

Cinema, registro e memória: a herança de acervos de filmes de família¹

Ana Clara Campos dos SANTOS²
Mestra
Juiz de Fora, MG

Resumo

Neste trabalho, tecemos algumas considerações sobre o modo como eram feitos os filmes amadores de família, registros de imagem em movimento que representavam a memória do cotidiano doméstico de famílias mais abastadas; também falamos sobre como esses filmes de arquivo podem ser considerados uma herança para o grupo no qual os participantes estão inseridos – principalmente pelo fato de as imagens, se bem conservadas, perdurarem por um longo tempo, posterior à própria vida; finalmente, damos como exemplo uma família em que a herança ultrapassa os limites do arquivo, quando o gosto pelo registro audiovisual é passado para a próxima geração e a exibição grupal se torna um gerador coletivo de memórias afetivas.

Palavras-chave

História das Mídias Audiovisuais; Filme de família; memória; cinema; registro.

1. Introdução

Uma das maiores dificuldades em se pesquisar acervos audiovisuais é aquela enfrentada dentro das próprias famílias, na conservação das fitas e filmes domésticos, que podem carecer de um tipo especial de limpeza e higienização para não acumularem fungos e mofo, causados pelo motivo de que os locais em que são guardados podem ser úmidos, escuros e não arejados.

O segundo problema ocorre porque as mídias audiovisuais estão sempre se reinventando, o que faz com que exista uma espécie de obsolescência programada para cada tecnologia de registro audiovisual, especialmente de gravações sonoras e de imagens em movimento. Por isso, às vezes, os filmes podem se tornar apenas um amontoado de objetos inúteis, na visão de algum membro da família, que se desfaz de todo o material. Além disso, o processo de telecinagem – ou seja, a transferência de

¹ Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

² Mestra em Comunicação e Sociedade pelo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: anaclaracs91@gmail.com

películas cinematográficas para formatos de vídeo – necessita de equipamentos e conhecimento específico para o processo.

Outra dificuldade enfrentada por pesquisadores em Juiz de Fora é o fato de existirem poucos acervos públicos de materiais filmicos disponibilizados para pesquisa, o que nos impõe a pesquisar arquivos privados de pessoas que se propuseram a registrar o cotidiano da cidade e de suas famílias – incorrendo na grande probabilidade de os donos dos filmes os considerarem pessoais demais para se prestarem a uma pesquisa acadêmica.

O acervo feito em película Super 8, de Márcio Assis, foi digitalizado em decorrência de nossas pesquisas, havendo duas possibilidades de se efetuar o processo: a primeira, pedindo ajuda a um funcionário do Museu Ferroviário de Juiz de Fora, aficionado e antigo realizador de filmes Super 8, que sabe como manusear um projetor localizado no setor de memória da Funalfa³ - então, realiza-se a gravação da projeção em meios digitais; a segunda, levando a um profissional que digitaliza filmes Super 8 e fitas de VHS em um espaço no centro da cidade de Juiz de Fora.

Já os acervos de filmes domésticos de Júlio Assis e de outros tantos realizadores encontram-se guardados, esperando o momento em que alguém tenha interesse, tempo, condições financeiras e informações suficientes de como podem realizar a digitalização das imagens.

2. Crônicas imagéticas da memória familiar como herança para o grupo

O registro da imagem em movimento foi desenvolvido em 1895, na França, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, que criaram o cinematógrafo. O cinema se tornou atraente para as famílias como forma de registro, de modo semelhante à fotografia. O mercado volta-se para o público amador e começa a comercializar formatos mais acessíveis do que a bitola de 35mm, que era muito cara e perigosa, devido à sua natureza inflamável. Segundo Carlos Antonio Caruso (2012):

Em 1913 a Pathè Frères lança na França o projetor K-O-K, comercializado nos Estados Unidos com a marca de Pathéscope, que utilizava filmes de 28mm. [...] Com isso a Pathè teve uma grande vantagem competitiva. A grande preocupação naquela época era do desenvolvimento de uma película que não fosse inflamável, principalmente tratando-se do uso doméstico. Em 1909 a Eastman-Kodak lançou nos Estados Unidos o safety film, película à base de

³ Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage: órgão de administração indireta, vinculado à Prefeitura de Juiz de Fora.

acetato não inflamável [...] Até 1923 houve uma grande profusão de inventos com diferentes bitolas de filmes que variavam desde o 9,5mm²¹ até o 35mm desenvolvido pela MPPC-Edison. Todavia os concorrentes nunca tiveram muito sucesso, abrangendo apenas pequenos nichos de consumo (CARUSO, 2010, p. 34).

