

**FILMES DE FAMÍLIA E CIDADE:
CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR DE MEMÓRIA POSSÍVEL**

Maíra Bosi¹

Resumo: O curta-metragem *Supermemórias*, do cineasta brasileiro Danilo Carvalho (2010), é composto, exclusivamente, por imagens de filmes de família em formato super 8, rodadas entre as décadas de 60 e 80, na cidade de Fortaleza (Ceará, Brasil). Nesta comunicação, analisamos sequências de três diferentes filmes que compõem esse material bruto buscando enxergar, em suas imagens, vestígios de um passado recente da cidade que lhes serve de pano de fundo – uma Fortaleza *que já não é mais*. Partimos da premissa de que um filme de família é um documento histórico relevante não apenas para a elaboração de lembranças familiares como também para conjecturar uma memória coletiva. Nessas bases, interessa-nos entender em que medida os filmes desarquivados para *Supermemórias* trazem à tona uma memória latente de Fortaleza e representam, assim, lugares de memória possíveis para essa cidade que, imersa em constantes transformações visuais, ameaça desaparecer. **Palavras-chave:** Memória; cidade; filme de família; *Supermemórias*; Fortaleza. **Contato:** mairabosi@yahoo.com.br

Para a realização de seu curta-metragem ensaístico *Supermemórias* (2010),² o cineasta brasileiro Danilo Carvalho utilizou, exclusivamente, imagens oriundas de filmes de família em super 8, realizadas na cidade de Fortaleza (Ceará, Brasil). A reunião das, aproximadamente, 300 películas desse formato aconteceu entre os anos de 2007 e 2009, quando Carvalho fez uma chamada pública nessa cidade convidando seus desconhecidos conterrâneos a emprestar seus filmes familiares e colaborarem com a criação dessa nova obra. Durante esse processo, Carvalho pôde, algumas vezes, promover projeções desses filmes para suas respectivas famílias. Tais sessões adquiriam valor de grandes eventos por se tratar da exibição de imagens inacessíveis a essas pessoas por muitos anos, devido ao fato da tecnologia super 8 ter-se tornado obsoleta com o advento e popularização do VHS. Em uma dessas ocasiões, Carvalho decidiu filmar em vídeo a experiência da projeção. Descrevemos esse registro a seguir.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO/UFRJ. Pesquisa relações entre imagem e memória a partir de filmes de família, com bolsa do CNPq, sob orientação de Anita Leandro.

² Disponível online em: <https://vimeo.com/35252608>

Bosi, Maíra. 2016. “Filmes de família e cidade: construção de um lugar de memória possível”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 579-587. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Aproximadamente três décadas após terem sido filmadas, as imagens de um passeio da família L.B.³ à praia são exibidas para um pequeno público formado por seus membros. Na filmagem feita por Carvalho, não se pode ver nada além das cenas do filme mudo projetado na parede, devido à escuridão do ambiente, necessária para a projeção. Apesar de não enxergarmos os espectadores que estão na sala, podemos supor, pelo que ouvimos, que o público seja formado tanto por pessoas presentes nas imagens quanto por outros membros da família – inclusive de gerações posteriores. Logo no primeiro plano do filme, tem início entre os familiares o típico jogo de identificar as pessoas da imagem, onde diferentes vozes se sobrepõem: “*Olha, ali: eu!*”; “*Ó! A mamãe... Tão linda...*”; “*Ali sou eu!*”⁴. Além das falas, ouvimos também uma música de fundo, tocada ao vivo na guitarra por um dos familiares presentes⁵ – o que dá um clima ainda mais especial à ocasião. Interessante observar que todos os sons que escutamos estavam sendo produzidos no tempo presente ao do registro em vídeo enquanto as únicas imagens possíveis de serem vistas haviam sido feitas décadas antes desse evento. Assim, o que falta no filme da família L.B., a banda sonora, é adquirido no momento de sua projeção, observação que nos leva a questionar em que medida, de fato, ele se trata de um “filme mudo”.

