



**(Auto)encenação nos filmes domésticos:  
da pose fotográfica à espetacular**

**(Auto)puesta en escena en el cine doméstico:  
de la pose fotográfica a la espectacular**

**(Auto)mise-en-scène in home movies:  
from photographic pose to spectacular one**

Ana Clara Campos dos Santos<sup>I</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-2982-7357>

Christina Ferraz Musse<sup>II</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-1172-5993>

**Resumo:** Neste artigo, temos por objetivo responder à seguinte questão: como as pessoas se autorrepresentavam nos filmes de família, num período em que as câmeras que registram movimento não eram tão acessíveis quanto são atualmente? Como objetivos específicos, apresentamos conceitos sobre vida privada e características de filmes domésticos, analisamos como as pessoas encenam diante do cinegrafista familiar e criamos categorias dos tipos de encenação encontrados nesse subgênero. Nas referências bibliográficas, utilizamos principalmente os autores Roger Odin (2005, 2007, 2010, 2014), Jean-Louis Comolli (2008), Jacques Aumont (2011) e Erving Goffman (1985). A metodologia de pesquisa adotada foi a análise empírica de filmes de família realizados em Super 8 na década de 1970. Categorizamos em sete os tipos de encenação desses filmes: fotográfica, normal, simulada, esquiva, encabulada, gestual e espetacular. Defendemos que o modo com que cada personagem age diante da câmera depende de sua própria personalidade, do nível de intimidade com o cinegrafista, do grau de familiaridade com o equipamento cinematográfico e de quem irá assistir àqueles filmes. Esperamos contribuir para a reflexão nos estudos sobre filmes de família e sobre autorrepresentação cinematográfica.

**Palavras-chave:** Autorrepresentação; Vida privada; Encenação; Filmes de família.





**Resumen:** En este artículo pretendemos responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se representaban las personas en los filmes familiares en una época en la que las cámaras que registraban el movimiento no eran tan accesibles como lo son hoy? Como objetivos específicos, presentamos conceptos sobre la vida privada y características del cine doméstico, analizamos cómo actúan las personas frente al camarógrafo familiar y creamos categorías de los tipos de actuación que se encuentran en este subgénero. Para ello, recurrimos principalmente a los autores Roger Odin (2005, 2007, 2010, 2014), Jean-Louis Comolli (2008), Jacques Aumont (2011) y Erving Goffman (1985). La metodología adoptada fue el análisis empírico de filmes familiares realizadas en Super 8 en los años 1970. Clasificamos los tipos de puesta en escena en siete categorías: fotográfica, normal, simulada, esquiva, tímida, gestual y espectacular. Sostenemos que la forma en que cada personaje actúa frente a la cámara depende de su propia personalidad, el nivel de intimidad con el camarógrafo, el grado de familiaridad con el equipo cinematográfico y quién verá esas películas. Esperamos contribuir a la reflexión en los estudios sobre el cine familiar y la autorrepresentación cinematográfica.

**Palabras clave:** Autorrepresentación; Vida privada; Puesta en escena; Cine doméstico.

**Abstract:** In this article, we aim to answer the following question: how did people represent themselves in home movies, at a time when cameras that record movement were not as accessible as they are today? As specific objectives, we present concepts about private life and characteristics of home movies, analyze how people act in front of the family cameraman and create categories of the types of acting found in this subgenre. In bibliographical references, we mainly use the authors Roger Odin (2005, 2007, 2010, 2014), Jean-Louis Comolli (2008), Jacques Aumont (2011) and Erving Goffman (1985). The research methodology adopted was the empirical analysis of amateur films made on Super 8 in the 1970s. We categorized the types of staging in these films into seven types: photographic, normal, simulated, elusive, shy, gestural and spectacular. We argue that the way each character acts in front of the camera depends on their own personality, the level of intimacy with the cameraman, the degree of familiarity with the cinematographic equipment and who will watch those films. We hope to contribute to reflection in studies on home movies and cinematic self-representation.

**Keywords:** Self-representation; Private life; Staging; Home movies.

## Introdução

No início da década de 1920, a companhia *Eastman Kodak* havia desenvolvido sua primeira câmera filmadora amadora, mais acessível e simples do que aquelas que filmavam no formato profissional da bitola de 35mm. Porém, a câmera era pesada (tinha cerca de três quilos) e o pacote com tripé custava U\$ 335,00, enquanto, na mesma época, um automóvel novo da Ford custava apenas U\$ 550,00.

No início dos anos 1930, enquanto os Estados Unidos passavam pelo auge da Grande Depressão, foi introduzida no mercado a *Cine Kodak 8mm*, que possuía duas vezes o número de perfurações em ambos os lados a mais do que a 16mm. Dessa forma, o cineasta deveria usar metade da película em uma direção, depois gravar na outra metade – como era feito com as fitas cassete de áudio. A quantidade de película necessária também era bem menor: a quantidade de filme usada para o mesmo tempo foi reduzida a 25% de uma bitola para a outra. A bitola 8mm foi muito utilizada, principalmente na década de 1950, para registrar eventos familiares.



Em 1965 foram lançados no mercado os equipamentos da bitola Super 8 da *Kodak*, após pesquisadores conseguirem desenvolver o formato com melhor qualidade de imagem e extinção do sistema de usar os dois lados do filme, já que o Super 8 vinha em um cartucho. No Brasil, a bitola foi muito utilizada na década de 1970 e início dos anos 1980, em filmes caseiros, no experimentalismo de artistas ligados ao movimento tropicalista como Hélio Oiticica e Torquato Neto<sup>1</sup>, em pesquisas científicas, em documentários de interesse antropológico e também como contestação ao regime político autoritário e à sociedade vigente na época<sup>2</sup>.

A película Super 8 foi um salto para a inclusão da classe média no acesso aos produtos audiovisuais amadores<sup>3</sup>. Dargy e Bau (1979) afirmavam que a película era a mais completa à disposição do cineasta amador. Os autores tratavam a película como objeto de interesse de pequenos cineastas e davam dicas para os primeiros passos na produção desses filmes. Apesar de Dargy e Bau considerarem a película um meio de se fazer cinema, eles defendiam que a prática de filmar em Super 8 deveria se limitar ao campo doméstico. Para eles, os filmes familiares eram feitos por pessoas no mundo todo, mostrando ocasiões de encontro entre a família, principalmente festas de aniversário, Natal, Páscoa, casamentos e batizados. De acordo com Dargy e Bau (1979, p. 130), os “atores são os parentes mais chegados ao realizador e o cenário, sua residência, o ambiente em que se desenrolaram as férias ou as viagens”.