Em 1923, a companhia Eastman Kodak desenvolveu a Cine Kodak 16mm²², uma câmera mais acessível e simples, podendo ser utilizada por amadores que já houvessem tido contato com câmeras fotográficas. Porém, a câmera era pesada (tinha sete libras, o que equivale a cerca de três quilos) e o pacote com tripé custava U\$ 335,00, enquanto, na mesma época, um automóvel novo da Ford custava pouco menos que o dobro da câmera: apenas U\$ 550,00.

Em 1932, enquanto os Estados Unidos passavam pelo auge da Grande Depressão, foi introduzida no mercado a Cine Kodak 8mm²³, que possuía duas vezes o número de perfurações em ambos os lados a mais do que a 16mm. Dessa forma, o cineasta deveria filmar com metade da película em uma direção, depois usar a outra metade, como uma fita cassete de áudio. A quantidade de película necessária também era bem menor: como o quadro da 8mm era $\frac{1}{4}$ do tamanho da 16mm, 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, em eventos familiares.

Na década de 1960, pesquisadores conseguiram desenvolver o formato Super 8, 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. Em 1965, foram lançados no mercado os equipamentos da bitola Super 8. A película foi um salto para maior inclusão da classe média e para a massificação de produções audiovisuais.

Devemos nos lembrar de que, por ser uma tecnologia cara, os momentos registrados deviam ser muito bem escolhidos e elaborados. De acordo com o que nos mostra a literatura, quando as câmeras fotográficas e filmadoras começaram a se tornar acessíveis às famílias mais abastadas com os equipamentos amadores, os eventos considerados dignos de documentação eram os ritos de passagem, relacionados à igreja (casamentos, batizados) ou não (formaturas, festas de aniversário), além de feriados religiosos (como Páscoa e Natal). Esses eventos são, em sua maior parte, motivo para reunir a coletividade da família. Com esses encontros, os laços familiares são reforçados, de acordo com o historiador Nelson Schapochnik (1998):

Aniversários e festas são ótimos pretextos para recriar a unidade de família e expor periodicamente os laços tecidos entre todos os seus membros. Quando se apresenta a possibilidade de reunir as diversas gerações, é como se estivesse se comemorando a própria fundação da família. Nessa série, se evidenciam os laços de amizade e convivência estabelecidos pelos membros do grupo (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 482).

Percebemos de que maneira as reuniões familiares eram eventos que se tornavam importantes para a união e autopreservação daquele grupo. Os acontecimentos cotidianos na vida privada também poderiam ser tratados como formas rituais de dar sentido ao dia a dia. Quando esses momentos proporcionam lembranças felizes, se tornam, posteriormente, assuntos de conversas e de rememoração coletiva. As formas de registro possuem o valor simbólico de capitalizar e “materializar” as lembranças felizes.

O sociólogo Paul Thompson (1992) defende a importância do estudo da história, essencial para a compreensão das mudanças que acontecem em nossas vidas, sejam elas sociais, tecnológicas, econômicas, políticas ou demográficas. Além disso, Thompson também fala de forma especial sobre a história da família: ele afirma que esta “pode dar ao indivíduo um forte sentimento de uma duração muito maior de vida pessoal, que pode até mesmo ir além de sua própria morte” (THOMPSON, 1992, p. 21). A história da família pode, então, garantir uma parcela da história de cada um e o sentimento (ou não) de pertencimento àquele grupo familiar como representativo de sua identidade particular. A história surge muito antes e permanece bem depois de nossa morte, o que nos dá a sensação de estabilidade e perpetuação de nossas identidades. As imagens da família podem se tornar uma forma de recordação de outros tempos e de experiências que se deseja deixar de herança para os filhos e netos.

Quando pensamos na história e 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, ressignificando 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 somos e quem gostaríamos de ser, o que fizemos e o que não fizemos, nossos sucessos e fracassos, nossas escolhas corretas e equivocadas.

