

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

2017

MEMÓRIAS

Ano 3 - Nº 3 | Arquivo Nacional | Dezembro de 2017

ISSN 2447/4177



Copyright © 2017 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Torquato Jardim

Diretora-Geral do Arquivo Nacional
Carolina Chaves de Azevedo



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenador de Pesquisa e Difusão do Acervo
Leonardo Augusto Silva Fontes

Coordenadora-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Adrana Cox Hollos

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Antonio Laurindo (curadoria)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Januária Teive de Oliveira (coordenação das mesas de debates)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (editora da revista)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloisa Frossard
Rosina Iannibelli

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

Um cinegrafista amador na Cinemateca

Thais Blank

Professora Adjunta e Coordenadora do Núcleo de Audiovisual e Documentário, Escola de Ciências Sociais CPDOC/Fundação Getúlio Vargas.

O filme doméstico como patrimônio

Em 1995, o teórico francês Roger Odin lançou uma coletânea de artigos intitulada *Le film de famille: usage privé, usage public*, inteiramente dedicada ao estudo de imagens produzidas por cinegrafistas não profissionais dentro da esfera doméstica, os chamados “filmes de família”. A publicação, composta por 13 artigos escritos por diferentes autores, vinha consolidar um campo de estudos que acabava de ser inaugurado na França. No mesmo ano, a professora da Universidade de Ithaca, Patricia Zimmermann, lançou nos Estados Unidos o livro *Reel families: a social history of amateur film*, no qual analisa as relações entre indústria, consumo e desenvolvimento das práticas do cinema amador. Essas duas iniciativas foram fundamentais para a institucionalização de uma área de pesquisa que vinha sendo ignorada pelos estudos cinematográficos. Ocupando no imaginário social o lugar do “malfeito” e do “não profissional”, o cinema amador e familiar foi durante muito tempo descartado pela academia por ser percebido como um mero “subproduto do consumo tecnológico” (Zimmermann, 1995).

O interesse da academia pelos filmes domésticos é concomitante a outro processo de valorização que vinha ocorrendo desde o final da década de 1980, a sua

patrimonialização. Os anos 1980 e 1990 foram atravessados por uma série de iniciativas que visavam a incluir os filmes produzidos por cineastas não profissionais em centros de preservação audiovisual. Em 1981, o National Museum of Natural History, em Nova York, estabeleceu como uma das suas metas a coleta e a preservação de filmes amadores como documentação de atividades históricas e culturais. Em 1991, foi criada em Paris a Inédits, associação sem fins lucrativos que tem como objetivo encorajar a coleta, a conservação e o estudo dos filmes domésticos. Em 1994, a Library of Congress, em Washington, incorporou o filme de Abraham Zapruder, cineasta amador que registrou a morte do presidente Kennedy, na lista dos filmes que devem ser preservados pela livreria do Congresso norte-americano (National Film Registry). Todas essas ações tinham como princípio o entendimento de que o cinema amador é mais do que um souvenir familiar. Arquivistas e conservadores concordavam no entendimento de que os filmes de família são valiosos documentos históricos. Dessa forma, as filmagens de festas de aniversário, férias, casamentos e batizados começaram a deixar os seus círculos familiares para ingressar no espaço público, valorizadas como testemunhas dos hábitos de uma época e de uma forma de vida.

Com este princípio foram criadas em diferentes partes do mundo cinematecas e arquivos voltados para a preservação e difusão dos filmes domésticos. Entre os exemplos mais notáveis estão as cinematecas regionais francesas. Com a missão de salvaguardar a memória local de suas regiões, essas instituições descobriram nos filmes amadores uma preciosa documentação sobre os costumes de cada localidade. Córsega, Bretanha, Marselha e Paris contam com cinematecas onde se pode encontrar uma grande variedade de fundos de filmes domésticos, não só preservados, mas acessíveis para a consulta pública.