As narrativas contidas em filmes de família feitos em Super 8 na década de 1970 constituem uma amostra da ascensão da representação do espaço doméstico por meio de uma tecnologia emergente, que trouxe à tona o registro do cotidiano e da vida privada. O desejo pelo registro pode ser considerado algo natural do ser humano como ser social, incentivado pelo mercado, que conquista os compradores ao celebrar um espaço e uma rede específica de afetos – afinal, os momentos felizes entre as pessoas que mais amamos devem ser preservados.

<sup>1</sup> Para saber mais sobre a relação da bitola com a Tropicália, sugerimos a leitura do artigo *O filme de artista dentro da Marginália do Super 8 brasileiro* (Flávio Rocha, 2011).

<sup>2</sup> A série do Canal Brasil *Super 8 – tamanho também é documento* (2010), dirigida por Clóvis Molinari Jr., traz uma seleção de produções do final dos anos 1970 à metade da década de 1980, período de agitação cultural, ditadura militar e guerra fria.

<sup>3</sup> Ao observar as caixas de filmes que nos foram emprestados para a pesquisa, encontramos o valor 300,00 – na época, cruzeiros –, o que representava, em 1976 (o ano também estava escrito na caixa), o equivalente a 40% do salário mínimo, que era de Cr\$ 768,00. Se, em 1977, o custo dos rolos de filme fosse o mesmo, representava em torno de 27% do valor do salário mínimo, Cr\$ 1.106,40.

Diante desse contexto, temos como objetivo geral estudar de que maneira as pessoas se autorrepresentavam nos filmes de família, num período em que as câmeras que permitiam o registro do movimento não eram tão acessíveis quanto são as digitais atualmente. Os objetivos específicos são: 1) apresentar conceitos sobre vida privada; 2) delimitar características dos filmes domésticos ou de família; 3) analisar de que forma as pessoas gostam de encenar diante do cinegrafista familiar; 4) criar categorias para a análise dos tipos de encenação nesse subgênero.

Para nos aprofundarmos no tema, utilizaremos filmes domésticos como objeto de estudo e de análise empírica. Selecionamos cerca de duas horas de filmes feitos com a bitola Super 8 por famílias que vivem no município de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Os registros foram feitos nos anos 1970, período em que a película foi mais utilizada no Brasil. Nessa época, as câmeras fotográficas ainda eram mais acessíveis do que as cinematográficas, mas o Super 8 se tornou a primeira grande tentativa do mercado de popularizar o registro da imagem em movimento, que era restrito a famílias de classe média alta.

Os filmes analisados foram localizados em acervos particulares no formato original e os donos dos filmes mantinham seus rolos guardados há anos, sem poder assisti-los novamente, pois nunca os tinham digitalizado. Fizemos algumas tentativas de atrair e buscar mais pessoas com acervos de filmes familiares, como por meio de nota em coluna social de um jornal da cidade, mas sem sucesso. Desta forma, foi quase por um acaso que encontramos, com pessoas conhecidas, os acervos estudados. Em contrapartida, após mandar digitalizar as películas com um comerciante que realizava este trabalho no município, entregamos DVD's gravados com os filmes aos donos dos acervos.

Um fato curioso é que, em acervos como a Cinemateca Brasileira, de acordo com a tese de Thais Blank (2015), os filmes de família são enquadrados no gênero documentário. Os teóricos de cinema Jacques Aumont e Michel Marie definem o gênero documentário, inicialmente, como “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias” (Aumont; Marie, 2003, p. 86). Se levássemos em conta apenas essa categorização, poderíamos considerar o filme de família como pertencente ao gênero documentário. Porém, os autores completam: “O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais



como eles são” (Aumont; Marie, 2003, p. 86). cremos que o filme de família, em sua função original (de ser exibido no âmbito familiar), não possui didatismo e possui pouco de informativo – assim como as fotografias, são documentos imagéticos, mas necessitam de contextualização.

Quando Bill Nichols (2007) faz um percurso sobre a história do documentário, identifica seis modos de representação: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. O autor faz uma espécie de linha do tempo em que demonstra que, a partir do modo participativo, a presença do cineasta não é mais algo camuflado. No modo reflexivo se inicia um processo de negociação entre cineasta e espectador, de modo que este saiba que aquilo é uma representação. Já no modo performático, marcado pelo tom autobiográfico, o cineasta se dirige ao espectador de maneira emocional, e o próprio Nichols aponta a utilização de filmes caseiros em documentários performáticos, pois estes são mais subjetivos do que objetivos, mais sobre memória e menos sobre história. Entendemos como exemplos de documentários performáticos que utilizam cenas de filmes e/ou vídeos domésticos os filmes *Elena* (2013), de Petra Costa, e *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar.

Apesar de alguns pontos de vista contraditórios, vamos considerar que os filmes domésticos e documentários possuem mais pontos convergentes do que divergentes, portanto, outra questão que poderíamos considerar próxima entre documentário e filme de família é a questão da encenação, pois, em ambos os casos, os “personagens” são geralmente conscientes da câmera e interagem com o realizador. Por isso, alguns conceitos emprestados neste trabalho provêm de teóricos do cinema que estudam principalmente o documentário.

### Revisão bibliográfica: vida privada e filmes de família

O indivíduo comum e a vida privada parecem começar a se estabelecer durante o período moderno, com a consolidação do capitalismo burguês e industrial e o ressurgimento das cidades, em substituição aos feudos. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1996), recorrendo ao pesquisador Philippe Ariès, com o fim da Idade Média, terminam as relações coletivas – que não eram públicas, nem privadas. Porém, a partir do século XIX, “o indivíduo procura proteger-se, então, dos olhares dos outros: escolhe livremente, ou pensa que escolhe, seu estilo de vida, ou se recolhe na família, refúgio



do espaço privado” (Vainfas, 1996, p. 17). O autor faz um estudo sobre os cinco volumes da coletânea *História da vida privada* (Ariès; Duby, 1985) e problematiza os conceitos de “cotidiano” e de “vida privada”, dizendo que eles não são mutuamente excludentes, mas que também não são equivalentes. Vainfas os define da seguinte forma:

Cotidiano é conceito que diz respeito ao tempo, sobretudo ao tempo longo, seja no plano da vida material seja no plano das mentalidades ou da cultura, embora possa ser operacionalizado na dimensão restrita de uma cidade, uma região, um segmento social, um grupo socioprofissional. Mas é conceito mais passível de ligar-se às estruturas e ao social global, como indica aliás parte da historiografia que o adota. Vida privada é conceito mais explicitamente ligado à domesticidade, à familiaridade ou a espaços restritos que podem emular a privacidade análoga à que se atribuiu à família a partir do século XIX (Vainfas, 1996, p. 14).

Ele observa que a maioria dos artigos contidos nos cinco volumes da *História da vida privada* é dedicada ao estudo da familiaridade: relações domésticas entre as pessoas da família, ritos de passagem e conduta familiar. Portanto, a história da família está extremamente atrelada à história da vida privada, mas também não podemos separar a história da família das relações cotidianas.

Como nosso intuito é estudar os filmes de família da década de 1970, época em que a tecnologia era analógica e pouco acessível, quando não existia a internet de banda larga, acreditamos que o que motivava a realização dos filmes eram as situações que fugiam ao que podemos considerar cotidiano – como era necessário selecionar muito bem quais imagens deveriam ser registradas na película para fazer parte da memória familiar, filmavam-se algumas ocasiões rotineiras e outras mais formais, como os ritos familiares (casamentos, batizados, aniversários). Entendemos, por cotidiano, ações automáticas que não requerem uma percepção mais apurada; já a vida privada envolve sentimentos, acontecimentos que não são extraordinários, que podem fazer parte do cotidiano, mas de forma significativa.

Podemos categorizar três formas de tempos inerentes à vida privada: o primeiro é o tempo uniforme, um cotidiano que pertence a todos ou a muitas pessoas: os atos ligados diretamente às obrigações de estudo e trabalho, aos hábitos de lazer diários, às necessidades fisiológicas e à vida social do dia a dia – como tomar café da manhã, estudar, almoçar, tomar banho, trabalhar, ler um jornal ou um livro, navegar na internet, praticar alguma atividade física e assistir televisão. Esse tempo geralmente não é considerado digno de registro.

O segundo tempo é o que podemos chamar de tempo do lazer: se dá em ocasiões voltadas ao repouso, quando as pessoas se dedicam a atividades prazerosas. Esse tipo de ocasião retorna periodicamente, seja semanal, mensal ou anualmente. Nesses momentos, o almoço, considerado algo trivial, passa a ter uma significação especial quando reúne pessoas que não são do convívio diário – como em almoços de domingo e festas de aniversários – ou quando é celebrado um evento que ocorre somente uma vez ao ano, como as datas comemorativas do ano (Páscoa, Natal, dia das mães, dia dos pais, etc.). O trabalho e o estudo são deixados momentaneamente de lado para dar espaço aos momentos de repouso entre a família e os amigos. As viagens de férias também fazem parte desse grupo.

Nossa terceira categoria é o tempo registrado em imagens: nem sempre as celebrações são registradas em fotografias, filmes e vídeos, principalmente na década de 1970, quando o registro em movimento não era tão acessível como hoje. Por isso, as imagens deviam ser muito bem pensadas para serem registradas e ficar para a memória familiar. Isso não quer dizer que só as reuniões de família fossem fotografadas ou filmadas, mas a maioria dos registros trata especificamente desses momentos. Esse tempo registrado em imagens possui dois diferenciais: 1) o de haver um olhar por trás da câmera, que decide o que é interessante e deve ser mostrado posteriormente e 2) o de haver um aparato tecnológico não usual, que era estranho ao cotidiano. Por isso, entendemos haver uma diferença no agir das pessoas no tempo do lazer e das celebrações.

Os três tipos de tempo que categorizamos nos servem para diferenciar o cotidiano efetivamente visto nos filmes domésticos. Quando pensamos na memória preservada em filmes, fotografias, cartas, recortes de jornais, diários, etc., compreendemos que estes são arquivos que o ser humano produz ou coleta para recordar-se de fatos e eventos específicos ou, até mesmo, de sentimentos e das



relações entre a família, os amigos e os colegas de trabalho, e ressignificar seu próprio papel em determinado grupo, como forma de manter laços identitários. Também podemos pensar na identidade individual: ter acesso aos registros depois de alguns anos pode nos fazer refletir sobre quem fomos, quem somos e quem gostaríamos de ser, nossos sucessos e fracassos, nossas escolhas em geral.

O pesquisador Neal Gabler (1999) mostra a forma como o entretenimento invadiu a vida cotidiana das pessoas comuns – mas não defende se isso é bom ou ruim. Declarada a teoria de que “a vida é um filme e que todos nós atuamos nele” (Gabler, 1999, p. 224), o autor usa a palavra “*liffie*” como uma fusão das palavras *life* (vida) e *movie* (filme) para comparar a vida real aos filmes, de forma que as pessoas tendem a transformar a própria vivência em uma forma de escape dos problemas, da “turbulência e do tumulto da existência moderna” (Gabler, 1999, p. 14).

Acerca dos estudos sobre os filmes de família, as características apontadas pelo pesquisador Roger Odin são fundamentais para compreendê-los como uma espécie de narrativa e subgênero cinematográfico peculiar. Apesar de não seguir os parâmetros das histórias tradicionais, com início, meio e fim, os filmes domésticos possuem suas particularidades no modo de narrar. E, mesmo que a maioria das cenas dos filmes domésticos mostre a interação dos parentes, os filmes não contêm somente isso, e sim, tudo o que for considerado importante para ser registrado e exibido pelo cinegrafista: “Temos que destacar que esta definição não leva em conta os conteúdos: mesmo que as cenas familiares sejam maioria, encontramos de tudo no filme doméstico” (Odin, 2010, p. 40).

Odin (2010) enumera oito figuras estilísticas recorrentes nos filmes domésticos: 1) não possuem encerramento, são como fragmentos de texto; 2) são dispersos narrativamente, pois apresentam apenas trechos de ações; 3) possuem temporalidade indeterminada, pois não se sabe quanto tempo se passou na lacuna entre duas imagens diferentes; 4) exibem um espaço apenas para mostrar que aquelas pessoas estiveram ali; 5) são fotografias de família em movimento, pois os cinegrafistas ficam presos a imagens estáticas, como as fotografias de grupo e posadas; 6) neles se multiplicam os olhares para quem maneja a câmera; 7) possuem saltos entre uma narrativa e outra, sem uma sucessão coerente; e 8) sofrem interferências da percepção, como as falhas técnicas que o cinegrafista comete por não ser profissional.



Odin defende uma característica peculiar aos filmes de família, quando os chama de fotografias animadas e diz que “fazer um filme doméstico é criar um álbum de fotografias em movimento” (Odin, 2014, p. 18). Eis uma das razões que o autor aponta para isso:

A maioria daqueles que fazem cinema doméstico se iniciaram primeiro na fotografia; ao passar ao cinema ou ao vídeo, os amadores continuam prisioneiros de sua antiga prática, daí os numerosos planos nos quais o cinema doméstico não é outra coisa senão fotografias (apenas) animadas [...]<sup>4</sup> (Odin, 2010, p. 43, tradução nossa).

Para embasar sua teoria, o autor cita outros três argumentos para pensar que os filmes são fotografias em movimento: 1) ambos, filmes e fotografias, possuem os mesmos conteúdos e a mesma estética (o olhar para a câmera, a união grupal para aparecer nas imagens, etc.); 2) quem faz filmes domésticos não se considera um cineasta, mas um fotógrafo; 3) esses filmes “apresentam uma sucessão de momentos da vida separados por lacunas no tempo em tamanhos variados<sup>5</sup>” (Odin, 2013, p. 18, tradução nossa), o que ele compara com a estrutura do, já conhecido, álbum de fotografias. Para o autor, essa estrutura é interessante por permitir um relacionamento individual de cada membro com a história familiar e por fazer com que todos preencham as lacunas juntos (Odin, 2005). Para ele, o “jogo coletivo” é parte importante na produção dos filmes de família: “O cineasta familiar filma, em princípio, pelo prazer de brincar com sua câmera e com os múltiplos aparatos que os fabricantes dispuseram para ele<sup>6</sup>” (Odin, 2007, p. 199, tradução nossa). A exibição dos filmes também é uma espécie de diversão:

<sup>4</sup> Do original: *La mayoría de aquellos que hacen cine doméstico se iniciaron primero en la fotografía; al pasar al cine o al vídeo, los aficionados continúan a menudo prisioneros de su antigua práctica, de ahí los numerosos planos en los que el cine doméstico no es otra cosa que fotografías (apenas) animadas [...].*

<sup>5</sup> Do original: *the home movies presents a succession of life moments separated by gaps in time of varying sizes.*

<sup>6</sup> Do original: *El cineasta familiar filma, en principio, por el placer de jugar con su cámara y con los múltiples aparatos que los fabricantes han dispuesto para él.*

“Ver um filme doméstico tem mais a ver com um *happening*<sup>7</sup> ou com uma festa do que com uma projeção cinematográfica tradicional<sup>8</sup>” (Odin, 2010, p. 55, tradução nossa).

Odin também difere os tipos de memória do filme doméstico em dois modos: o privado e o íntimo. Quando fala do modo de leitura do lugar de origem do filme doméstico, Odin (2014) explica e diferencia dois modos: o privado e o íntimo. No modo privado, a leitura é particular a um grupo específico, ou seja, é “o modo como um grupo (nesse caso, a família) revisita o passado<sup>9</sup>” (Odin, 2014, p. 16, tradução nossa). Essa é a maneira com que os filmes servem para a reafirmação da memória e identidade familiar. Já o modo íntimo trata da memória individual que faz uma pessoa refletir acerca daquelas imagens de maneira interiorizada. De acordo com outros textos de Odin, trata-se da forma com que uma imagem afeta cada sujeito de forma particular, “coisas extremamente pessoais que evita manifestar em público” (Odin, 2005, p. 41). O contexto está no próprio sujeito que vê as imagens, pois participou da produção destas; por isso, a lembrança está no nível individual. De maneira que, quando outras pessoas assistem a um filme que não é de sua própria família, podem achá-lo desinteressante, pois “não têm o contexto de referência e, portanto, não entendem nada das imagens desconexas que lhes ensinam<sup>10</sup>” (Odin, 2007, p. 202, tradução nossa). Da mesma forma que Odin difere “privado” de “íntimo”, também aqui preferimos falar dos filmes domésticos como representações da vida privada e não da vida íntima, pois a intimidade possui caráter mais pessoal, daquilo que fica escondido, interiorizado. Por esse motivo, o filme de família não mostra momentos de tristeza ou de caráter sexual – cenas excessivamente íntimas.

Defendemos que, assim como em documentários, as cenas de filmes domésticos são de pessoas que existem dentro e fora da imagem, ou seja, os personagens vistos nas imagens interpretam aquele “papel” em tempo integral, tanto no filme quanto fora dele. Existe uma “negação da câmera”, que podemos ver em algumas cenas (ao contrário do que defende Odin), o que não se trata da falta de consciência da

<sup>7</sup> A palavra em inglês *happening* é utilizada aqui para designar o evento coletivo que se compara a um tipo de espetáculo em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia.

<sup>8</sup> Do original: *Ver una película doméstica tiene más que ver con un happening o con una fiesta que con una proyección cinematográfica tradicional.*

<sup>9</sup> Do original: *By private mode, I mean the mode by which a group (in this case, the family) revisits the past.*

<sup>10</sup> Do original: *no tienen el contexto de referencia y por tanto no entienden nada de las imágenes deshilvanadas que les enseñan.*



existência da câmera, mas da tentativa de fazer com que o personagem não interaja diretamente com o cinegrafista. Outra comparação que podemos fazer entre documentários e filmes de família encontra-se no pensamento do crítico de cinema Jean-Louis Comolli (2008). Ele defende que, ao se fazer um documentário, o diretor deve ter pouca ou nenhuma intervenção na encenação do personagem, não dirigi-lo, deixá-lo agir à sua própria maneira, sem interrupções. Também podemos dizer que quem capta as cenas pode influenciar no que é registrado, no momento em que ele elege as cenas que vão ser documentadas e, possivelmente, no sentido de que ele possa pedir aos seus personagens que interajam com a câmera ou, ao contrário, que ajam naturalmente e finjam que não existe uma câmera ali.

### **Categorização das encenações a partir de análise empírica**

É importante observar aqui que a representação individual é atravessada por um sistema de representações sociais, que justificam os comportamentos. Assim, os membros da família se autorrepresentam inseridos em um contexto cultural da época e também pautados pelas representações que consomem pelos canais hegemônicos. A representação social da mãe de família na mídia, por exemplo, cria na sociedade expectativas de comportamento que serão ingredientes na *mise-en-scène* de uma mãe no vídeo familiar, do que se espera dela, nos cuidados com os filhos, na docilidade, e, dependendo do contexto da época, se está, por exemplo, maquiada ou não, se fuma ou não fuma durante a gravação.

Com metáforas teatrais, o cientista social Erving Goffman (1985, p. 29) define representação como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”. Ele também atrela ao conceito de representação a definição de fachada, que é “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (Goffman, 1985, p. 29), mostrando que a representação é inerente ao ser humano como ser social. Já Aumont (2011) fala sobre a representação na pantomima, que é a arte de exprimir sentimentos por meio de gestos, a arte dos atores. Ele afirma que representar é “aprender a produzir ‘enunciados bem formados’, numa linguagem convencional e artificial que mobiliza o corpo” (Aumont, 2011, p. 26).

Na *mise-en-scène* familiar, é comum encarar a câmera estaticamente, como se posasse para uma fotografia, mas também: cobrir o rosto, se esquivar da câmera, ou interagir acenando, falando com o cinegrafista, fazendo caretas, mandando beijos, apontando algo interessante para ser filmado. Olhar para a câmera e interagir é praticamente uma regra dentro desse subgênero. É por essa razão que consideramos o cinegrafista de “participante” da ação – é como se ele também fosse um personagem. Para Odin, “olhar para a câmera significa denunciar a filmagem e comprometer assim a crença na existência do mundo representado. O filme doméstico multiplica os olhares para a câmera ou, mais exatamente, os olhares a quem maneja a câmera<sup>11</sup>” (Odin, 2010, p. 43, tradução nossa).

Cada gesto que fazemos diante de uma câmera é, geralmente, pensado, em uma forma de encenação própria de cada pessoa. Todos nós atuamos de alguma maneira, agimos conforme o olhar do outro e o olhar da câmera. De acordo com Comolli (2008, p. 81):

Há em todo mundo um saber inconsciente do olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca [...]. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro.

Porém, o teórico defende que nossa “atuação” sob outros olhares não se trata somente de como nos portamos em frente a uma câmera, mas também da imagem que passamos no dia a dia, nos diferentes campos sociais. Comolli (2008, p. 85) observa que:

A *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de

<sup>11</sup> Do original: [...] *mirar a la cámara es denunciar la filmación y comprometer así la creencia en la existencia del mundo representado. El cine doméstico multiplica las miradas a cámara o, más exactamente, las miradas a quien maneja la cámara.*



vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...], se destina ao filme, consciente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro.

Assim, acreditamos que, inclusive quando estamos sozinhos, interpretamos os papéis sociais que nos são particulares, o tempo todo. O que a câmera talvez faça é potencializar certos aspectos de nossa identidade. Goffman (1985) discorre sobre a representação de si feita pelas pessoas no cotidiano, comparando-a à performance teatral. Achamos pertinente abordar alguns dos conceitos do autor para pensarmos o nosso objeto de pesquisa.

Um desses conceitos é o que Goffman chama de *fachada*, uma forma de representação exibida consciente ou inconscientemente à maioria das outras pessoas. A fachada é constituída de duas partes: o cenário, ou pano de fundo, referente às partes “cênicas” da fachada, é onde as ações se desenvolvem; a fachada pessoal, relacionada ao próprio ator – trata-se das características físicas e dos gestos, por exemplo. Se Goffman pensa em todas as atividades cotidianas, inclusive no trabalho, como atos de uma peça, acreditamos que as ocasiões do tempo de lazer registrado em imagens possuem uma forma de representação ainda mais específica. Nos filmes domésticos, representação feita por meio de um aparato técnico, não é diferente: o pano de fundo geralmente é a casa ou outros locais nos quais as pessoas geralmente vão para passear (praias, parques, clubes e praças). A fachada pessoal que podemos ver nos filmes de família em Super 8, tratando das características físicas, é normalmente de pessoas brancas de classe média; tratando-se das particularidades gestuais, estas variam de pessoa para pessoa – alguns gestos demonstram acanhamento, já outros são de exibicionismo para a câmera.

Outro conceito de Goffman é o de equipe de representação, que se refere a “qualquer grupo de indivíduos que cooperem na encenação de uma rotina particular” (Goffman, 1985, p. 78). No caso dos filmes domésticos, essa equipe de representação é, sem dúvida, a família.

O terceiro e último conceito de Goffman trata de duas funções que devem ser executadas pelo diretor da equipe de representação, se houver um: “o diretor pode ter a obrigação específica de trazer de volta à linha adotada qualquer membro da equipe cuja representação se torne inconveniente” e também a de “distribuir os papéis na representação e a fachada pessoal empregada em cada papel” (Goffman, 1985, p. 94). Os atores, então, agem de forma diferente com o diretor, sendo este o responsável pelo sucesso da atuação e, às vezes, até “fazendo exigências dramáticas a respeito da representação” (Goffman, 1985, p. 95). Pensando no cinegrafista da família como uma espécie de diretor, que decide quem e o que será mostrado e lembrado no futuro, cabe a ele conduzir o filme doméstico e até mesmo os atores diante da câmera. Ele também pode desligar a câmera quando uma atuação está em desarmonia com o que se pretende para aquele filme familiar.

No campo do cinema, Aumont fala sobre a câmera e o dispositivo da filmagem como abertura para o espaço do espetáculo. Para o autor, a diferença entre o teatro e o cinema está no “ponto de vista sobre a ação [que] não é livre, mas sim determinado pelo dispositivo do cubo (ou caixa) cenográfico” (Aumont, 2011, p. 33). Aumont define três gêneros de atuações encontrados de forma coexistente no período do cinema mudo. Em um extremo, está a atuação convencional: gestos e poses padronizados, como nos filmes de profissionais; no outro extremo, o gesto natural e espontâneo: aquele que não parece premeditado, de sujeitos filmados no dia a dia. Mas, entre eles, existe um tipo de atuação chamada pelo autor de artificial, porém original, que ele define como a “forma de gestos originais inventados pela sua expressividade” (Aumont, 2011, p. 27). Como explica o autor:

Desde as vistas de Lumière encontramos toda a gama, dos gestos espontâneos dos sujeitos filmados na sua actividade quotidiana até as pantomimas puras dos filmes de estúdio, passando pelo vasto registo intermédio dos gestos copiados do espontâneo por sujeitos filmados que se mostram demasiado conscientes de o serem (Aumont, 2011, p. 27).

Como a maior parte dos filmes Super 8 eram mudos, acreditamos que essas definições possam se encaixar nos gestos dos personagens familiares aqui estudados.

Inclusive, Aumont cita dois filmes domésticos (ambos dos irmãos Lumière), em que os gestos são de gêneros diferentes<sup>12</sup>. Pensamos que, dos três gêneros definidos, os filmes de família apresentam, em sua maioria, pessoas que agem de forma artificial, mas original – ou seja, com gestos copiados dos espontâneos.

Voltando ao pensamento de Comolli, quando fala sobre os documentários, ele afirma: “Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de ‘filmagem’, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens [...], das fotografias, da imprensa, dos filmes, da televisão...” (Comolli, 2008, pp. 52-53). Consideramos que essa fala também se adequa à época que estamos estudando, pois na década de 1970 o cinema já tinha uma indústria muito bem consolidada e a televisão também já podia ser assistida a cores no Brasil. Deduzimos que as pessoas daquele período que tinham acesso às câmeras cinematográficas amadoras também possuíam acesso a todas as mídias citadas por Comolli, apesar de ainda não terem tanta intimidade com o aparelho cinematográfico. Para o teórico, todas as pessoas têm medo de serem observadas, mas algumas delas, quando estão diante da câmera, conseguem lidar com isso de maneira apropriada, ou melhor, de uma forma mais cômoda: “e é isto que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a *mise-en-scène* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele” (Comolli, 2008, p. 53).

Como pesquisa empírica, categorizamos algumas formas com que os personagens aparecem nos filmes de família, com base em quase duas horas e vinte minutos de material dos dois cinegrafistas que estudamos: uma bancária e um fotógrafo, ambos mãe e pai de família, com menos de 30 anos à época e que fizeram os registros de seus filhos, sobrinhos e demais familiares.

Alguns tipos de encenação aqui categorizados podem coincidir com conceitos já vistos, mas pretendemos trazer novas formas de ver essas encenações e caracterizá-las. Nossa análise irá observar como as pessoas agiam ao serem capturadas nos filmes domésticos, ou seja, quando vistas com o olhar de alguém que as conhecia bem e era de seu convívio e intimidade diários, ao invés de alguém que olha “de fora”. Fazemos

<sup>12</sup> Segundo Aumont, o filme *Refeição do bebê* (*Repas de bébé*, Irmãos Lumière, 1895) possui a naturalidade do bebê e um meio-termo entre espontaneidade e ações pensadas devido à presença da câmera por parte de sua mãe; já o filme *Jogo de cartas* (*Partie d'écarté*, Irmãos Lumière, 1896) possui uma naturalidade parcial dos jogadores e uma interpretação exagerada feita pelo criado que assiste ao jogo.



uma categorização dos tipos de encenação e inferimos, por meio das imagens, como se dão as relações entre os personagens e a câmera em cada situação.

**1) Fotográfica:** O personagem fica imóvel e encara a câmera, como se fosse uma fotografia. Temos a impressão de que os personagens dos filmes que ficam nessa pose fotográfica para o registro cinematográfico não estão tão acostumados à imagem em movimento e possivelmente pensam que se trata de um registro fotográfico, mais comum naquela época.

Na primeira cena que iremos analisar, de 13 segundos, um novo bebê parece chegar em casa pela primeira vez, sendo apresentado à família. Uma mulher segura o bebê, duas crianças maiores vêm vê-la, uma delas trazendo no colo uma menina pequena de cerca de dois anos. Outra pessoa traz um garoto pequeno, também de cerca de dois anos, para que este beije o bebê. Uma quarta mulher também aparece. Mas a personagem que nos interessa é uma senhora que surge primeiramente no fundo da cena, depois, parece ser chamada mais para frente. Ela, então, é enquadrada imóvel, próxima às outras pessoas, depois parece ser chamada a participar do meio do quadro, posando perto do novo bebê. Enquanto todos se movimentam, ela permanece estática, como se posasse para uma fotografia.

Parece-nos que há uma tendência no que diz respeito à pose fotográfica: na maior parte das vezes, os personagens parecem ficar imóveis a pedido do cinegrafista, para que este faça experiências com o *zoom* da lente. De acordo com a pesquisadora Maija Howe (2014), que analisa edições do periódico *Ciné-Kodak News*, da companhia *Eastman Kodak*, a pose fotográfica se encontra muito presente nos filmes de família. Howe analisa o que foi chamado em uma das edições da revista de “the heritage of the headrest”, o que equivaleria a dizer “a herança do apoiador de cabeça”, um aparelho utilizado para manter a cabeça do fotografado imóvel, na época em que o disparo da fotografia demorava alguns segundos para captar a imagem.

**2) Normal:** O personagem aparentemente não percebe que está sendo filmado, portanto, suas ações não possuem a mediação da câmera e não sofrem encenações deliberadas. Nesse caso, as imagens geralmente são feitas à distância. No caso da encenação “normal”, parece tratar-se de personagens que não estão cientes da câmera.

Em uma tomada que dura 10 segundos vemos um homem, duas mulheres e um bebê. Nenhum deles olha para a câmera. Todos parecem entretidos, ora com o bebê, ora com algo que não é enquadrado pelo cinegrafista. Pelo fato de não haver nenhum



olhar denunciando a filmagem e nenhuma interação, consideramos essa imagem como livre de encenação. Apesar da aparente proximidade dos objetos filmados nos fazer pensar que existe a consciência da câmera, não vemos nessa cena nenhum indício de encenação simulada.

O fato de o cinegrafista estar longe, ou filmando as costas do personagem, ou, ainda, o fato de uma criança pequena ainda não ter total consciência do que era uma câmera, fazem com que as poses possam ser consideradas “normais” ou “naturais”. São situações dos filmes de família em que acreditamos haver a maior naturalidade possível. Também encontramos cenas em que o cinegrafista não está tão distante e, mesmo assim, parece passar despercebido – este poderia ser um sinal de que aquelas pessoas estão mais acostumadas ao registro cinematográfico, a ponto de se distraírem o suficiente quando estão perto dela. Esse tipo de gesto é chamado por Aumont (2011) de natural e espontâneo, pois não parece premeditado, e por Diogo e Furloni (2009) de pose inerente ao personagem livre, pois ele não sabe da câmera ou não se incomoda com o fato de ela estar ali.

**3) Simulada:** Os personagens já possuem consciência da câmera, denunciada por um olhar de relance para a lente ou pelos gestos exibicionistas de outra pessoa por perto. Porém, age-se como se a câmera não estivesse ali, de forma normal ou “a mais natural possível”.

No acervo analisado há uma cena que dura um minuto e na qual podemos ver uma reunião familiar, aparentemente um churrasco, em que as pessoas percebem a câmera (uma mulher olha diretamente e ri, um bebê encara a lente, um senhor olha de esguelha e um garoto se inclina para aparecer melhor no quadro, parecendo verificar se a câmera está mesmo filmando). Porém, o que percebemos pela reação da maioria dos personagens – aparecem cerca de 20 pessoas – é que a câmera está visível, mas as pessoas se comportam “naturalmente”, como se não houvesse o ato do registro. Conversam, riem, comem e bebem de forma quase espontânea, mas, na maior parte das vezes, sem virar as costas para o cinegrafista.

Podemos ver diversas situações em que a câmera é notada por um ou outro personagem, por meio de um olhar direto ou de soslaio para o cinegrafista. Apesar disso, os personagens tentam fingir não notar a presença da câmera, simulando ações que se pretendem naturais. A pose simulada é muito visível. Acreditamos que isso seja um modo de agir comum nos filmes de família. O fato de não olhar para a câmera pode

significar certo acanhamento do personagem por estar sendo filmado ou, também, a tentativa de aproximação à *mise-en-scène* do cinema profissional, conhecido pelos personagens. Nesse sentido, entendemos esses gestos como uma encenação altamente representada ou interpretativa, de tentar atuar em seu próprio papel e se fazer parecer de uma determinada maneira. Esse é o tipo de encenação que os manuais de cinema amador indicavam que os cinegrafistas buscassem. Aumont (2011) chama esses gestos de artificiais, mas originais, pois são “copiados do espontâneo” por pessoas que possuem plena consciência de estarem sendo filmadas. Também pode se atribuir essa forma de atuação à pose forçada do personagem congelado de Diogo e Furloni, em que há “uma total impessoalidade na captação de momentos familiares” (Diogo; Furloni, 2009, p. 10), ou as pessoas agem como se o cinegrafista fosse uma “não pessoa”, nos termos de Goffman (1985).

**4) Esquiva:** Acontece quando o personagem não quer ser filmado e evita a lente, cobrindo o rosto, se esquivando da câmera ou virando as costas. Nesse caso, acreditamos que a pessoa não se sinta à vontade com a tecnologia da imagem em movimento, que não queira ou não goste de ser fotografado e filmado.

Selecionamos uma sequência que dura apenas dois segundos (e dois *takes*) para ilustrar esse tipo de encenação: a sequência mostra uma mulher que se esconde atrás de uma menininha em seu colo. Primeiramente, elas estão de lado, até que a mulher olha de esguelha e percebe a presença da câmera, então faz um movimento brusco em que vira as costas. Depois, vemos a mulher quase de frente para a câmera, mas com o rosto oculto atrás da cabeça da garotinha. Possivelmente, a mulher não tinha intenção de aparecer, fazendo com que a menina fosse o foco da atenção.

Esse tipo de reação pode ser resultado mais por razões pessoais do personagem do que pela falta de intimidade deste com o equipamento cinematográfico. Geralmente as pessoas se escondem por não se acharem fotogênicas, ou por pensarem que não estão vestidas de acordo com a imagem que querem passar (tem-se que estar arrumado para aparecer bem na tela, posteriormente). Outras vezes, podem estar cansadas, tristes, com raiva – temperamentos mais íntimos que não “caem bem” nos filmes de família, pois estes deveriam ser alegres o tempo inteiro. Nas categorias esquiva e encabulada estão as reações que Gabler (1999) atribui aos filmes domésticos, devido ao fato de os personagens não estarem habituados à câmera e à projeção de

suas imagens na tela, sentimento que “apenas sublinhava quão diferentes eram elas das estrelas” (Gabler, 1999, p. 222) de cinema.

**5) Encabulada:** Acontece quando o personagem parece não querer ser filmado, mas não faz nenhum movimento para se esconder da câmera. Nesse tipo de atuação, quando o sujeito é surpreendido pela filmagem, geralmente ri de modo sem graça e pode pedir para que parem de filmar, fazer uma careta ou mostrar outro objeto para que a câmera se direcione a ele.

A tomada que selecionamos para ilustrar essa encenação tem oito segundos e mostra uma mulher que parece perceber a presença da câmera após o cinegrafista começar a filmar. Quando isso acontece, sua expressão, inicialmente séria, se transforma em um sorriso sem graça. Ela levanta a mão, como que pedindo para pararem de filmar e desvia o olhar da lente, visivelmente acanhada.

Esse tipo de encenação tem como característica principal uma pessoa que é pega desprevenida quando descobre que está sendo filmada e acaba ficando sem reação – o resultado é um riso sem graça ou um sorriso forçado. Parece-nos que a pessoa não gostaria de estar sendo filmada, mas também não acha necessário se esconder por causa disso.

**6) Gestual:** O personagem geralmente realiza um gesto pontual direcionado à câmera e retorna em seguida à encenação simulada. Acenar, mandar beijos e apontar para a câmera podem ser consideradas como encenações gestuais, pois são compostas por apenas uma ação de provocação ao cinegrafista e, talvez inconscientemente, ao espectador.

Dentre os filmes que analisamos, selecionamos um *take* de apenas quatro segundos, em que três garotos aparecem em cena. Dois deles caminham simulando espontaneidade, porém, o que aparece primeiro em cena direciona ao cinegrafista um gesto repentino e brincalhão: ele abre as pernas e as flexiona um pouco, apontando o dedo como se fosse uma arma para a câmera. Isso nos faz pensar: teria o menino notado a analogia entre os gestos de apontar uma câmera e apontar uma arma, imitando o cinegrafista, ou teria apenas imitado os filmes de *bangue-bangue* que possivelmente gostava de assistir? Mesmo após o gesto, o garoto se mantém de pernas abertas, mas não direciona mais o olhar para a câmera, voltando ao “normal”, por isso, chamamos a encenação de gestual.



Tivemos dificuldade em distinguir esse tipo de pose das encenações simulada e espetacular, concluindo que a gestual não é mutuamente excludente em relação às outras. A encenação gestual pode ter o maior nível de interação entre personagem e câmera, pois consideramos esta a pose que mais denuncia a presença da câmera e mais particular aos filmes de família. Na pose gestual, os filmes se parecem com todo filme de família. Os gestos direcionados às lentes – seja por causa do cinegrafista ou do futuro público que irá assistir àquelas imagens – são características fundamentais do filme doméstico que conhecemos em sua essência.

**7) Espetacular:** O que definimos como encenação espetacular é o que parece ser uma atuação feita em função da câmera e do caráter lúdico desta, revelando a intimidade entre cinegrafista e personagem e, podendo também, se dirigir ao futuro espectador.

A cena que iremos analisar aqui, de três minutos e 32 segundos, está inserida em uma sequência maior, de sete minutos, em que vemos quatro crianças em uma toalha branca estendida num espaço gramado. No trecho escolhido para a análise, podemos ver que cada uma das quatro crianças tem sua chance de virar estrela: todas cantam com um microfone provavelmente acoplado à câmera, que era sonora. O único menino da cena tenta, inclusive, “apagar” o brilho da garotinha mais nova: quando colocam o microfone para esta cantar, ele tenta pegá-lo, mas uma mão (provavelmente adulta) não deixa.

No caso desse tipo de encenação, o cinegrafista pode tentar dirigir a cena ou o próprio personagem pode querer atuar como um astro ou estrela, exibindo-se como se interagisse com a plateia de um espetáculo teatral. Neal Gabler (1999) contrapôs a interpretação dos personagens dos filmes (películas) aos dos vídeos (VHS e outros formatos) domésticos, defendendo que, nos filmes, devido a pouca familiaridade com a câmera, as pessoas ficavam acanhadas; nos vídeos, entretanto, ele diz que, já tendo bastante contato com os meios audiovisuais – principalmente a televisão – as pessoas tendem a atuar diretamente para a câmera: conversar, falar, dançar, sem se sentirem envergonhadas. Porém, como percebemos um tipo de encenação espetacular nos filmes discordamos da opinião de Gabler. Apesar de concordarmos que a tecnologia do vídeo pode ter potencializado esse tipo de encenação, não é apenas nos vídeos caseiros que existe uma “atuação” para a câmera. Abaixo, fazemos um resumo sobre os tipos de encenação que apresentamos.



Encenação	Característica	Olhar para a câmera	Interação
Fotográfica	Personagem imóvel	✓	-
Normal	Aparentemente não percebe a câmera	-	-
Simulada	Sabe da filmagem, mas age “naturalmente”	✓	-
Esquiva	Tenta se esconder da câmera	-	-
Encabulada	Demonstra vergonha ao ser filmada	✓	✓
Gestual	Personagem faz um gesto para a câmera	✓	✓
Espetacular	Atuação feita em função da câmera	✓	✓

**Quadro 1:** resumo dos tipos de encenação. Fonte: quadro elaborado pela autora.

## Conclusões

Neste artigo, focamos nossa análise em identificar e categorizar tipos de autorrepresentação ou (auto)encenação em filmes de família que foram produzidos na película amadora mais popular da década de 1970, o Super 8, utilizando dois acervos particulares.

Contextualizamos brevemente o uso de películas amadoras cinematográficas até a criação do Super 8 e em que âmbitos, além do familiar, ele era utilizado. Além disso, ressaltamos que os modos de registros audiovisuais foram “popularizados”, em termos, pois apenas famílias um pouco mais abastadas tinham condições econômicas de acesso a essas tecnologias.

Refletimos sobre a história e a temporalidade da vida privada e familiar e sobre os modos como os filmes domésticos eram produzidos, trazendo as principais características e contribuições acadêmicas sobre esse subgênero fílmico. Fizemos também algumas comparações entre filmes de família e os documentários para analisar os modos de encenação diante da câmera, utilizando pesquisadores que se dedicam aos estudos sobre documentários. É essencial dizer que, além das possíveis encenações diante de uma câmera, o sociólogo Erving Goffman defende que na vida



cotidiana estamos sempre encenando diversos papéis, mesmo fora de um palco ou por trás das câmeras.

Com base no *corpus* de análise utilizado podemos dizer que o filme doméstico possuía um estilo de “atuação” peculiar de seus personagens, encontrado em todos os filmes feitos por um membro da família: a interação dos sujeitos filmados com o realizador. O modo com que cada personagem, particularmente, age diante da câmera depende, no mínimo, destes quatro fatores: sua própria personalidade, o nível de intimidade com o cinegrafista, o grau de familiaridade com o equipamento cinematográfico e quem irá assistir àqueles filmes.

Defendemos, então, que os personagens que aparecem nos filmes domésticos se comportam de maneira que é quase sempre encenada – exceto quando não tem consciência da filmagem – no sentido de que a pessoa filmada nunca fica totalmente à vontade e natural com a presença da câmera (que implica mais espectadores, além do personagem e do cinegrafista) quanto ficaria sem ela. Resumindo: existe uma encenação nos filmes domésticos até mesmo – e especialmente – quando os personagens percebem a câmera e agem como se ela não estivesse ali. A encenação observada no filme de família revela a maneira com que os meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão, influenciam no modo de agir das pessoas diante da câmera, quando estas simulam a ausência do equipamento no ambiente (o que acontece repetidamente), por exemplo.

## Referências

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **Histoire de la vie privée**. [5 Volumes]. Paris: Seuil, 1985.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Edição especial para as livrarias Saraiva no Brasil. Lisboa: Edições texto e grafia, Ltda., 2011.

BLANK, Thaís. **Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.



COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida:** cinema, televisão, ficção, documentário. Seleção e organização de César Guimarães e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DARGY, P; BAU, N. **A prática do super 8.** Adaptação de Abrão Berman. Tradução de Luiz Roberto S. Malta. 4. ed. São Paulo: Summus, 1979.

DIOGO, Lígia Azevedo e FURLONI, Álvaro Fernandez. Cadê o passarinho? A ameaça de extinção da pose na imagem de família. **Contemporânea**, v.7, n. 1, 2009. Disponível em:

[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_12/contemporanea\\_n12\\_02\\_ligia\\_alvaro.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_12/contemporanea_n12_02_ligia_alvaro.pdf). Acesso em: 20 maio 2024.

FILMES DOMÉSTICOS 1. Filmes em película Super 8 de E. B. X. T. – Acervo particular (Duração total: 1 hora, 15 minutos e 6 segundos). Digitalizados durante pesquisa de mestrado.

FILMES DOMÉSTICOS 2. Filmes em película Super 8 de M. A. A. – Acervo particular (Duração total: 1 hora, 3 minutos e 3 segundos). Digitalizados durante pesquisa de mestrado.

GABLER, Neal. **Vida, o filme:** como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HOWE, Maija. The photographic hangover: reconsidering the aesthetics of the postwar 8mm home movie. *In:* RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda; MONAHAN, Barry (eds.). **Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web.** Nova York: Bloomsbury, 2014. pp. 39-50.

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem? *In:* \_\_\_\_\_ **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus Editora, 2007. pp. 135-177.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, dez. 1993. pp. 07-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 17 maio 2024.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ODIN, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. **Archivos de la Filmoteca:** Revista de estudios históricos sobre la imagen. n. 57-58, 2007, pp. 197-217. Disponível em: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/193>. Acesso em: 25 jun. 2025.



ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In: CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.). **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2010. pp. 39-60.

ODIN, Roger. The Home Movie and Space of Communication. In: RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda; MONAHAN, Barry (ed.). *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web*. Nova York: Bloomsbury, 2014, p. 16-26.

ROCHA, Flavio Rogerio. O filme de artista dentro da Marginalia do Super 8 brasileiro. 8º Encontro Nacional de História da Mídia, 28 e 30 de abril de 2011, Unioeste. In: **Anais eletrônicos [...]**. Guarapuava: Alcar, 2011. Disponível em: <https://redealcar.org/anais-eventos-nacionais-8o-encontro-2011/>. Acesso em: 24 jun. 2025.

VAINFAS, Ronaldo. História da vida privada: dilemas, paradigmas, escalas. **Anais do Museu Paulista**, v. 4, n. 1, 1996, pp. 9-27. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5327/6857> Acesso em: 17 maio 2024.

---

<sup>I</sup> Ana Clara Campos dos Santos

Realiza Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Integrante do Grupo de Pesquisa Comcime – Comunicação, Cidade e Memória.

E-mail: [anaclaracs91@gmail.com](mailto:anaclaracs91@gmail.com)

<sup>II</sup> Christina Ferraz Musse

Possui mestrado (2001), doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017). É professora titular do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. É líder do Grupo de Pesquisa Comcime – Comunicação, Cidade e Memória.

E-mail: [cferrazmusse@gmail.com](mailto:cferrazmusse@gmail.com)

### Informações sobre o artigo

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

e1133

---

**Resultado de projeto de pesquisa:**

Resultado parcial de pesquisa de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

**Fontes de financiamento:**

Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

**Considerações éticas:**

Não se aplica.

**Declaração de conflitos de interesse:**

Não se aplica.

**Apresentação anterior:**

Não se aplica.

Artigo recebido em: 10/06/2024. Aprovado em 28/01/2025.