Ao falar em memória individual e memória coletiva, não podemos deixar de

citar o sociólogo Maurice Halbwachs, grande autor que defende que até mesmo nossa memória individual ganha significado pela memória coletiva que se forma dentro do grupo no qual estamos inseridos: “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990, p. 51)”. Dessa forma, nossas lembranças mais particulares são modificadas pela nossa relação com a coletividade do grupo.

Para se referir às mudanças características da sociedade após os anos 1950, o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (2005) utiliza o termo “modernidade tardia”. Conforme o autor, nessa época houve grandes avanços no pensamento das ciências humanas, descentrando o sujeito sociológico como era visto até então. Por isso, a partir da segunda metade do século XX: “Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2005, p. 32). Diversos pensadores e correntes teóricas contribuíram para o descentramento do sujeito, induzindo-o buscar não apenas uma, mas diversas âncoras identitárias (HALL, 2005). Nos dias de hoje, a memória é uma dessas formas de ancoragem no mundo. Na visão das jornalistas Christina e Mariana Ferraz Musse (2014), o desejo de memória e a grande produção atual de registros são alavancados pela efemeridade dos momentos vividos e pela necessidade de torná-los duradouros, dando maior sentido à nossa existência:

Parece que o registro garante lastro à existência, ressignifica-a, isto é, constrói uma narrativa que, de alguma forma, gera uma identidade. Assim, fotografias, filmes, fitas magnéticas, cds e dvds são suportes capazes de revelar hábitos culturais, subjetividades e maneiras de organizar o mundo ao redor. São uma forma de expressão, mas, além disso, uma forma de memória (MUSSE, C.; MUSSE, M., 2014, p. 5).

Além de os registros serem motivados pela fugacidade dos momentos, vemos que também são retratos não só de memórias individuais, como também de memórias coletivas e características da sociedade de determinada época. Esses artefatos que produzimos são uma forma de preservar nossa própria identidade e nossas particularidades em um mundo tão globalizado e padronizado. Podemos tentar compreender, dessa forma, do que se trata a obsessão contemporânea pela criação e armazenamento de arquivos que nos proporcionem lembranças de acontecimentos e

eventos de nossas vidas. O presente deve ser capturado, pois fatalmente se tornará passado. E, se considerarmos o ritmo cada vez mais acelerado dessa transição, nos tempos atuais, somos capazes de entender e até justificar a necessidade do registro imediato desses breves momentos.

Os álbuns de família e os filmes domésticos possuem uma espécie de aura que permite tanto aos seus donos quanto aos filhos e netos revisitem as imagens e observem a materialização do tempo, mesmo que tenha ocorrido há muitos anos. As fotos, mais do que os filmes, pois estas prevalecem preservadas com mais cuidado, em álbuns, além de serem impressas em papel. Já os filmes podem ficar esquecidos em um canto, pois, devido ao avanço da tecnologia, suas formas de reprodução se tornam obsoletas e muito dificultosas.

A visão do pesquisador Armando Silva (2008) nos traz uma boa questão para refletirmos sobre o álbum de família: a de que o principal motivo para criarmos registros de memória é o medo do esquecimento e o desejo de deixarmos um legado para as gerações futuras. Isso tem relação direta com o que Silva defende, pois, para ele, criamos arquivos por medo da destruição e da morte. De acordo com o autor, ao mesmo tempo em que um álbum conta a história de nossas vidas, exibindo momentos felizes, engraçados e belos, compartilhados em família, “o medo da morte é o que o configura [o álbum] como arquivo” (SILVA, 2008, p. 50), sendo essa a sua razão de existir. Contemplar a foto de uma pessoa querida que faleceu traz à tona as lembranças de momentos alegres ao seu lado, mantendo tal pessoa ainda presente em nossas vidas e viva em nossos dias. Os registros de família também são uma forma de relíquia, uma herança a ser deixada para as gerações posteriores. Dessa forma, os jovens podem compreender aquelas histórias que não presenciaram, contadas a partir de um álbum ou da projeção de *slides* fotográficos⁴ e filmes, e ressignificam essas narrativas como parte de suas próprias histórias.