No Brasil, infelizmente, não existem instituições capazes de realizar um trabalho comparado ao das cinematecas regionais francesas no que concerne à coleta, preservação e difusão dos filmes amadores. Os nossos arquivos audiovisuais são atravessados por histórias de luta pela sobrevivência e de superação de grandes desafios. Porém, mesmo com todas as limitações e dificuldades é possível destacar algumas iniciativas importantes que garantem a preservação de imagens raras do Brasil. No Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional e a Cinemateca do MAM possuem, sob sua guarda, fundos de filmes domésticos compostos de bitolas rodadas ainda na pri-

meira metade do século XX. No Arquivo Nacional, encontramos, por exemplo, os filmes da família Costa Bello. Moradores do bairro do Méier, zona Norte da cidade, as imagens produzidas por esta família mostram, entre outros belos registros, a movimentação do carnaval de rua em plena década de 1930.

A Cinemateca do MAM apesar de não realizar um trabalho sistemático de coleta e conservação de filmes amadores, como fazem as cinematecas regionais francesas, dá atenção especial ao tema. Hernani Heffner, à frente do setor de preservação da instituição há mais de duas décadas, afirma que apesar de nunca ter oficializado essa prática, a Cinemateca se ocupa da preservação de registros caseiros de forma consciente desde o início dos anos 1990, seguindo um movimento internacional inaugurado pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) (Heffner, 2016). A Cinemateca do MAM possui, atualmente, quatro fundos de filmes realizados por cinegrafistas amadores: Francisco Pinto, Oliveira Castro, Tatiana Leskova e Alberto de Sampaio. São mais de 100 rolos de película Super-8 e 16mm, rodados em diferentes décadas do século XX, que revelam o olhar singular homens e mulheres que filmavam apenas pelo prazer e pela vontade de produzir memória.



Fotogramas
Família Costa
Bello – Arquivo
Nacional

Alberto de Sampaio

Dentre os filmes domésticos depositados na Cinemateca do MAM, chama atenção as películas rodadas pelo fotógrafo amador Alberto de Sampaio. Advogado de profissão e aficionado por fotografia, Sampaio produziu imagens com sua câmera 16mm no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Seus filmes foram depositados na Cinemateca do MAM pelo cineasta Haroldo Marinho Barbosa acompanhando a doação do seu acervo pessoal no início dos anos 2000.

Antes de ingressarem no arquivo, os cinco rolos de películas rodadas por Sampaio ficaram sob os cuidados de seu neto e guardião de sua obra Eduardo Soares. Além das imagens em movimento, Sampaio deixou uma extensa produção de fotografias tiradas no final do século XIX e início do XX,¹ que foram doadas para a Sociedade Petropolitana de Fotografia. Já os rolos de filme, Soares preferiu deixar com o amigo cineasta para serem depositados no MAM, passando também para o arquivo os direitos de exploração das imagens. Ao doar a produção do avô para a Cinemateca, Eduardo Soares reconhecia o valor histórico de seus filmes familiares. A motivação por trás desse gesto está calcada na preocupação real de que as imagens resistam aos efeitos do tempo e no desejo de que ao entrarem no arquivo

elas sejam incluídas nas narrativas oficiais da história e do cinema brasileiro.

Nascido no Rio de Janeiro, Alberto de Sampaio era filho único do advogado Bento Pinto Ribeiro de Sampaio e Luiza Machado Coelho de Castro e “estava inserido num núcleo familiar que circulava nas mais altas camadas sociais de seu tempo” (Pereira, 2010: 7). Formou-se pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, em 1892, casando três anos mais tarde com Cecília Teixeira Soares. O casal fixou residência na cidade serrana de Petrópolis, onde nasceram seus oito filhos. Cecília, por sua vez, era filha do engenheiro João Teixeira Soares, responsável pelo projeto e pela implementação da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande.