Após o momento inicial de surpresa e tentativa de identificar as pessoas do filme, o pequeno público presente passa a se interessar também por descobrir que cenário era aquele das imagens. Todos arriscam ser um mesmo local: a Praia do Futuro – principal praia urbana de Fortaleza. Ouvimos o mesmo palpite repetidas vezes, de diferentes vozes – “*Isso é a Praia do Futuro, é mainha*”⁶?; “*Isso é a Praia do Futuro, né?*”; “*Ei, isso é a Praia do Futuro, é?*” – que parecem se dirigir à personagem que estava em cena segurando o bebê. Pelo que pudemos concluir, ela era a única pessoa presente no momento da projeção que seria capaz de lembrar a cena filmada. Entretanto, não ouvimos a

³ Neste trabalho, sempre que necessário, faremos referência às famílias e às pessoas que nos deram entrevistas pelas suas iniciais, pois não temos autorização para identificá-las.

⁴ Falas dos espectadores, retiradas do registro fílmico feito por Carvalho.

⁵ Informação fornecida por Carvalho em entrevista que nos concedeu.

⁶ “Mainha” é uma forma carinhosa dos filhos chamarem suas mães, bastante utilizada no nordeste brasileiro.

voz da mãe. Não sabemos se ela confirmou aos parentes (com um aceno ou um gesto, por exemplo) se aquele local era ou não a Praia do Futuro ou se não foi mesmo capaz de reconhecê-lo e, por isso, manteve-se em silêncio.

Assistir ao registro fílmico dessa projeção feito por Carvalho nos faz testemunhas da descoberta dessas imagens pela família e, conseqüentemente, de um processo de rememoração coletiva através de tais imagens. A reação dos membros da família L.B. diante das imagens projetadas – em especial, sua dificuldade em identificar a emblemática Praia do Futuro como cenário desse filme – antecipa e ilustra as questões que procuramos desenvolver no presente trabalho. Exploraremos, aqui, portanto, alguns achados iniciais de nossa pesquisa de mestrado em curso que, por sua vez, busca compreender em que medida as imagens de família do material bruto de *Supermemórias*, ao serem desarquivadas e trazidas a público, dão a ver as ruínas de Fortaleza e funcionam, dessa forma, como um lugar de memória possível para essa cidade. Tomamos a noção de lugares de memória de empréstimo ao historiador Pierre Nora que os define como “lugares, efetivamente, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, em níveis variados” (Nora 1984, xxxiv, tradução nossa). Para Nora, os lugares de memória respondem a um fenômeno de aceleração contemporâneo sendo testemunhas de uma outra época, criados com objetivo de “parar o tempo, bloquear (o trabalho do) esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Nora 1984, xxxv, tradução nossa).

Nessas bases, se “os lugares de memória nascem do sentimento de que não existe memória espontânea, que é preciso criar os arquivos” (Nora 1984, xxiv, tradução nossa), compreendemos os filmes de família da mesma forma, como esforço de criação de arquivos imagéticos que possam colaborar para a construção de uma memória comum. São, portanto, vestígios materiais, plenos de valor simbólico que cumprem a função primordial de ancorar lembranças e assegurar que o passado, de fato, aconteceu e faz parte da história de determinado grupo de pessoas.

O tom provocativo do subtítulo presente no projeto inicial de *Supermemórias*, traduz o incômodo que motiva Carvalho – e, também, nossa

pesquisa. Fundada à beira mar, à mercê de fortes brisas e em meio a dunas redenháveis pelo vento, desconfiamos que Fortaleza já tenha nascido predestinada a mudar e não tenha mesmo vocação para permanência. Entretanto, essa cidade vem experimentando uma intensificação dessa “tendência à mudança” e, à semelhança de outras metrópoles contemporâneas, cresce desordenadamente. Imersa em um processo de constantes transformações visuais – causadas, sobretudo, pela agressividade dos movimentos de destruição e construção impulsionados pela especulação imobiliária –, a cidade de Fortaleza segue se transformando em uma ruína de si mesma. Não observamos, por exemplo, esforço algum em se manter ou mesmo qualquer pudor em se destruir construções antigas para dar espaço a novos prédios, cada vez mais altos e imponentes. É como se a cidade buscasse o futuro a qualquer custo. E, nesse movimento, falhasse na manutenção de seus lugares de memória.

Naturalmente, essa “instabilidade visual” gera incômodo e insegurança, especialmente se levarmos em consideração que “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro [...] mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (Huysen 2004, 32). Ou seja, um movimento de transformações visuais intenso, como o observado em Fortaleza, destrói referências na mesma medida em que as torna urgentes para assegurar e alimentar a memória de seus habitantes. Assumindo, portanto, que *Supermemórias* propõe a construção de “mais uma memória” para uma cidade que insiste na efemeridade, Carvalho busca nos registros amadores de família resquícios do passado que possam servir para a criação de seu filme. E, ao fazer isso, indiretamente, o diretor parece quer mostrar que a memória dessa cidade (só) sobrevive na memória de seus habitantes.