O crítico e teórico de cinema André Bazin (1991) vê a fotografia como uma forma de preservação de um corpo, da maneira que foram o embalsamamento no Egito antigo, as estátuas e as pinturas que retratavam pessoas. Segundo ele, a fotografia teria o poder de salvar nossos corpos de uma segunda morte – a espiritual – por meio da memória, quase como uma mumificação moderna:

⁴ Exposição sequencial de fotos em um dispositivo eletrônico específico, o projetor de *slides*.



Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo (BAZIN, 1991, p. 20).

Em nosso entendimento, essa passagem mostra a visão de que, para as pessoas, não é mais tão importante prolongar a vida real; o mais importante é manter indícios que remetam à nossa imagem pessoal para que esta sobreviva mais do que nós mesmos ao tempo. Pensamos no registro familiar como uma forma de preservar a imagem de pessoas queridas em momentos felizes e também como uma maneira de sacralizar os antepassados dos quais sentimos honra em descender.

Para a pesquisadora Rebeca Pardo (2010), as imagens de família, sejam estáticas ou em movimento, possuem diversas características em comum, dentre elas: a intenção de reter o tempo; as imagens “malfeitas”; a representação interligada com a emoção; a família feliz como significado concreto e como verdade narrativa; os temas tratados (festas, crianças, viagens) e a significação das imagens como mito ou lenda familiar. Porém, a autora também aponta diferenças entre as duas formas de registro, das quais podemos destacar: enquanto a fotografia é mais simples e econômica, o filme é mais complexo e caro; enquanto as fotografias são facilmente expostas, nos álbuns e em porta-retratos na parede e em cima dos móveis, os filmes não podem ser prontamente exibidos, já que necessitam de aparelhos para reproduzi-los, suportes que se tornam obsoletos com o tempo; enquanto a fotografia detém apenas um instante, resultando em maior condensação do tempo em uma só imagem, o filme capta o transcorrer do tempo, o que, segundo Pardo, significa que os filmes possuem “mais informação por captar o tempo fluindo: [são] mais ‘realistas’ porque há mais detalhe na narração⁵” (PARDO, 2010, p. 16). Achamos interessante estudar o filme sem fazer muitas comparações com a fotografia, justamente por essa diferença na forma narrativa.

Diversos autores defendem a imagem familiar como forma de preservação afetiva da identidade grupal. Fotografias e filmes de família são tratados, por exemplo, como rastros de memória em que se apoiam as lembranças familiares, pessoais, coletivas e até mesmo históricas (PARDO, 2010) e também como empacotamento de

⁵ Tradução nossa para o original: “Más información por captar el tempo fluyendo: más ‘realistas’ porque hay más detalle en la narración”.

um indispensável histórico familiar com imagens de repetidas experiências compartilhadas e exibidas aos membros da família e aos amigos (JOHNSON, 1998). A autora Lígia Diogo (2012) reafirma a função afetiva dos filmes para o grupo familiar e por quê:

A maior ambição para os familiares que gravavam os momentos íntimos ou os eventos comemorativos com seus parentes próximos, ou solicitavam que essa gravação fosse efetuada por terceiros, era que esse material e as lembranças a ele associadas fossem eternizados, na expectativa de que pudessem ser revisitados quando, de alguma maneira, a saudade, a felicidade ou a tristeza solicitassem (DIOGO, 2012, p. 44).

Essa citação reforça a questão dos motivos pelos quais existe um desejo pelo registro. As imagens familiares não são apenas uma forma de retratar os parentes para uma posterior recordação – são também uma maneira idealizada de preservar aqueles momentos, uma preparação para o exercício de nostalgia quando os momentos não existirem mais e quando as pessoas não tiverem mais a aparência específica que tinha naquele tempo.

Vamos agora conhecer a história de uma determinada família e ver quais aspectos podemos observar na forma que os arquivos de filmes domésticos podem ser considerados como legado único para o grupo.

3. A herança dos Assis em Juiz de Fora

A família Assis é uma das mais tradicionais de Juiz de Fora⁶, cidade que teve sua emancipação em 1850. A partir de então, as elites locais passam a viabilizar o processo de modernização, usando o capital gerado pelas atividades cafeeiras locais. É nesse contexto que diversas famílias se destacam ao investir na industrialização da cidade. De acordo com as pesquisadoras Raruza Keara Teixeira Gonçalves e Christina Ferraz Musse (2012), no ano de 1858, Francisco Ribeiro de Assis adquiriu a Fazenda da Floresta, que existe ainda hoje e originou os bairros Retiro, Jardim Esperança e Floresta, situados na zona sudeste da cidade. O grupo empresarial Assis chegou a administrar a Companhia de Bondes, a Companhia Telefônica, o Banco de Juiz de Fora, a Companhia Mineira de Eletricidade (a partir de 1911) e a Fábrica de Tecidos São João Evangelista, fundada em 1922, no bairro Floresta.

⁶ Cidade mineira com mais de 570 mil habitantes, segundo o IBGE; fica a aproximadamente 210 km da capital.

Júlio Álvares de Assis nasceu em 1912, filho do coronel Theodorico de Assis e Emerenciana Barbosa Álvares de Assis. Formou-se na Faculdade de Engenharia, cursada em Ouro Preto, e concluída em Juiz de Fora. Em 1929, a cearense Nadyr Alcântara que, na época, cantava com o irmão Pedro de Alcântara Filho na dupla *Xerém e Tapuia*⁷, chega a Juiz de Fora em uma turnê de apresentações em circos e teatros pelo Brasil. Júlio conhece Nadyr nesta época, os dois começam a namorar. Em 1939, os dois se casam e vão viver na Fazenda da Floresta de Juiz de Fora, propriedade dos Assis. Até o ano de 1944, Júlio trabalha na já citada Fábrica de Tecidos São João Evangelista, depois o casal decide se mudar para São Paulo e lá residem por seis anos. Nesse período, Júlio se juntou a um sócio e ambos fundaram a Produtora de Filmes Regina, em 1947. A produtora durou pouco tempo e, no início da década de 1950, Júlio volta a Juiz de Fora para trabalhar como diretor da fábrica de tecidos. “Mas não parou de filmar e se interessar por cinema. Dedicou-se a filmar a família, a fazer registros domésticos de aniversários, datas comemorativas e festas” (GONÇALVES; MUSSE, 2012, p. 85). Percebemos como Júlio Assis se interessava bastante pelo audiovisual: além de ter fundado a produtora de filmes, fez registros em 16mm, 8mm tradicional e *slides*, teve um laboratório de fotografia em casa, manteve uma sala de cinema na zona rural e também foi radioamador.

Nos relatos da filha primogênita de Júlio e Nadyr, a educadora Regina Alcântara de Assis, descobrimos uma forte tradição religiosa entre os Assis e como isso influenciou em alguns registros audiovisuais, não só de parentes, mas também de alguns amigos da família e da comunidade: batizado, primeira comunhão, festas comunitárias, construção da capela do bairro, alguma missa especial. Júlio era um “documentarista do cotidiano familiar e do cotidiano social que o cercava” (ASSIS, R., 2014). Regina de Assis diz que o pai sempre foi muito alegre, uma pessoa com muito bom humor. Além disso, sendo muito religioso, tinha alguns bons amigos que eram padres, e estes apareciam vez ou outra nos filmes.

Em casa, ele reunia os filhos, sobrinhos e netos para as sessões de cinema em família. De acordo com Regina, assistir àqueles registros era como se fosse um grande evento, um programa para ser feito em família, que mobilizava todos os parentes que estivessem em casa. Eram exibições apenas domésticas, às vezes, em ocasiões especiais

⁷ Em 1937 Nadyr e o irmão, Pedro, foram para o Rio de Janeiro com a irmã Nadir, formando a dupla Xerém e Tapuia, que se apresentou na Rádio Tupi e posteriormente no programa "Festa na roça".

de alguma festa, aniversário, uma comemoração ou simplesmente para o prazer das crianças e adultos – era um momento de descontração para avós, primos, sobrinhos, irmãos, pais, tios. Segundo Regina Assis, não havia filmes dramáticos, tristes, nem mesmo algo artístico, de apreciação. Como o carretel da película de 16mm era muito pequeno, o que se assistia eram apenas episódios, quase sempre engraçados e divertidos.

Uma das particularidades mais interessantes do filme doméstico é o fato de este ter o entretenimento diretamente envolvido em sua realização. O aspecto lúdico do filme caseiro é fundamental como um passatempo da família: as brincadeiras das crianças, a filmagem e a projeção, todas são experiências divididas entre o grupo familiar. As projeções dos filmes se tornavam ocasiões especiais, de entretenimento e jogo coletivo (FILIPPELLI, 2011). Outra coisa essencial a observar sobre quem produz filmes domésticos é sua função social de “solenizar e eternizar os grandes momentos da vida familiar e fortalecer a integração do grupo⁸” (FILIPPELLI, 2011, p. 38). Segundo Sara Filippelli, os filmes domésticos tratam da conservação da memória familiar e da filmagem do cotidiano; também são parte de um espetáculo de entretenimento, sem deixar de lado o caráter doméstico e de instrumento para vencer o tempo (FILIPPELLI, 2011). Ainda segundo a pesquisadora, as projeções, além de serem jogos coletivos familiares, também servem para três funções diferentes: recordar memórias perdidas, completar recordações e construir memórias que não temos. Para Filippelli, fazer filmes domésticos parte do desejo intrínseco ao ser humano de não esquecer e de nunca ser esquecido.

Júlio Assis faleceu em 1996, vítima de um acidente de carro, mas conseguiu fazer com que a paixão pelo registro familiar e a tradição de “passar cinema” se propagasse por mais uma geração: o gosto foi herdado pelo fotógrafo Márcio Alcântara de Assis, nascido em Juiz de Fora em 1950, filho caçula de Júlio Assis e de dona Nadyr. Tendo crescido na zona rural (que hoje é o bairro Floresta⁹), mas cercado de cinema por todos os lados, Assis vivia tão imerso no audiovisual, que, quando tinha entre 10 e 13 anos de idade, ele se imaginava como ator ou diretor de cinema. Isso era tão presente em sua vida, que, quando ia dormir, ele até mesmo criava personagens, como o “Zé Azeitona”, operador do projetor que exibia os sonhos noturnos de Márcio. Desde

⁸ Tradução nossa para o original: “solennizzare ed eternare i grandi momenti della vita familiare e rinsaldare l’integrazione del gruppo”.

⁹ Bairro situado na zona sudeste do município de Juiz de Fora, que ocupa uma área de 450 hectares.

criança, ele conviveu com projetores de 16mm, participando de todo um ritual de preparação do filme no projetor, da regulação da lente, do aparelho sendo ligado. Nas festas de aniversários, primos e irmãos se reuniam para as sessões de filmes como os de Charles Chaplin, os europeus da produtora Pathé e desenhos animados. Márcio Assis também ia ao Cinema da Floresta, mantido por seu pai, onde eram exibidos filmes, seriados e cinejornais:

O Cinema da Floresta foi criado na década de 50, era a transformação de um galpão de máquinas da Fábrica de Tecidos São João Evangelista em uma sala de projeção. Ele funcionava nos fins de semana, sempre em horários noturnos, uma vez que se adaptava à rotina do operariado, promovendo uma prática de lazer e entretenimento (GONÇALVES; MUSSE, 2012, p. 84).

Uma das programações do cinema que mais marcou a infância de Márcio Assis foi *Fu Manchu*¹⁰, seriado sobre um personagem chinês que era líder de uma quadrilha e “gênio do crime”. Os filmes exibidos eram os mesmos que os grandes cinemas de Juiz de Fora e região recebiam, das produtoras Metro, Paramounts e Atlântida. Os motivos que levaram ao fim do Cinema da Floresta não foram descobertos, nem o ano exato em que isso aconteceu. De acordo com a pesquisadora Raruza Gonçalves, o cinema teve suas atividades encerradas em meados da década 1980, por causa da falta de público.

Aos 19 anos, quando foi questionado sobre o que faria na faculdade, Márcio Assis decidiu não fazer nenhum curso e pediu ajuda financeira ao pai para ir morar nos EUA, já pensando em trabalhar com fotografia e filmagem e viver disso, mas sem encontrar perspectiva em Juiz de Fora. No decorrer dos anos 1970, o audiovisual virou sua ferramenta de fazer arte e registros históricos ou de cunho político. Em Nova Iorque, trabalhando durante três meses, juntou dinheiro para comprar o equipamento de fotografia que ele almejava. No fim do ano, voltou para Juiz de Fora para passar o Natal com a família e os amigos – daí engatou sua nova profissão e começou a fotografar eventos sociais e trabalhar com fotojornalismo. Assis era muito relacionado com a música e com pessoas da cultura *underground* (ambiente que foge dos padrões comerciais e que está fora da mídia). Quando voltou de Nova Iorque, assistiu ao filme

¹⁰ Doutor Fu Manchu é um personagem ficcional que aparece em uma série de novelas do escritor inglês Sax Rohmer, produzidas durante a primeira metade do século XX. O personagem foi adaptado para o cinema, televisão, rádio e quadrinhos.

*Woodstock – 3 dias de Paz, Amor e Música*¹¹, no cinema Excelsior¹², logo que foi lançado.

A relação de Assis com a imagem, portanto, era bem íntima, mas o fotógrafo nunca comprou uma Super 8 novinha, suas câmeras eram sempre de segunda mão. Para ele, era fácil comprar e mandar revelar os filmes em Juiz de Fora: mandava revelar no Zé Kodak¹³, que abria canais de contato e troca de ideias. Para ele, quando apareceu a bitola Super 8, foi um grande passo ter som e imagem no mesmo filme, uma câmera mais leve e maior praticidade com o cartucho; o único problema era sua pouca duração. Márcio Assis comprava as câmeras sem um objetivo específico: as tinha apenas para registrar. Apesar de seu pai ter sido o cinegrafista da família antes dele, Assis acha que a obsessão por criar arquivos veio de sua mãe, que, quando via uma notícia interessante para ela ou alguém da família, recortava e guardava.

Assis poderia ser considerado o cinegrafista e fotógrafo “oficial” da família, já que preferia *produzir* as imagens a aparecer nestas. Além de empunhar as câmeras para registrar, principalmente, o crescimento dos filhos, acreditamos que eles possam ter sido as pessoas mais curiosas com relação à tecnologia, em comparação aos parentes mais próximos. Para ele, as filmagens eram bem espontâneas, pois não se lembra de ter “dirigido” uma cena, nem de ter recebido “pedidos” para filmar determinada situação. Para o fotógrafo, fotografar era uma maneira de reter a energia do momento e captar a melhor imagem possível deste; já o Super 8, para ele, era um formato mais espontâneo, com o qual ele não sentia o mesmo compromisso de eternizar uma imagem. Márcio Assis tem várias imagens de ocasiões não familiares, com um viés ligeiramente antropológico, em comparação com os filmes de Eliana Tolentino, produção cujo estudo foi aprofundado na dissertação de mestrado “Memória e Encenação no Filme de Família”. Talvez, pelo fato de ser homem em uma sociedade patriarcal, Assis tenha tido mais liberdade e autonomia para entrar em contato com outros ambientes e classes sociais, o que pode ter influenciado em seu interesse por registrar diversos temas que extrapolam sua função paternal e familiar. A formação de Assis como fotógrafo e o fato

¹¹ *Woodstock* é um documentário sobre o Festival de Woodstock lançado em 1970. Foi dirigido por Michael Wadleigh, e editado por Martin Scorsese e Thelma Schoonmaker, entre outros.

¹² Cine Excelsior foi um antigo cinema de Juiz de Fora, inaugurado em 1958. A partir da década de 1970, passou a ser controlado pela Companhia Franco-Brasileira. Exibiu seu último filme em 30 de outubro de 1994, quando foi desativado.

¹³ “Zé Kodak” foi um conhecido comerciante de produtos fotográficos e revelação em Juiz de Fora, dono de várias lojas que levavam seu apelido.

de ser filho de um homem que também filmava influenciaram no modo como ele usava a câmera. Ele explorou de suas próprias maneiras os mecanismos da câmera cinematográfica, usando conhecimentos que já possuía através da fotografia, mas sua verdadeira devoção era pela imagem estática. Vimos que Márcio Assis não tinha tais “amarras”, pois a produção de filmes domésticos é muito mais livre (de roteiro, de necessidade de qualidade técnica, etc.) do que as obras amadoras que se pretendem semelhantes às profissionais. Na questão estética, a maior diferença, como já foi comentada algumas vezes, é devida aos planos-sequência de Assis, se aproximando um pouco mais da estética realista, e a movimentação da objetiva por meio do *zoom*, utilizado com enquadramentos muito próximos para ajustar o foco da câmera.

4. Considerações finais: o que fica de herança

Observamos quatro formas de legado em meio à história dos Assis: 1) Márcio herdou do pai o gosto pela produção audiovisual, seja no âmbito familiar ou não, e da mãe herdou o desejo do arquivo; 2) O legado de Júlio e Márcio como realizadores de filmes domésticos para os filhos, sobrinhos e netos, foi uma forma de brincadeira lúdica na produção dos filmes e em suas exibições, propiciando um reforço dos laços familiares; 3) O legado afetivo que o pesquisador pode proporcionar aos membros da família, após ajudar na digitalização dos arquivos, que eles assistam aos filmes quase 40 anos depois e possam lembrar momentos, observar gestos e trejeitos característicos de determinada pessoa, rever os parentes que se foram e visitar lugares que já não pertencem mais à família; 4) O legado documental que o pesquisador pode deixar à sociedade, fazendo seu estudo e disponibilizando o material à comunidade, que poderá observar as modificações na cidade, reparar nos modos de vestuário das pessoas na época, o estilo de filmar do cinegrafista e um registro da própria estética do Super 8.

Defendemos o filme de família em sua forma bruta (sem edição ou montagem) como o registro de um passado recente que não é aquele contado pela mídia *mainstream*. Suas imagens são evidências de comportamentos e expressões de uma época, trazendo um olhar mais local, das pessoas anônimas, sobre determinado período. O filme de família pode ser considerado uma forma de documento histórico, desde que devidamente contextualizado, pois cada narrativa reflete o lugar de fala de seu narrador e sua intencionalidade.

Referências bibliográficas

ASSIS, Márcio Alcântara de. Juiz de Fora, Brasil, 10 nov. 2016. Áudio digital. Entrevista concedida a Ana Clara Campos dos Santos.

ASSIS, Regina Alcântara de. Juiz de Fora, Brasil, 20 jun. 2014. Áudio digital. Entrevista concedida a Ana Clara Campos dos Santos.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O Cinema** (ensaios). São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

CARUSO, Carlos Alberto Antonio. **O filme de família: O Fascínio da Preservação da Imagem, Histórias e Memórias**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://portal.anhembi.br/wpcontent/uploads/Dissertacao_Carlos_Alberto_Antonio_Carusol.pdf>.

DIOGO, Lígia Azevedo. Vídeos “de família” como gênero: particularidades dos arquivos originais e algumas considerações sobre os vídeos do *YouTube*. 2012. In: **Doc On-line**. n. 13, p. 21-53. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_ligia_diogo.pdf>.

FILIPPELLI, Sara. **Una cinepresa tutta per sé**. Donne e cinema di famiglia in Italia. 2011. 218 f. Tese (Doutorado em Ciências dos Sistemas Culturais) – Universidade dos Estudos de Sássari, Itália, 2011. Disponível em: <http://eprints.uniss.it/6749/1/Filippelli_S_Cinepresa_tutta_per_s%C3%A9.pdf>.

GONÇALVES, Raruza Keara Teixeira; MUSSE, Christina Ferraz. Patrimônio oral: memórias sobre o Cinema da Floresta e a Produtora de Cinema Regina. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 1, n. 1, 2012.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990. cap. 01, p. 25-42.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JOHNSON, Stacey. Are we in the movies now? **Cinémas: revue d'études cinématographiques** / *Cinémas: Journal of Film Studies*, v. 8, n. 3, 1998, p. 135-158. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/cine/1998/v8/n3/024762ar.pdf>>.

MUSSE, Christina Ferraz e MUSSE, Mariana Ferraz. Memórias ressignificadas: as narrativas de Super 8 na Web 2.0. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 13, n. 26, jul./dez. 2014. p. 99-115.

PARDO, Rebeca. **La fotografía y el cine autobiográfico: la imagen familiar como huella mnemónica e identitaria**. Anais do Segundo Congresso Internacional de Historia y Cine: La biografía fílmica, Universidad Carlos III, Madrid. Disponível em: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11322/fotografia_pardo_CIHC_2010.pdf?jsessionid=B9B8259C33FB3C8759FE2B623F3AE9E3?sequence=1>.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. **Memória e encenação no filme de família**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2017. Disponível em:
<<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/4067/1/anaclaracamposdossantos.pdf>>.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: **História da vida privada no Brasil 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-512.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Senac, 2008.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.