É importante destacar que os anos 1920, quando Alberto começou a filmar, foram os primeiros anos de expansão da prática cinematográfica amadora, momento em que foram lançadas no mercado as câmeras voltadas exclusivamente para o uso doméstico. É verdade que imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema, um exemplo conhecido é o curta-metragem dos irmãos Lumière *Le repas de bébé*, que retrata uma cena doméstica na qual Auguste Lumière e a esposa Margueirte Winkler dão de comer ao seu filho André. No entanto, ao contrário das imagens produzidas por Alberto de

1 A produção fotográfica de Alberto de Sampaio foi analisada na tese *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1903)*, defendida pela pesquisadora Adriana Maria Martins Pereira no curso de História Social da Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Adriana Martins analisa as fotografias realizadas entre os anos 1888 e 1914, período que corresponde, segundo a autora, a 90 % da produção do fotógrafo.

Sampaio, essa cena foi filmada com um pesado equipamento 35mm e fez parte da exibição que inaugurou a exploração comercial do cinema.² O desenvolvimento e o uso contínuo da tecnologia “caseira” de registro de imagem em movimento começou algumas décadas mais tarde com o processo de comercialização de dispositivos mais simples que visavam diretamente a produção amadora. Entre as novas invenções tecnológicas lançadas nesse período temos as câmeras Cine-Kodak e a Pathé-Baby, equipamentos leves e de fácil manuseio.

A simplicidade e a praticidade dos equipamentos lançados na década de 1920 não representaram, entretanto, uma popularização da prática cine-amadora. Nesse momento, a produção caseira ainda era um luxo que poucos poderiam se dar. Para se ter uma ideia, a primeira Cine-Kodak lançada no mercado, que pesava em torno de sete quilos, era feita de alumínio e vendida pelo valor de U\$ 335.00, um pouco mais barato que um automóvel Ford, que poderia ser comprado por U\$ 550.00.³ Não é por acaso que os filmes domésticos rodados nesse período no Brasil retratam o universo de uma elite que tinha tempo e dinheiro para investir em cinema como *hobby* e dispositivo de perpetuação da memória familiar.

Os filmes domésticos rodados por Alberto de Sampaio são parte desse cenário, foram produzidos no seio familiar da burguesia nacional que sonhava com o progresso

do país e levava adiante um projeto modernizador. O cinema era nesse momento mais um símbolo do moderno com o qual essa elite se identificava. Aos poucos, as famílias iam substituindo os clássicos álbuns fotográficos de família pelo frenesi e agilidade das imagens em movimento.

As imagens de Sampaio foram filmadas quando o fotógrafo já estava com idade mais avançada e havia diminuído consideravelmente a produção fotográfica (Pereira, 2010). As filmagens se passam em três regiões: nas fazendas Chacrinha e Campo Alegre, localizadas no Vale do Paraíba, pertencentes à família da esposa Cecília; na Capital Federal; e em Petrópolis, onde se concentra a maior parte da produção. As cenas rodadas em Petrópolis exploram o espaço doméstico registrando com ênfase as interações familiares de um numeroso grupo de crianças e jovens adultos, já as imagens produzidas nas fazendas captam, sobretudo, a criação de animais e as extensas plantações de café. Os registros do Rio de Janeiro revelam o olhar observador do cinegrafista interessado em filmar manifestações públicas, acontecimentos marcantes da cidade e paisagens urbanas.

Como a maior parte dos cinegrafistas domésticos, Alberto de Sampaio produziu, sobretudo, imagens de sua própria família. Nessas imagens, fica claro o caráter afetivo da filmagem, repleta de performances voltadas diretamente para a objetiva. A interação espontânea dos personagens com

2 O filme foi apresentado na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história, ao lado das célebres seqüências da saída da fábrica e da chegada do trem.