Os filmes de família são realizados de forma amadora por um dos membros dessa família e, nesse tipo de registro, “a única coisa que importa é que o objeto, o personagem ou o evento em questão tenha sido julgado digno, por aquele que operava a câmera, de figurar na coleção de lembranças familiares” (Odin 1995, 28, tradução nossa). São filmes que se voltam, portanto, para a esfera de vida íntima do cinegrafista familiar e, grosso modo,

registram acontecimentos caros à história de sua família, tais como: nascimentos, casamentos, aniversários, viagens, etc. Entretanto, suas imagens também captam, quase sem querer, a cidade que lhes serve de pano de fundo. Assim, as imagens que compõem o material bruto de *Supermemórias* guardam, também, vestígios de um passado recente de Fortaleza e permitem ver uma cidade que já não é mais.

Interessante notar, ainda, que a escolha de Carvalho por utilizar apenas imagens produzidas em super 8 delimitou o período que tais imagens retratariam, uma vez que a popularização e subsequente desuso das câmeras deste formato, por parte dos cineastas amadores no Brasil, aconteceu entre as décadas de 60 e 80. Dessa forma, como consequência de uma opção estética de seu diretor, *Supermemórias* constrói sua narrativa sobre um passado recente de Fortaleza e torna evidente o quanto essa cidade se transformou no curto espaço de tempo entre a época em que foram feitas essas imagens e os dias atuais.

Nossa análise se volta, então, para os filmes de família do material bruto de *Supermemórias* buscando compreendê-los como “artefatos históricos que possuem, eles mesmos, um valor real” (Aasman 1995, 109, tradução nossa), buscando ver em que medida eles transbordam acontecimentos exclusivos às narrativas familiares para nos falarem sobre uma cidade em processo de transformação. Assim, procuramos identificar nesses arquivos de família de que forma Fortaleza aparece e o que essas imagens podem nos contar sobre as mudanças urbanas que essa cidade vem sofrendo. Além do já descrito registro da projeção para a família L.B., selecionamos outras duas sequências, oriundas de filmes de diferentes famílias, que nos parecem exemplares para este estudo. Essas imagens não servem de vestígios de Fortaleza na medida em que a imagem dessa cidade vaza do assunto central e, quase que acidentalmente, fica fixada nas frágeis películas super 8 – tornando tais filmes testemunhas de um passado recente, “testemunhas de uma outra época, das ilusões de eternidade” (Nora 1984, XXIV, tradução nossa). Com o objetivo de compreender em que medida esses filmes funcionam como lugares de memória para Fortaleza, faremos a seguir um exercício comparativo entre tais imagens e os mesmos lugares filmados, tais como aparecem nos dias atuais.

Na primeira sequência que gostaríamos de analisar, observamos uma transformação com motivações turísticas. Nas imagens em super 8, aparecem alguns jovens pulando de cima da Ponte dos Ingleses⁷ para dentro do mar. Os rapazes pulam do alto da estrutura em ruínas segurando tábuas de madeira que improvisam pranchas de surfe – o que indica que as cenas aconteceram em uma época em que esse esporte ainda não estava popularizado no país⁸. Abandonada por décadas, desde o início da sua inconclusa construção, a Ponte dos Ingleses que aparece nessas imagens em super 8 tem aspecto de um lugar marginalizado na cidade, onde não se deveria/poderia estar. Assim, os jovens desse filme transgridem algumas convenções em busca de diversão, ocupando e dando vida a um lugar “proibido”.

Na década de 90, o píer em ruínas foi reformado pelo Governo do Estado do Ceará, em uma iniciativa de revitalizar o local e suas redondezas com objetivo de incentivar a visita de turistas – afinal, trata-se de um local privilegiado para observação da orla da cidade e para contemplação do pôr-do-sol. Assim, a Ponte dos Ingleses se transformou, recentemente, em um dos principais pontos turísticos de Fortaleza, cuja imagem estampa a maioria dos cartões postais da cidade. Atualmente administrado pela Prefeitura, esse local é totalmente saneado, policiado e fiscalizado – o que inclui regras e horários de funcionamento. Tais regras, inclusive, proíbem que hoje se pule desta ponte para o mar.