3 Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8hist.htm>>. Acesso em: janeiro de 2015.

a câmera e o olhar dirigido para a lente do cinegrafista são características fundamentais que nos ajudam a definir as especificidades do cinema doméstico. Ao invés de ignorarem o aparato cinematográfico, os personagens do cinema familiar interagem diretamente com ele fazendo com que os filmes sejam atravessados por uma figura de linguagem difundida pela expressão francesa *regard caméra*.

Tal expressão 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 deste olhar, é parte constitutiva de uma estética do apagamento, onde 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. Desde Griffith, cineasta 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 a ideia de uma “representação natural”.

No caso específico da produção cinematográfica familiar o *regard caméra* acaba por assumir outros papéis. Ao contrá-

rio do documentário de observação, onde os sujeitos filmados parecem ignorar a presença da equipe e dos equipamentos, os filmes de família incorporam a teatralização e a autorrepresentação como modo de interação primordial entre filmados e cinegrafista. 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 as 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 experimentalmente a ilusória sensação de estar sendo refletido nos olhos das 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 mari-



do, 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 Sampaio em Petrópolis, as inúmeras tomadas de brincadeiras no jardim da casa familiar foram produzidas para serem mostradas apenas para a própria família, a espontaneidade dessas imagens revela a relação de intimidade entre o câmara e as personagens filmadas. No entanto, a entrada em um arquivo público fez com que esses filmes mudassem de status, de suvenires familiares destinados ao uso dos íntimos, se transformaram em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos.

Mas nem só de imagens familiares são feitos os filmes domésticos. Fora de Petrópolis, filmando na Capital Federal, Sampaio deixa a família fora de quadro para experimentar novos ângulos. No Rio de Janeiro, o olhar do cinegrafista se dirige para a paisagem urbana enquadrando a cidade como um artefato “com seus elementos constituintes como ruas, casas, postes e equipamentos, mas estando em um contexto, por assim dizer, ‘natural’” (Pereira, 2010: 216). Predominam nesses filmes planos da orla do Flamengo e da Baía da Guanabara, onde a natureza exuberante do Rio de Janeiro parece conviver em harmonia com a maquinaria moderna. As montanhas do Pão de Açúcar e as águas da baía dividem a atenção do cinegrafista com a movimentação dos hidroaviões, dos grandes navios

Fotogramas
Alberto de
Sampaio –
Cinemateca
do MAM



e dos automóveis. Sampaio parece especialmente interessado em experimentar as novas possibilidades abertas pela imagem cinematográfica e se dedica a capturar, sobretudo, o movimento. Com a câmera em mãos realiza diversos *travellings* de dentro do carro absorvendo o fluxo da cidade em sua forma de filmar.

Além de explorar a paisagem, Sampaio registrou acontecimentos públicos, como a passagem do Graf Zeppelin pelo Rio de Janeiro, em 1930; as passagens dos dirigíveis pelo Brasil ao longo dos anos 1930 foram acontecimentos extraordinários para a época, elas foram anunciadas e comemoradas em diversos jornais, um repórter da revista *Paratodos* não conteve sua admiração ao ver o Zeppelin pela primeira vez: “Ele surgiu no horizonte. Primeiro foi um pontinho reluzente. Depois, um ovo de prata. Depois, uma bala com verrugas. Em seguida, era um peixe-voador, lindo. E, afinal, o Graf Zeppelin propriamente dito”.⁴ Os voos foram também projetados em tela grande em filmes de atualidades exibidos em várias cidades do país: Porto Alegre, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro são algumas cidades onde encontramos o registro de exibição de matérias de cinejornais abordando o tema, no entanto, nenhum desses registros está preservado. A memória desse acontecimento está salva na película de um cinegrafista amador.

Sampaio realizou sete planos do dirigível Graf que revelam um bom manejo

do equipamento cinematográfico; neles o cinegrafista experimentou diferentes enquadramentos e distâncias focais, mantendo sempre a estabilidade e a nitidez das imagens. Como revelam as imagens, Sampaio não mediu esforços e metros de filme para captar a monumentalidade do Zeppelin que sobrevoava as palmeiras imperiais da Capital Federal. O desejo do registro e a magnitude da cena devem ter impulsionado o fotógrafo a repetir o *take* diversas vezes.