Entretanto, e a despeito do suposto controle policial⁹, é bastante comum se ver, ao pôr-do-sol, pessoas (sobretudo rapazes) pulando da Ponte dos Ingleses para o mar. Seus saltos ornamentais nos mostram corpos que não resistem à sugestão da arquitetura de um píer tão próximo ao mar (sobretudo quando a maré está cheia) e que transgridem, num gesto que traz para o

⁷ Apesar do nome, não se trata de uma ponte (pois não liga dois pontos). Na verdade, assemelha-se mais a uma espécie de píer, que avança da calçada em direção ao mar, apenas alguns metros. Essa ponte começou a ser construída no início do século XX para ser o novo porto da cidade. Entretanto, é uma construção que nunca chegou a ser concluída.

⁸ E, apesar de também não termos, ainda, informações precisas sobre a data da filmagem, podemos suspeitar que tenham sido realizadas na mesma época da sequência anteriormente analisada.

⁹ Cujá rigidez, cabe ressaltar, é oscilante: há épocas em que se fiscaliza mais e épocas em que se faz “vista grossa” a esses “saltadores”.

presente a memória desse lugar. Através do que nos mostram as imagens em super 8, podemos entender esse ato de pular para além de uma atitude meramente recreativa e agregar a ele um significado de herança, de um gesto que se repete naquele local com o passar dos anos, a despeito das transformações que ele sofra.

Em um outro plano desse material bruto de *Supermemórias*, feito no mesmo local, é possível visualizar, ao longe, um segundo píer, paralelo à Ponte dos Ingleses e a poucos metros de distância desta. É a Ponte Metálica, também conhecida, atualmente, como Ponte Velha – por contrastar com a “vizinha” reformada. Apesar de a filmagem não mostrar essa segunda ponte de perto, é possível observar que ela estava bem mais conservada do que está hoje em dia, quando podemos testemunhar um processo acelerado de arruinamento deste lugar. Interessante observar que a Ponte Velha se localiza na entrada de uma pequena favela da cidade, o que, certamente, não caracteriza o local como ponto de interesse turístico. Assim, optou-se por investir apenas na reforma e manutenção da Ponte dos Ingleses, relegando-se a vizinha a um desgaste natural. Abandonada pela fiscalização pública, ela não atrai a visita de turistas, mas segue sendo ocupada pela população local de forma tímida, porém semelhante à das imagens que mostram a Ponte Metálica de outrora: nos finais de tarde, quando o Sol está menos forte, pode-se ver alguns jovens pulando de lá de cima da estrutura em ruínas em direção ao mar, numa atitude menos transgressora do que a dos que pulam da Ponte dos Ingleses mas, igualmente, cúmplice à memória desse lugar.

A segunda sequência que gostaríamos de analisar, por sua vez, se aproxima mais do ambiente privado da vida familiar e não registra lugares públicos da cidade. Trata-se de um trecho extraído de um dos filmes da família A.D., cujo acervo é composto por 15 filmes, todos sonorizados,¹⁰ onde vemos três meninas e um menino, todos irmãos, brincando na frente da casa onde

¹⁰ Característica que foge ao padrão que se observa na grande maioria dos filmes do material bruto de *Supermemórias*, que são mudos. Em parte dos filmes do acervo da família A.D., há som direto e, em outra parte, há uma banda sonora acrescentada na montagem pelo próprio cineasta que as filmou – informação obtida em entrevista que fizemos com O.A.D., filho do cineasta da família A.D.

moravam, num bairro de classe média de Fortaleza. A cena é filmada pelo pai, hoje falecido. O menino que aparece ali aos 6 anos de idade é O.A.D., hoje com 39 anos e ainda morador dessa cidade. Como a única referência visual dessa sequência é a fachada da casa, só nos foi possível identificar o local exato da filmagem porque pudemos entrevistar O.A.D. que, a partir das imagens desse filme, nos traz uma narrativa rica em detalhes e emoção. Dentre outras lembranças, ele narra:

Casa em que passei minha infância e que meus pais moraram ainda longos anos, até a morte do pai em 2008, quando decidimos vendê-la. Nessa época [do filme super 8] ainda com muro baixo de combogó, coqueiro e jardim gramado. Na garagem a Caravan Marrom do meu pai, em que tantas vezes cruzamos o país na longa viagem Brasília-Fortaleza-Brasília, meu pai colocava uns colchonetes atrás e minhas irmãs iam deitadas [...] Com relação à casa [...], com o tempo os muros foram crescendo e o nosso permaneceu baixo até 1985 quando fizemos uma reforma [...] Minha irmã [...] muitos anos depois tentou impedir que nossa rua, que era de calçamento, fosse asfaltada e, sentadinha na calçada, chorou enquanto a máquina passava o asfalto. (O.A.D., trecho de entrevista concedida por e-mail)

Por fim, O.A.D. nos fornece o endereço exato do imóvel, vendido em 2008. Para nossa surpresa, apesar de a casa se situar em um dos bairros de maior especulação imobiliária da cidade, nossa busca no *Google Street View*¹¹ nos mostra que ela ainda existe. Entretanto, nada na sua fachada, além do número, nos permitiria reconhecê-la. Se outrora ela tinha uma mureta baixa, que deixava exposto o pequeno jardim frontal com coqueiro e o carro na garagem, hoje nada se pode ver a partir da rua, dado o atual muro alto com cerca elétrica. Assim, esse filme da família A.D. nos permite entrar em contato tanto com parte da narrativa que compõe a memória partilhada por esse pequeno grupo familiar quanto com parte da história recente da própria cidade (composta por várias narrativas de transformações visuais), chamando atenção para essa relação mútua.

¹¹ Recorremos à pesquisa de imagens neste site por ainda não ter sido possível visitar o local nem obter outro tipo de imagem atual da casa.

As imagens das sequências analisadas registram momentos de lazer que seus respectivos cinegrafistas julgaram relevantes de figurar no conjunto de lembranças familiares. Entretanto, como vimos, ao mesmo tempo em que elas trazem para o presente acontecimentos relativos a narrativas familiares, tais imagens também se mostram capazes de ativar no espectador lembranças relativas à cidade de Fortaleza. Mantidas, pelas famílias, ao longo de décadas, numa espécie de “exílio técnico”¹², essas películas ganharam manchas, mofos e outras marcas de desgaste que enxergamos como cicatrizes da sua sobrevivência. Utilizamos o termo sobrevivência no sentido que Didi-Huberman (2008) deu às imagens do Holocausto. Apesar de o autor refletir acerca de um conjunto de imagens produzidas e conservadas em condições adversas, o termo *sobrevivência* também ganha um sentido quase literal quando aplicado às imagens do material bruto de *Supermemórias*. Afinal, elas não chegam ilesas ao tempo presente e, além de suas cenas nos colocarem em contato com vestígios de acontecimentos do passado, suas “cicatrizes” nos fazem enxergar a própria passagem do tempo.

Assim, nas imagens sobreviventes dos filmes do material bruto de *Supermemórias*, o passado recente de Fortaleza também parece sobreviver. E, preservado pelas imagens em super 8, ele estará conservado enquanto a materialidade do suporte físico durar. Enquanto isso, a partir de tais imagens, os habitantes de Fortaleza poderão preencher as lacunas de memória deixadas pelo intenso processo de transformação visual pelo qual essa cidade passa. Por fim, somos levados a pensar na fragilidade do formato super 8 como analogia à fragilidade da memória dessa cidade, pois ambas podem ser entrevistadas nas imagens que esses filmes de família trazem.

BIBLIOGRAFIA

Aasman, Susan. 1995. “Le film de famille comme document historique”. In Odin, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public* editado por Odin, Roger, 97-111. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie.

¹² Metáfora que nos parece oportuna dada a impossibilidade de se acessar essas imagens, decorrente de uma imposição do mercado que descontinuou a produção de câmeras, projetores e películas super 8 em nome da produção de aparatos técnicos de tecnologias subsequentes, como o vídeo e, em seguida, os formatos digitais.

- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in spite of all: four photographs of Auschwitz*. Tradução Shane B. Lillis. Chicago: The University of Chicago Press.
- Huyssen, Andreas. 2004. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Nora, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard.
- Odin, Roger. 1995. "Le film de famille dans l'institution familiale". In *Le film de famille: usage privé, usage public*, editado por Odin, Roger, 27-41. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie.

FILMOGRAFIA

- Supermemórias*. 2010. Realização de Danilo Carvalho. Alumbramento Produções. Disponível em: <https://vimeo.com/35252608> Acedido em: 30/07/15