Ao filmar o dirigível, Sampaio deixou de ser um cinegrafista familiar para desempenhar o papel de “caçador de imagens”, trazendo para dentro da esfera doméstica um pouco dos acontecimentos e do espírito de sua época. A comercialização das câmeras em pequeno formato viabilizou uma nova forma de representar a vida em família e permitiu também uma nova abordagem do mundo. Munidos de uma câmera 16mm os cinegrafistas amadores puderam produzir os próprios pontos de vista sobre eventos que eram noticiados pela jovem imprensa cinematográfica, mas, ao contrário desta, eles não estavam submetidos à censura do Estado ou aos interesses dos financiadores. Como afirmamos anteriormente, o alto preço dos equipamentos e da manutenção da prática cinematográfica amadora, nas primeiras décadas do século XX, ainda não nos permite falar em democratização da produção de imagens, mas sem dúvida esses são os primeiros passos dados nessa direção.

4 *Paratodos*, maio de 1930. In *Revista de História*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/especial-maquinas-voadoras-baleia-dos-ares>>. Acesso em: janeiro de 2015.



Fotogramas
Alberto de
Sampaio –
Cinemateca
do MAM

Os filmes de Alberto de Sampaio são apenas uma pequena mostra dos tesouros que se escondem em nossas cinematecas e arquivos. Os filmes domésticos são parte essencial da nossa memória visual e devem ser valorizados como documentos da cultura pelo seu valor histórico, sociológico e estético. A entrada dessas imagens nos arquivos públicos é, na maior parte dos casos, o que garante a sua sobrevivência, já que no universo familiar não é raro o descarte desse tipo de material. Rolos de filme podem ser facilmente jogados fora em uma faxina geral, em uma mudança de casa. Por falta de espaço, de uso ou de interesse, imagens familiares tomam os mais estranhos rumos e, quando dão sorte, sobrevivem guardadas em baús fechados ou em feiras de antiguidade. A chegada em um arquivo público, os cuidados de uma preservação adequada, infelizmente ain-

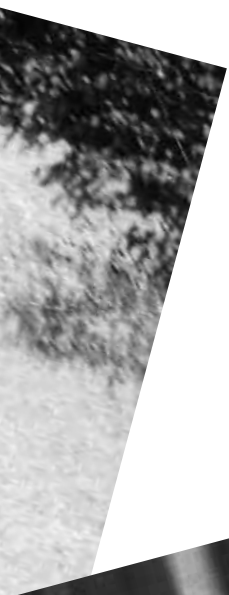
da é um destino reservado para poucas.

O trabalho feito pela Cinemateca do MAM, pelo Arquivo Nacional e por outras instituições, como a Cinemateca Brasileira em São Paulo, ainda que cheio de limites, lacunas e dificuldades, é o que tem garantido não só a preservação das imagens domésticas, mas a possibilidade de realização de pesquisas acadêmicas e a reciclagem desse material em novas obras audiovisuais. Os filmes de Alberto de Sampaio, por exemplo, foram incorporados recentemente ao documentário *Imagens do Estado Novo*, de Eduardo Scorel. Remontados com outros materiais de arquivo as imagens ganharam novos sentidos pelas mãos do cineasta e foram devolvidas ao mundo, não como filmes ingênuos de uma família sorridente, mas como imagens capazes de experimentar os conflitos e as tensões de seu tempo histórico.

Referências

- BLANK, T. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ODIN, R. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- PEREIRA, A. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio*. 2010. Tese (Doutorado Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- ZIMMERMANN, P. *Reel families: a social history of amateur film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.





ISSN 2447-4177



9 772447 417000



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL