

O FILME AMADOR EM MOVIMENTO: OS FILMES DA FAMÍLIA BERNAS ENTRE O ÊXODO E O EXÍLIO

Beatriz Rodovalho

Resumo: Este artigo busca analisar os diversos discursos evocados pelo filme doméstico em deslocamento a partir dos filmes amadores da família Bernas, pertencentes à coleção do Forum des Images de Paris. Os filmes do cineasta amador Robert Bernas, rodados entre 1936 e 1966, registraram os deslocamentos da família entre a Europa, a África e a América do Norte. Quatro décadas depois, eles migraram do círculo íntimo para o universo público do arquivo. Este texto pretende traçar, assim, possíveis leituras acerca do papel da câmera amadora ao percorrer diferentes territórios de cultura, memória e história.

Palavras-chave: filme amador; filme de família; deslocamento; colonialismo; exílio

Abstract: This article analyses the multiple discourses mobilized by home movies in displacement through the Bernas's family films, which belong to the amateur film collection of the Forum des Images in Paris. The films shot by the amateur filmmaker Robert Bernas between 1936 and 1966 recorded the family's displacements between Europe, Africa and North America. Four decades later, they have migrated from the intimate and private circle to the public sphere of the archive. In this context, this text seeks to map the possible readings of the role of the amateur camera as it traverses different territories of culture, memory and history.

Keywords: amateur film; home movie; displacement; colonialism; exile



Adquirida em Viena, a nova câmera cinematográfica 8mm de Robert Bernas era provavelmente uma Eumig C3, lançada em 1937. “Era algo bastante novo, que interessou muito Robert”, conta Lola, sua esposa, setenta anos depois, revendo as imagens filmadas por seu marido entre 1936 e 1966. Em junho de 2008, Harry Bernas, seu filho, depositou no Forum des Images, em Paris, as velhas bobinas do pai. Da instituição familiar, os filmes amadores de Robert Bernas passaram para a instituição do arquivo fílmico, migrando para um novo território de história e memória. Após seu processo de desterritorialização do espaço privado para o espaço público, como é possível reterritorializar o filme amador? Quando confrontado com a História, como fazer com que esse cinema íntimo mobilize novos significados e outros olhares sobre o passado?

Esses restos de filmes e de lembranças familiares deixaram o espaço original de produção e exibição em que geravam sentido e afeto¹, de acordo com a teoria semiopragmática desenvolvida por Roger Odin, e tornaram-se, de certa maneira, órfãos. Não porque foram abandonados, descartados ou esquecidos por seus detentores, assim como muitos filmes que passam a integrar arquivos sem traços de sua história. Eles adquiriram esse estatuto porque, além de terem migrado para um novo lugar de memória, pertencem a uma categoria de filmes que operam à margem do sistema comercial dominante, tornando-se matéria para o trabalho de pesquisadores, arquivistas, artistas e colecionadores que se dedicam a trazer à luz essa produção não hegemônica².

No espaço do arquivo público, os filmes de família são convocados a serem lidos como objeto da memória coletiva e como documento histórico³. Porém, como propõe Odin, a leitura documentarizante do filme de família é problemática. Agindo no interior de seu espaço de origem, filmes de família fazem apelo a um modo privado de produção de significado, em que os membros da família completam as imagens. Elas constituem, contudo, apenas fragmentos de

¹ Ver, por exemplo, ODIN, Roger (dir.). *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

² “What is an orphan film? Narrowly defined, it's a motion picture abandoned by its owner or caretaker. More generally, the term refers to all manner of films outside of the commercial mainstream: public domain materials, home movies, outtakes, unreleased films, industrial and educational movies, independent documentaries, ethnographic films, newsreels, censored material, underground works, experimental pieces, silent-era productions, stock footage, found footage, medical films, kinescopes, small- and unusual-gauge films, amateur productions, surveillance footage, test reels, government films, advertisements, sponsored films, student works, and sundry other ephemeral pieces of celluloid (or paper or glass or tape or . . .). (...) The Orphan Film Symposium embraces the broader definition of this new rubric in film preservation. “Orphans” (...) brings together scholars, artists, archivists, collectors, curators, conservators and enthusiasts who recognize the Orphic value of these neglected aspects of our culture.” <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html> Acesso em 15/11/14.

³ Ver Roger ODIN. “The Home Movie and Space of Communication”. In RASCAROLI, L, MONAHAN, B, YOUNG, G. (ed.). *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. Londres: Bloomsbury, 2014.



instantes da vida captados em filme. Nesse trabalho de arqueologia da imagem íntima, documentos e memórias falham e se perdem. Além disso, destinadas à construção da história e da memória da família e à afirmação e perpetuação da instituição familiar em sua configuração moderna, essas bobinas normalmente encerram um discurso eufórico acerca da vida privada⁴, transformando-se em cápsulas de felicidade no tempo. Por essas razões, como conclui Odin, filmes de família são, antes, contra-documentos históricos.

Para serem decifradas nesse novo espaço, as narrativas visuais lacunares que eles produzem devem ser, então, recontextualizadas ou reterritorializadas. É o olhar que as convoca através do tempo que as transforma em documento e/ou monumento. É esse olhar igualmente que se submete ao limite de legibilidade dessas imagens íntimas do passado. Ele deve considerar, nesse movimento, o intervalo entre o momento de sua tomada e o de sua retomada, de sua leitura⁵.

Nesse sentido, tão importante quanto o que é visível nessas imagens é o que nelas permanece ausente, em seu avesso. O olhar estrangeiro que as reterritorializa no presente como parte da construção da história e da memória coletivas implica uma tomada de posição. Como coloca Heather Norris Nicholson, “como esse material pode ser entendido sem que se arrisque condescendência histórica e abstração especulativa? Que afirmações podem ser legitimamente feitas sobre imagens produzidas por outros, geralmente muitas décadas atrás?”⁶ Podem as preocupações do presente ofuscarem anacronicamente as imagens do passado? O que o olhar do presente conhece do passado que aqueles que olham no interior da imagem ignoram do futuro? O que ele não pode ver? Como cruzar esses olhares através do tempo? Para reclamar outras histórias do cinema e do mundo contidas nas latas e nas fitas de cineastas amadores, é preciso, no entanto, tentar decifrar a imagem amadora apesar de tudo – evocando seus restos, suas lacunas, seus afetos e seus fantasmas.

⁴ Roger ODIN. “Reflections on the Family Home Movie as Document: a Semio-Pragmatic Approach”. In ISHIZUKA, K, ZIMMERMANN, P. (dir). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 262.

⁵ Ver BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*. Paris: Cerf, 2000 e LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier, 2013, p. 7-15.

⁶ Heather Norris NICHOLSON, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927-1977*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2012, p. 110-111. Minha tradução.



O território do arquivo

O filmes de Robert Bernas pertencem à coleção de filmes amadores do Forum des Images, que substituiu em 1998 a Videothèque de Paris, criada por sua vez em 1988 para reunir a memória audiovisual da capital francesa. Os Bernas compartilham o espaço da instituição com os Com, os Cachia, os Guyot, os Estevez e outros 19 fundos de cineastas amadores, assim como com programas de TV (a série *Objectif amateur*, de 1990), filmes coletivos e documentários amadores. Os primeiros depósitos de filmes domésticos datam já de 1989. A política de coleta de imagens amadoras do Forum des Images associa-se com o movimento crescente desde a década de 1980 entre artistas, arquivistas e pesquisadores pela redescoberta, a preservação e a valorização do filme amador, tirando tais materiais dos armários, dos mercados de pulgas e das margens da historiografia do cinema. O Forum des Images, no entanto, como tantos outros arquivos de cinema, luta com recursos limitados para restaurar, conservar e difundir esses filmes. Como impedir que essas bobinas se tornem cadáveres invisíveis somente porque elas não são reanimadas por outros olhares? Além disso, como salvar o suporte fílmico da degradação e como preservar o suporte digital na existência efêmera de seus formatos? Essas questões encontram-se no interior do debate cotidiano de museus, associações, cinematecas e grupos de pesquisa que se dedicam a esse cinema do passado.

Para possibilitar o acesso aos filmes dos Bernas em seu catálogo digitalizado, as 3h15 de imagens da família são brevemente descritas e divididas por uma montagem realizada pelo Forum des Images que as ordena por período e temática. Cartelas introduzem o título da sequência e indicam o lugar e o ano de filmagem e o formato original dos filmes (8mm ou 16mm). No fundo Bernas, o que existe além das imagens de Robert, porém, não é *a priori* disponível ao público. Esses documentos complementares que permitem a contextualização e a legibilidade primária das imagens não constituem uma parte sistematizada do arquivo e estão sobretudo concentrados na figura dos arquivistas. Para uso detalhado, seria preciso organizar, identificar, transcrever e completar essas informações.

Os documentos escritos que pudemos consultar compreendem o “questionário aos depositantes para filmes de família” do fundo Bernas, uma árvore genealógica da família e algumas correspondências eletrônicas entre a arquivista responsável, Magali Magne, e o depositante Harry Bernas. O fundo possui ainda breves descrições do conteúdo de algumas bobinas escritas à mão por Robert. Algumas notas são pouco legíveis, mas elas também possibilitam compreender o que se passa nas imagens filmadas pelo cineasta amador. Elas indicam algumas ações, lugares, datas (meses e anos) e pessoas capturadas pelas lentes de Robert.



Além disso, o Forum des Images realizou uma entrevista filmada com Lola e Harry. Nela, eles assistem às imagens juntos, e Alain Esmery, na época diretor de produção do Forum des Images, faz algumas perguntas. A situação reproduz uma espécie de projeção familiar deslocada, na qual as histórias e memórias evocadas completam parcialmente as imagens que desfilam na tela. Como um instrumento de apoio para constituir o fundo Bernas, a câmera de vídeo do Forum, no entanto, enquadra somente Lola e Harry. Ao longo do visionamento, Esmery e Harry tentam, na realidade, escavar a memória de Lola em seus 93 anos. Ela fala pouco, comove-se diante das imagens e não se lembra muito bem dos momentos vividos. Ela expõe assim os limites do testemunho, que confunde reminiscências, esquecimentos e afetos no fio do tempo. Ela confessa: “quando eu vejo as imagens, tem coisas que vão e voltam”. Para Lola, como nos diz Chris Marker em *Sans Soleil*, teriam, talvez, as imagens substituído sua memória? Curiosamente, ou ironicamente, ao longo de toda a entrevista, realizada talvez na casa de Lola ou de Harry, ouve-se o tique-taque de um relógio. O sinal do escoamento do tempo, por acaso, faz-se presente, perseguindo os filmes, as lembranças e os corpos.

“Cenas frívolas”

Os filmes de Robert narram em fragmentos a crônica da família Bernas. A descrição do fundo na coleção do Forum des Images resume sua história familiar:

Robert Bernas, parisiense de família judaica, esposa em Viena em 1934 Lola, uma austríaca igualmente de família judaica. Robert compra sua primeira câmera 8mm Eumig na ocasião do nascimento de seu filho Harry, em 1º de fevereiro de 1936. Eles vivem em Viena, onde Robert trabalha na empresa de linóleo do pai de Lola, situada em pleno centro da cidade. Em março de 1938, as tropas de Hitler invadem Viena e proclamam o Anschluss. Robert filma de sua sacada o vôo dos aviões, depois vai a bordo de seu automóvel filmar os desfiles e cenas de júbilo na cidade, com a câmera escondida em seu casaco [e no interior de seu veículo]. Eles fogem de Viena e decidem se instalar em Paris. Robert filma regularmente com a ideia de enviar os filmes aos avós refugiados nos Estados Unidos, para permitir que eles vejam seu neto crescendo, a família e os amigos. Em 1940, Robert alista-se no exército. Ele filma sua estadia no interior de um regimento que espera o inimigo à espreita em um castelo. Em seguida, a família deixa a França ocupada em 1941 e passa por Marselha, Argel, Casablanca e Lisboa, para então alcançar Nova Iorque a bordo de um navio de carga (...). A família permanece nos Estados Unidos no estado de Nova Iorque até seu retorno à França em 1948. (...) [Robert] compra uma câmera 16mm nos anos 1960 e filma [suas viagens aos Estados Unidos, onde sua irmã Ginette se



estabelece após ter se casado com um americano] e seus netos [filhos de Harry] até 1966.⁷

Por meio das imagens do êxodo e do exílio da família Bernas, a presente reflexão analisará os desdobramentos do sujeito por trás da câmera e os movimentos do olhar que se imprimem nas imagens de família entre suas inúmeras passagens. Isto é, enquanto operador, Robert assume a figura do pai, do filho, do marido, do velho amigo. Face à guerra, Robert faz de sua câmera testemunha do acontecimento histórico. Além disso, ao longo do êxodo da família, ele desenvolve seu olhar turístico, sua perspectiva eurocêntrica e colonial e sua posição de cronista de viagem, dialogando com a tradição dos *travelogues* e dos documentários etnográficos realizados na metrópole. Nos Estados Unidos, ele é igualmente o exilado. As imagens de Robert serão analisadas em ordem cronológica, de acordo com a evolução do papel da câmera do cineasta amador conforme ele atravessa fronteiras e se depara com os acontecimentos.

Diante da passagem da imagem amadora, aqui entendida como sua migração do círculo íntimo para a esfera pública e do passado para o presente, e da imagem amadora da passagem⁸, que registra movimentos geográficos e simbólicos, pretende-se explorar o filme amador em deslocamento⁹. Assim, que diversos discursos podem esses filmes de família mobilizar entre a França, a Argélia, o Marrocos, Portugal e os Estados Unidos? Que sentidos múltiplos podem guardar essas imagens entre diversas partidas e chegadas? Como o filme de família media o encontro com o outro, o não familiar, e captura o espaço estrangeiro?

⁷ <http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP37627>. Acesso em 30/11/13. Minha tradução.

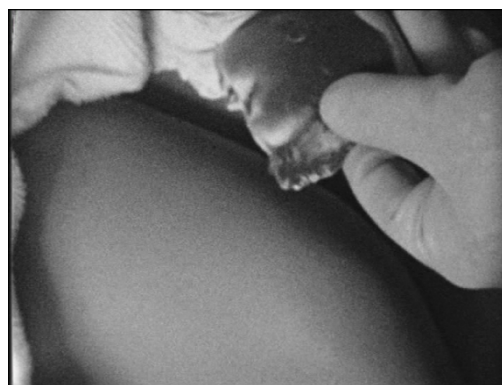
⁸ Deslocando-a para este contexto, aproprio-me da ideia desenvolvida por Lúcia Monteiro em *Passages d'images, images du passage*, texto apresentado na jornada de estudos *Les Voies de la révolte* no Museu do Quai Branly em 2011. O termo tem origem na exposição *Passages de l'image*, organizada pelo Centre Pompidou em 1989: http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-dda95bf816d58645411ae3ede6326f4¶m.idSource=FR_E-39df101b12791b8629a543faa8867170. Acesso em 30/11/13.

⁹ Neste texto, filmes amadores “em deslocamento” ou “em movimento” são entendidos como filmes domésticos que sofreram essas múltiplas passagens (no tempo, no espaço de comunicação, no espaço geográfico e no espaço simbólico e político que se estabelece entre o operador e o mundo), transcendendo o que caracteriza o “filme de viagem” como gênero e categoria de classificação existente. Uma vez que a estrutura aberta do filme amador permite a coexistência de sentidos diversos no interior da mesma imagem, entendemos, no entanto, que esses filmes escapam a categorizações fixas. A criação de taxonomias que dêem conta dessa pluralidade, aliás, constitui o desafio dos arquivos que possuem coleções de filmes amadores.



Testemunho e testamento

Nos filmes de família, por meio da câmera, o que é prosaico ao olhar estrangeiro e comum à retórica visual dos filmes domésticos torna-se sagrado. Os sorrisos de Lola, o primeiro banho de Harry e um dia em família na praia, por exemplo, são orgulhosamente captados pela câmera de Robert. Seus breves instantes filmados durante trinta anos não são banais, assim como suas tomadas. O cineasta amador explora as possibilidades de sua câmera, especialmente sua mobilidade. Robert aproxima-se de seus objetos, desloca-se, gira a câmera na diagonal. Ele compõe cuidadosamente seus enquadramentos e sua *mise-en-scène*. Ele filma em cores e sobretudo em preto e branco, provavelmente por causa dos custos das latas e dos processos de revelação do colorido. Ele explora ludicamente seu dispositivo e seus “atores”. Em um dia de lazer entre amigos em Viena, por exemplo, logo depois do Anschluss, Robert coloca sua câmera para fora de uma janela, inclinada 45° em relação a seu eixo vertical. Na janela que ela enquadra, seus amigos aparecem um a um, acenando e sorrindo, mas Robert interrompe a câmera a cada vez para criar uma trucagem. Em um outro momento da mesma ocasião, os amigos encenam uma pequena ficção no apartamento, batizada segundo a entrevista de Harry e Lola de “O Parto” (a narrativa inclui o nascimento de uma boneca de papel). Quando Robert sai para filmar o grupo na Viena ainda ocupada, ele filma seus amigos entrando em seu pequeno carro. A câmera só capta um lado do automóvel, e seus amigos, depois entrar, saem pela outra porta para passar novamente diante da lente, como se o carro fosse magicamente maior em seu interior.



“Cenas frívolas”: A câmera de Robert como recreação e recriação de seu próprio mundo

A câmera de Robert opera como intermediária entre o amador e o mundo e constitui seu instrumento de registrar a vida. Nesse sentido, ela não se limita às paredes do lar. Ao lado das “cenas frívolas” do círculo íntimo, na chegada dos nazistas a Viena, Robert lança-se na história



e confronta seu tempo por meio de sua Eumig, posicionando-se como testemunha do acontecimento. Na Viena coberta por aviões, bandeiras e cartazes nazistas, o amador filma com sua câmera escondida para guardar um traço e uma prova do presente, uma marca de sua experiência histórica vivida diante de um futuro incerto. No interior do apartamento, em família, Robert capta imagens do rádio que transmite as últimas notícias e filma as “mãos atadas” de um amigo – uma imagem metafórica que exprime o espírito do gesto fílmico de Robert. Na entrevista realizada pelo Forum des Images, Lola conta que “desde muito tempo (...) se sentia a atmosfera de (...) preparação para algo muito ruim”. Robert, por exemplo, havia trabalhado na Alemanha para O’pa (o “avô paterno”, pai de Lola) por volta de 1933, quando “já havia nazistas que o cercavam”, diz Lola. As palavras de Lola, dessa maneira, contribuem à contextualização das imagens do marido. Nesse sentido, a câmera amadora torna-se um instrumento de construção de uma história que ultrapassa a história privada e atravessa a história oficial.

A lente amadora, neste caso, constrói uma perspectiva histórica particular, vinda do interior e “de baixo”, uma história dos vencidos. Assumindo um potencial democrático, ela porta um discurso alternativo e contrário aos discursos oficiais da época que reescrevem o passado e o presente de acordo com o fascismo. Para Robert, além disso, nesse momento, a câmera é um meio para pensar seu lugar na sociedade e, de uma certa forma, para resistir. No tempo, sua câmera constitui seu veículo de resistência ao controle da história pela ideologia do poder que a refaz. Como escreve Patricia Zimmermann, “os filmes amadores não absorvem simplesmente a história. Ao invés disso, eles mobilizam um processo histórico ativo para recolocá-la em imagem e reinventá-la.”¹⁰

O filme amador, esse contra-documento feito de fragmentos de imagens que se confundem com reminiscências, torna-se testemunho histórico uma vez que ele passa para o espaço público da memória e da história coletivas. As imagens de Robert, que resistem no presente e se dirigem ao futuro sem destino preciso (o que importa é o registro, é o gesto), ganham nesse movimento um novo interlocutor, capaz de ouvir esse testemunho fílmico. Ao lado do relato falho de Lola diante dos filmes de seu marido, essas imagens-lembranças oferecem, nessa passagem, “uma visão autobiográfica que fragmentariamente refrata a história do tempo”¹¹, como escreve François Niney. Os filmes de família, nesse sentido, abrem caminho a uma outra história possível construída a partir de refrações da memória privada no tempo

¹⁰ “*Amateur films do not simply absorb history. Instead, they mobilize an active historical process of reimagining and reinvention. This reconceptualization of amateur film as an active historical process transform history into histories (...) What models explain the endlessly mobile, contradictory histories of amateur film?*”. Patricia ZIMMERMANN, “Morphing History into Histories – From the Amateur Film to the Archive of the Future”. In ISHIZUKA, K. ZIMMERMANN, P. *Op. cit.*, p. 275.

¹¹ François NINEY. *L’épreuve du réel à l’écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck, 2002, p. 267. Minha tradução.



histórico. Esse arquivo, como é o caso dos Bernas, “em sua fragilidade, suas imperfeições, suas hiências” abre uma “via a uma história dos olhares e do sensível inscrita na proximidade dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, foram seus atores, suas testemunhas ou suas vítimas”¹². Os filmes amadores constituem, assim, os restos, os refugos da humanidade com os quais se pode reescrever a História, ou as Histórias, do século XX.

A família em movimento

Como reconta Lola, dez dias depois da Anexação, Harry e ela partem antes de Robert para Paris. Começa, então, o exílio familiar, mesmo que a França, onde viviam os Bernas, ainda fosse essencialmente seu lar. Em 1941, no território francês depois da Ocupação, no entanto, a família decide seguir os avós e partir para os Estados Unidos para escapar da guerra e da perseguição nazista. Como define John Durham Peters, “o exílio sugere um banimento da pátria doloroso ou punitivo. Ainda que ele possa ser voluntário ou involuntário, interno ou externo, o exílio implica um fato traumático, um perigo iminente, geralmente político, que faz do lar [um espaço] não mais seguramente habitável”¹³, como no caso da família Bernas. Segundo Hamid Naficy, essa posição e esse deslocamento dão-se normalmente com o intermédio de uma mídia¹⁴. Para Robert, esse *go-between* é a câmera amadora.

Desde a primeira cidade de seu êxodo, os filmes de família de Robert assumem um caráter ambíguo que marca toda a viagem. O olhar de Robert divide-se entre o olhar do turista e do exilado que documenta a viagem de separação de sua terra. Robert, como um correspondente longe de seu país, passa a registrar com sua Eumig a crônica de seu exílio. Segundo Harry, essas imagens privadas possuem a função de “testemunhar”, “de guardar uma lembrança, certamente,” do deslocamento familiar. Robert filma para o presente e para o futuro, para si mesmo e para aqueles que não estão lá, para aqueles que ficaram e para aqueles que estão por vir. Nessa lógica, Naficy completa que “o exílio está inexoravelmente ligado a uma terra natal e a uma possibilidade de retorno”¹⁵. Durante os três meses da viagem, Robert rodou cerca de 20

¹² Sylvie LINDEPERG. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Op. cit., p. 11. Minha tradução.

¹³ “‘Exile’ suggests a painful or punitive banishment from one’s homeland. Though it can be either voluntary or involuntary, internal or external, exile generally implies a fact of trauma, an imminent danger, usually political, that makes the home no longer safely habitable.” John Durham Peters, “Exile, Nomadism, and Diaspora”. In NAFICY, H. (ed.). *Home, Exile, Homeland – Film, Media, and the Politics of Place*. Nova Iorque: Routledge, 1999, p. 19.

¹⁴ Hamid NAFICY. “Framing Exile – From Homeland to Homepage”. In NAFICY, H. Op. cit., p. 3.

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 3. Minha tradução.



minutos de imagens, o que faz desses momentos designados à memória e à história da família um registro cheio de significados.

Em Marselha, a primeira parada da família, Robert filma o porto, as paisagens típicas e os amigos sorrindo para a câmera. Essas imagens já exprimem o gesto de desdobramento do operador. Filmando o passeio do grupo pela cidade, Robert captura o espaço em planos gerais e busca seu enquadramento “correto”. Entre suas panorâmicas, a câmera por vezes para para registrar e contemplar brevemente a paisagem. O porto, o mar e as vistas panorâmicas de Marselha são transformadas em suvenires e *images-souvenirs* pela câmera. Além disso, as imagens de felicidade íntima reforçam o aspecto turístico das tomadas de Robert a despeito da realidade da partida. Elas se assemelham também às outras imagens realizadas durante as várias viagens de Robert e Lola pela Europa, como a Veneza, a Paris e ao norte de França, em que a família e os companheiros de viagem ocupam um lugar privilegiado no espaço filmado. Nas imagens rodadas em Marselha, as tensões do êxodo familiar permanecem invisíveis, como se, diante da incerteza de seu futuro, essas imagens-lembrança se tornassem, de fato, lembranças encobridoras.

As imagens de família de Robert, além de apreenderem o espaço pelo olhar da câmera, assumem uma vocação epistolar e remetem aos aspectos estéticos dos cartões-postais, incorporando e reproduzindo as imagens e o imaginário dessa produção feita de clichés e de convenções formais. Instrumentos de construção de narrativas visuais vernaculares, o cartão-postal, o filme e a fotografia de família produzem imagens que se completam e que constroem um olhar específico ao espaço da passagem. No mundo ocidental, os crescentes mercados do turismo e do cinema amador encontravam sua intersecção no discurso e na iconografia publicitária em torno da cultura do lazer e da viagem a terras distantes e exóticas. Esse discurso visava, essencialmente, a família e valorizava a ideologia do familiarismo afirmada pela prática do cinema íntimo¹⁶.

Nesse sentido, essas vistas da viagem constituem igualmente cartões-postais animados. De acordo com Nelson Schapochnik, como uma

impossível tentativa de enraizamento, o postal parece revelar o minucioso trabalho que incide na conquista da paisagem pelo olhar do visitante. (...) De uma maneira ou de outra, o cartão procura estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância.¹⁷

¹⁶ Ver ZIMMERMANN, Patricia R. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

¹⁷ Nelson SCHAPOCHNICK. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In NOVAIS, F. (org.), *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 424.



No exílio, elas restituem a distância e a ausência da própria pátria.

O relato íntimo de viagem feito pela Eumig de Robert, no entanto, é tomado pelo turbilhão dos acontecimentos: a câmera amadora faz-se novamente instrumento de testemunho histórico. Na sequência de Marselha, entre as imagens de Robert vê-se um oficial que anda em direção a sua câmera. Ele faz uma saudação militar e sorri. A câmera o segue com uma panorâmica, capturando uma imagem que, no presente, torna-se um espectro da Ocupação e um sintoma de uma guerra por vir.

É em Lyon, a segunda parada da família, porém, que as tensões entre o cinema íntimo e a história pública, entre a lembrança de viagem, a crônica do êxodo e o diário de bordo no dispositivo de Robert se exacerbam. O passeio familiar pela cidade confunde-se com o testemunho de um desfile para o Marechal Pétain, líder do Regime de Vichy. Nas imagens de Robert, vê-se a agitação civil na rua, como as cenas das crianças que carregam bandeiras francesas em meio aos oficiais militares que desfilam. Na parede de um prédio, Robert filma em plano fechado os cartazes: “Viva Pétain” e “Cidadão de Lyon: o marechal Pétain vem amanhã a nossa cidade, você deve manter presentes no seu coração as palavras que ele pronunciou – ‘TRABALHO – FAMÍLIA – PÁTRIA – (...) Guardem sua confiança na França eterna.’ Viva Pétain”. Trabalho, família e pátria – e tantas outras coisas caras ao “coração” – eram exatamente o que Robert e os outros judeus que conseguiram fugir do nazismo renunciavam e deixavam para trás.

Nesse contexto, essas imagens amadoras, repletas de sintomas da história, “recolhem também o impensado de uma época, a parte ininteligível do acontecimento para seus contemporâneos”¹⁸.



O amador confrontado novamente à História e sua “câmera-olho” no interior do turbilhão

¹⁸ Sylvie LINDEPERG. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Op. cit., p. 11. Minha tradução.

As cenas do desfile estabelecem uma ruptura com o olhar turístico de Robert e contrastam com as imagens de Lola e Harry na cidade. As tomadas que sucedem o desfile mostram, por exemplo, Harry entre os pombos na praça Bellecour. Lola sorri e cutuca Harry para que ele olhe para a câmera de seu pai. A banalidade da cena contraria a tensão impregnada nas imagens da demonstração militar e sobretudo a tensão presente no nosso olhar, que retrospectivamente conhece o futuro-passado da guerra. Finalmente, nas últimas imagens da sequência, Harry e Lola acenam para a câmera na estação de trem. O cineasta amador marca em suas notas: “Partida trem LYON – MARSELHA BARCO para ARGEL.”



A crônica da banalidade familiar como ruptura e continuidade
do registro do acontecimento histórico pela câmera amadora

Sua casa longe de casa

A pequena crônica familiar em Argel começa por imagens da cidade que se desenha em terra. Robert filma o porto e os olhares lançados ao barco: “CHEGADA porto de Argel”. “Raymond nos espera”, saudando a câmera. Robert tenta filmar uma vista do porto, mas Harry, próximo da lente, cobre o quadro com seu doce olhar estrábico e seu riso. Robert interrompe a câmera rapidamente. Entre as pessoas, o operador repara em um “soldado italiano (‘exército de ocupação’)", como mostra sua nota descritiva. O plano é breve, mas é citado entre as poucas notas que descrevem os filmes de Robert. Nele, o operador amador testemunha mais uma vez o fantasma da guerra, o espectro da história em sua crônica de felicidade.



A chegada a Argel: o desconhecido e o familiar.

Em Argel, e em seguida em Casablanca, Robert é o estrangeiro, e o discurso de seus filmes amadores dissolve-se entre o olhar do turista, o olhar do exilado e o olhar do europeu. O mundo filmado oscila entre o desconhecido, o colonial e o exótico.

Além do porto, as outras únicas imagens desta etapa são filmadas no interior da casa familiar, em seu almoço de chegada. Robert identifica a cena em suas notas: “Rua Colons em Argel na casa de Mémé” (a “Vovó” francesa, que havia partido antes). “Famoso couscous (nosso primeiro!)”. A lembrança de Harry dessa ocasião faz eco à nota de seu pai: “disso, eu me lembro muito bem, é o primeiro couscous da minha vida!”, ele conta na entrevista ao Forum des Images. Imagens de refeições e momentos passados em torno da mesa, esse espaço privilegiado dos rituais e das experiências familiares, são recorrentes em filmes de família ao redor do mundo e ao longo de todo o século. Para os Bernas, a refeição é o momento de reunião da família dispersada. À mesa, também vemos Ginette e Raymond, irmãos do cineasta amador. Em Argel, a câmera de Robert marca, afirma e testemunha esse momento familiar em terra estrangeira e o último encontro da família no futuro próximo.

Nessas “terras longínquas”, a câmera de Robert assume um papel essencial: o de reconstruir e religar o que restou de seu lar no exílio. O filme amador, para Robert, torna-se o espaço de representação e de presentificação da ideia de *heimat* no exterior. Vilém Flusser explica que a palavra alemã *heimat* encerra as noções de lar, de pátria e de terra natal ligadas às ideias de nostalgia e mito¹⁹. O exílio constitui ele mesmo uma busca por um “lar”²⁰. Para

¹⁹ Vilém FLUSSER. *The Freedom of the Migrant*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 11.



Robert, as cenas de alegria familiar carregam esse desejo. Hamid Naficy afirma: no exílio, “o lar é em qualquer lugar, ele é temporário e móvel, ele pode ser construído, reconstruído e transportado na memória ou em fatos de imaginação”²¹ – no caso de Robert, ele pode ser transportado por seus filmes domésticos.

Essa ideia de trânsito e de transitoriedade no exílio, aliás, está presente no discurso mnemônico de Harry. Na entrevista, ele narra a impressão que possui dessa época: havia “algo de penoso (...), o que restou para mim foi um sentimento de fuga, certamente: (...) é preciso partir mais longe... não era uma visita – *é preciso partir mais longe*”. Esse sentimento não se manifesta nos filmes de família de Robert. Novamente, a crônica de felicidade familiar encobre os significados que emergem por meio da rememoração durante a projeção do filme. Harry diz ainda: ir de um lugar a outro “virou um modo de vida”, os filmes mostram “uma coleção de cenas, de imagens... de coisas que restaram”. Em seus deslocamentos, como cartões-postais animados, os fragmentos do diário de viagem de Robert oferecem um “mapa com a geografia das (...) lembranças”, como descreve Nelson Schapochnik. Eles compõem, em um álbum de família em movimento e do movimento, uma “cartografia das lembranças e dos desejos.”²²

Territórios percorridos e imaginados

Depois de Argel, Robert filma as paisagens do trajeto “de trem à Casa” (Casablanca). É no Marrocos, nessa viagem de distanciamento da terra natal e de busca por um novo lar, que um outro aspecto do discurso dos filmes amadores de Robert se evidencia – o discurso determinado pelo olhar europeu sobre a África colonial, o olhar sobre o “outro” na colônia. Como interpretar imagens privadas realizadas por cineastas amadores europeus em contextos coloniais? Nico de Klerk, analisando certas imagens filmadas nas Índias Orientais Holandesas²³, defende que empregar tacitamente noções contemporâneas acerca do colonialismo a esse cinema pode ser um ato anacrônico e redutor, e que o cinema amador feito na colônia não é necessariamente “colonial” e pode escapar a “esquemas coloniais”. No entanto, como lembra Heather Norris Nicholson, o olhar cinematográfico do amador enquadra os sujeitos na frente e atrás da câmera

²⁰ “(...) *Exile is the quest for an earthly home or homeland from which one is, for whatever reason, estranged*”. John Durham PETERS, “Exile, Nomadism, and Diaspora”. In NAFICY, H. *Op. cit.*, p. 36.

²¹ Hamid NAFICY. “*Framing Exile – From Homeland to Homepage*”. In NAFICY, H. *Op. cit.*, p. 6. Minha tradução.

²² Nelson SCHAPOCHNICK. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In NOVAIS, F. (org.), *Op. cit.*, p. 432-433.

²³ Nico DE KLERCK. “Home Away From Home – Private Films from the Dutch East Indies”. In ISHIZUKA, K. ZIMMERMANN, P. *Op. cit.*, p. 148-162.

no interior de um espaço sociopolítico²⁴. Nesse sentido, o gesto filmico é um ato político que “codifica relações sociais, espaciais e interracialis moldadas sob o colonialismo”²⁵. Além disso, as imagens das colônias deste período são frequentemente feitas por colonos ou viajantes europeus que ocupam um espaço privilegiado de classe e poder. Esse privilégio é transferido à câmera como poder do olhar e controle do registro. A análise desse cinema não pode desconsiderar a posição do cineasta amador e o contexto histórico que impregna suas imagens.

Esse aspecto está presente desde as primeiras imagens feitas por Robert durante um passeio em Casablanca. Em uma rua ornada por palmeiras, Harry e Lola caminham em direção à câmera. A lente segue o sorriso de Lola que preenche o quadro, como um olhar cativado e seduzido por ela. No plano seguinte, Robert tenta filmar Lola e Harry atravessando a rua. Mas uma figura detém seu olhar. Deixando a esposa e o menino à esquerda do quadro, e até mesmo fora de quadro, a câmera se fixa sobre um homem e sua charrete. O marroquino, que veste um turbante e uma túnica, prepara seu cavalo e seu transporte. Lola, no canto da cena, hesita, esperando um gesto de Robert. Ela parte então de mãos dadas com Harry. Robert gira a câmera em uma panorâmica e filma finalmente sua família atravessando a rua. A imagem seguinte mostra à distância uma mulher muçulmana, coberta por sua vestimenta, empurrando um carrinho de bebê. A câmera de Robert torna-se assim uma mediadora de encontros com o universo do diferente e captura os contrastes entre esses dois mundos que se cruzam e que coexistem no mesmo espaço.



Harry e Lola sob o sol de Casablanca

²⁴ Heather Norris NICHOLSON. “Telling Travelers’ Tales: The World Through Home Movies”. In CRESSWELL, T., DIXON, L. (eds.). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p. 48.

²⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 60.



A panorâmica de Robert: o operador que filma o diferente, e o diferente que captura o olhar do operador



Uma outra mãe e um outro filho em Casablanca

Na sequência posterior, a família passeia em uma “praia perto de Casa”, como anota Robert. Na praia, essas diferenças se chocam novamente no interior da imagem do cineasta amador. A câmera mostra Lola em plano fechado. Contrariamente à mulher filmada de longe coberta pela rígida indumentária muçulmana, Lola só usa um lenço leve que protege seu penteado do vento. O cineasta amador aproxima-se de sua esposa com sua Eumig. Harry brinca com uma pluma. Em plongée, Robert filma seu pequeno escrevendo seu nome na areia. No plano seguinte, a câmera de Robert encontra ao lado de seu filho um menino magrebino. Novamente, o olhar de Robert é cativado pelo outro. Ele hesita entre enquadrar ou Harry ou o menino, e as duas crianças são capturadas pela lente de Robert uma em cada canto do quadro. Harry usa óculos redondos, um casaco de lã e botinas. O pequeno marroquino veste uma túnica



e tem os pés descalços. Harry sorri a seu pai, mas o menino observa com desconfiança a câmera do estrangeiro. Os olhares dos meninos opõem-se e cruzam-se diferentemente com o olhar de Robert. O olhar familiar e íntimo de Harry, no mesmo quadro, diverge do olhar estrangeiro do magrebino, e do olhar ocidental que lança Robert ao “exótico” e ao “arcaico”.

Essas imagens parecem reminiscentes de imagens de filmes de viagem da época. Como escreve Jennifer Peterson, o gênero consolidado e popular do *travelogue* recriava “tensões entre o exótico e o convencional, explorando assim uma obsessão central da cultura visual do Ocidente do século XIX até a Primeira Guerra Mundial: imagens do Outro e de outros lugares, imagens do mundo moderno em transformação”²⁶. Dialogando com convenções desse gênero, nesse momento o filme de família se opõe a uma “antropologia endótica” (termo que Roger Odin empresta de Georges Perec²⁷) e realiza um movimento “exótico”, ou seja, que vai em direção ao exterior do círculo íntimo e que concerne o outro.

Harry, o pequeno *gentleman*, compartilha com afeto o espaço da lente do pai, mas o outro menino parece ser invadido pelo olhar da câmera do colonizador. “Como se sua diferença cultural pudesse ser rotulada pelo olho da câmera”, segundo nota Zimmermann acerca dos filmes de um outro cineasta amador na África, Robert pratica o olhar do viajante, que, “na realidade, registra intercâmbios imperialistas.”²⁸ Nesse sentido, qual é o limite entre o olhar turístico e o olhar colonialista?



A panorâmica de Robert que descobre o menino magrebino.
Sua câmera hesita entre dois registros e dois mundos

²⁶ Jennifer PETERSON. “‘Truth is stranger than fiction’: travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum”. In de KLERK, N.; HERTOOGS, D. (ed.). *Uncharted Territory: Essays on early fiction film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997, p. 76.

²⁷ Roger ODIN. “Reflections on the Family Home Movie as Document: a Semio-Pragmatic Approach”. In ISHIZUKA, K, ZIMMERMANN, P. (dir). *Op. cit.*, 2008, p. 263.

²⁸ “The images of various tribes masquerade as ethnography. But in actuality record imperial exchanges.” Patricia R. ZIMMERMANN. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. *Op. cit.*, p. 137.



“Os filmes de viagem assumiam igualmente o poder cultural sobre os estrangeiros”²⁹, afirma ainda Zimmermann. Robert, com sua Eumig, encontra-se nessa posição de poder em relação ao menino, transformado pelo olhar do turista em objeto da câmera e em lembrança da passagem pela terra estrangeira. A câmera de Robert apropria-se do espaço e da imagem do outro para criar sua narrativa particular, evidenciando tensões colonialistas latentes. Ela apropria-se dessa imagem local e afirma a superioridade e a curiosidade exploratória do amador, cuja posição “inocente” pode encobrir, de fato, uma lógica de posse e poder.³⁰ A câmera que se coloca entre os dois sujeitos do olhar (no caso, Robert e o menino magrebino) reforça a distância do viajante e estrangeiro em relação ao outro nativo. É por meio do olhar da câmera que Robert exerce sua posição.

Coloca-se, aqui, um problema de legibilidade do filme amador realizado no contexto colonial (como evocou de Klerk) e, particularmente, das imagens de Robert. Poderia ele assumir simultaneamente duas posições na História? De um lado, enquanto judeu fugido do nazismo, Robert é a vítima, o perseguido, o vencido. As imagens que ele registra como testemunho e resistência carregam o potencial de desconstrução de discursos hegemônicos que moldam o passado. No território africano, porém, através de sua câmera, ele ocupa o espaço do colonizador. Isso não quer dizer que Robert exalte a empresa colonial francesa por meio de seus filmes, nem que não capte em suas imagens-lembranças uma relação afetiva com o espaço que acolheu sua família durante o êxodo. Suas imagens, porém, estão necessariamente inscritas em um esquema colonial e são pautadas por suas tensões.

Nosso olhar também carrega a marca histórica do “momento crítico, perigoso, que está na base de qualquer leitura”³¹. Assumindo esse risco e tomando os filmes de Robert como um todo, é possível afirmar que o gesto do cineasta amador oscila entre dois espaços contraditórios de poder, ora tomando posição contra o fascismo, ora afirmando noções da ideologia colonial no universo privado, fazendo com que o poder contra-discursivo do filme amador dependa de sua posição. A análise detalhada dessa sequência, por exemplo, mostra que essa dicotomia é, na realidade, mais complexa, pois é preciso tomar o filme de família como um texto em construção, em movimento – um instrumento da história do olhar e do sensível, como defende Lindeperg³².

²⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 73. Minha tradução.

³⁰ Heather Norris NICHOLSON. “Telling Travelers’ Tales: The World Through Home Movies”. In CRESSWELL, T., DIXON, L. (eds.). *Op. cit.*, p. 53.

³¹ Ver BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*. *Op. cit.*, p. 480.

³² Sylvie LINDEPERG. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. *Op. cit.*, p. 11.



Desse modo, inversamente, o olhar de Robert, que é claramente detido pela imagem do outro, pode denotar uma tentativa de aproximação e um movimento em direção ao diferente em que este se apropriaria do olhar do cineasta amador. É nesse sentido, entre o encanto e a descoberta do outro, que a posição de Robert no mundo colonial se complexifica. Esse gesto, porém, não seria recíproco, uma vez que o outro que o fascina não retribui esse olhar.

Essa distância, entretanto, contrapõe-se com a proximidade dos corpos no espaço. Nas imagens que sucedem a cena da família na praia, filmadas dentro de um ônibus, Robert, de pé, filma Lola em plongée. Mais uma vez, o sorriso e o olhar de Lola são fixados pela proximidade da lente de Robert. Ele realiza uma pequena panorâmica para enquadrar a mulher sentada ao lado de Lola. A objetiva encontra uma mulher muçulmana, cujo olhar escapa por entre o véu que cobre seu rosto. Quando seu olhar cruza o da câmera de Robert, ela se vira e cobre sua face. O rosto de Lola, descoberto, exibido e oferecido à câmera – seu rosto íntimo e adorado – contrasta, nesse sentido, com o rosto escondido pelo véu e pelo gesto da mulher – um rosto estrangeiro que recusa a câmera e um rosto secreto, que não pode ser desvendado. As tensões culturais e coloniais, novamente, emergem nas imagens de Robert e nos corpos que elas capturam como sintomas.

A recusa do olhar feminino à câmera do estrangeiro é um gesto comum aos filmes amadores feitos nas colônias norte-africanas. Por exemplo, ela se manifesta nos filmes de Jean-Pierre Coulangeon, uma pequena coleção de filmes amadores do Forum des Images filmados entre 1958 e 1959 na Argélia. Em uma bobina, a presença da imagem de uma mulher coberta pelo véu suscita um comentário do cineasta amador, que reconhece a posição de poder e de controle de seu olhar colonialista e masculino: “aqui, evidentemente, eu sou militar, então o homem não fala nada quando eu filmo sua mulher, senão eu acho que eu teria tido problemas. Eles não gostam de ser filmados”. Na imagem seguinte, uma menina coberta por um véu cor-de-rosa repete o gesto e esconde seu rosto da câmera. O cineasta amador, assim, não é capaz de se desfazer da posição patriarcal e imperialista que precede seu olhar.



Os dois olhares lançados à objetiva de Robert



As imagens de Robert são, dessa forma, remissivas da iconografia colonial, que combina em sua lógica o exótico, o estrangeiro, o não familiar. Imagens semelhantes oriundas de outros fundos amadores do Forum des Images acerca das colônias francesas no Magrebe e na África subsaariana marcam igualmente essa busca pelo exótico e pelo primitivo no outro colonial. Este é o caso de filmes como os de Charles-Henri Leclerc d'Orléac na Costa do Marfim, em que a população local torna-se parte da paisagem e as apresentações de danças folclóricas são oferecidas à câmera como espetáculos que, homogeneizados e incompreendidos, se reduzem ao bizarro, ainda que sua narração os chamem de “mágicos”. As imagens feitas na Martinica nos anos 1960 por Maurice Com também enfatizam a distância cultural que o operador constrói do outro – a população negra e pobre – por meio da câmera. Curiosamente, um outro cineasta amador, Michel Guyot, anula e inverte o olhar de superioridade europeia em seus filmes. Casado com uma martiniquense, Guyot filma as férias passadas junto da família da esposa na Martinica. Em suas imagens, a distância vira proximidade, e o estranho vira familiar. Essa postura íntima de Guyot revela-se política no exterior do círculo familiar. No documentário amador sobre sua viagem a São Jorge do Oiapoque, na Guiana Francesa, em 1973, a narração do cineasta descreve ironicamente a vista da cidade:

Nesse vilarejo de 300 habitantes afastado do mundo, em que a principal atração é a chegada cotidiana do avião de Caiena, uma primeira impressão de déjà-vu invade o visitante: como em qualquer aldeia de metrópole, erguendo-se na praça central, um monumento aos mortos celebra a glória dos combatentes de São Jorge mortos pela França.

No filme citado de Leclerc d'Orléac, o monumento aos soldados mortos pela pátria na Costa do Marfim é celebrado e descrito como um lugar de “comunhão” em que “nomes franceses se misturam a nomes africanos”, apagando a trágica história colonial no país. O que diria Robert se pudéssemos ouvir sua voz?

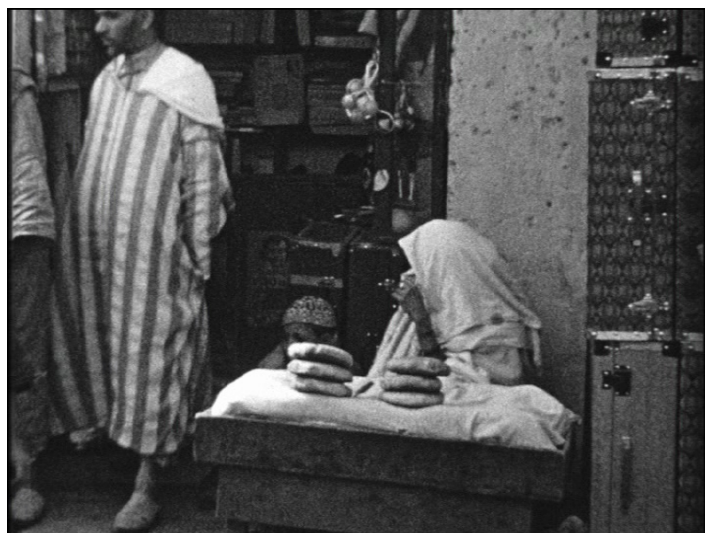
Na sequência que Robert identifica como a casbah de Casablanca (a cidadela murada ou a parte velha das cidades do Magrebe), ele exerce ainda seu papel de viajante e europeu no meio da gente de “Casa”. Ele não filma os espaços da cidade dominados e transformados pela arquitetura europeia, nem as várias ruas batizadas com nomes franceses, mas decide filmar a casbah essencialmente marroquina. Em um registro que propõe documentar as cenas de rua, Robert procura filmar o cotidiano e a agitação do bairro: o caos do mercado, os passantes, uma vendedora que cobre seu rosto para evitar o olhar da câmera, um menino entediado em uma loja.



Nos filmes de Robert, a função de cartão-postal animado das imagens que documentam o espaço da casbah marroquina pode mais uma vez ser evocada. Como explica Schapochnik,

refiguradas nos postais, as imagens da cidade proporcionam uma percepção afetiva e estética dos monumentos e paisagens, denotando o processo de interiorização e familiaridade com o local. A dispersão e o estranhamento inicialmente suscitado no viajante são substituídos na comunicação postal por um desejo de se inscrever na paisagem impessoal.³³

A câmera de Robert, de fato, insere Lola e Harry nesse espaço estrangeiro. Em suas imagens, no entanto, esse desejo não substitui sua estranheza, mas se soma a ela no gesto cinematográfico de Robert. O desejo de se apropriar da paisagem do outro também configura a reconstrução do lar por meio da câmera amadora.



Uma das tomadas documentais das ruas da casbah: mais uma vez, uma mulher cobre o olhar diante da câmera de Robert

Lola caminha nessa paisagem estrangeira, e novamente Robert é tomado por seus contrastes. É importante sublinhar que a câmera de Robert apreende essas diferenças sobretudo por meio do movimento panorâmico. Essencialmente, no cinema amador e nos filmes de viagem, a panorâmica possui um valor descritivo do mundo captado pela câmera. Ela é a extensão do movimento do olhar do operador que busca e descobre a paisagem. É por meio desse movimento que Robert captura e constrói, ainda que sem se dar conta, essa diversidade

³³ Nelson SCHAPOCHNICK. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In NOVAIS, F. (org.), *Op. cit.*, p. 426.



entre as duas culturas. Além disso, como observa Zimmermann, as panorâmicas investigativas e inquisidoras da filmagem “expõem a autoridade do realizador.”³⁴ Com elas Robert mantém também sua distância, diferentemente dos movimentos de câmera que ele executa com seus próximos, como o de se aproximar com o corpo daqueles que são filmados. Face ao estrangeiro, além disso, a intimidade, a implicação e a cumplicidade dos olhares dos filmes domésticos não são evocados por suas tomadas, o que reforça a perspectiva afastada do turista, que está apenas de passagem.

Como exemplo dessa dinâmica, uma panorâmica do cineasta amador revela em uma esquina dois meninos pobres encostados na parede ao lado da mãe, uma magrebina de olhar grave, ornado pelos pesados tecidos que cobrem seu corpo. O olhar de Robert se detém sobre essa família até que ele retome seu movimento de câmera para enfim mostrar Lola que sorri ao lado. O universo de Lola e o universo da mulher marroquina chocam-se e amalgamam-se no enquadramento de Robert. A diferença é também de classe. Robert, em seguida, fixa sua câmera em um cartaz com dizeres em árabe. A cidade atrai de novo a curiosidade de seu olhar turístico.



O mesmo movimento de câmera que une e separa dois universos contraditórios.

Nesse contexto, como observa Zimmermann,

essas imagens tomadas ao acaso ilustram como a câmera amadora evita uma estrutura narrativa e focaliza, em seu lugar, o contato entre o Primeiro e o Terceiro mundo como um exercício de lazer na colonização da vida cotidiana. A câmera insiste na diferença cultural em quase todo plano.³⁵

³⁴ “The probing pans of the cinematography expose the authority of the maker”. Patricia R. ZIMMERMANN. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Op. cit., p. 76.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 77.



Esse aspecto também está presente na sequência do parque infantil em Casablanca. Capturadas pela vivacidade e a doçura da película em cores, as imagens mostram a ida de Harry a um parque da cidade para brincar. Entre a excitação e a alegria infantis do menino nos brinquedos, a câmera de Robert filma também as tensões culturais. No parque, convivem europeus e marroquinos. À distância, Robert filma um grupo de mulheres muçulmanas sentadas com suas crianças. Harry escala um trepa-trepa. No topo, ele sorri para seu pai, e a seu lado um menino marroquino observa a câmera. O cineasta faz em seguida um retrato de um grupo de crianças que brincam. Elas são todas europeias. Harry continua sua animada peregrinação entre os brinquedos, e, entre as imagens, vêem-se também crianças magrebins e ocidentais brincando nas gangorras. Em princípio, ao contrário do que mostram as tomadas anteriores, essas imagens revelam uma cena de integração por meio do compartilhamento do mesmo espaço e do mesmo lazer. Porém, as crianças de diferentes origens não parecem se misturar. Além disso, esse lugar também faz parte da colonização europeia do cotidiano magrebino, de seus espaços e costumes, uma vez que o terreno de brincar é um *playground* à maneira europeia.



A câmera de Robert no parque infantil: espaço colonial de diferenças e separações

Finalmente, o período em Casablanca termina nas bobinas de Robert com uma revista militar das tropas francesas coloniais. Entre essas imagens, vê-se uma panorâmica dos espectadores do desfile. A câmera amadora de Robert, aqui, testemunha a diversidade da sociedade colonial. Em seguida, Robert filma os aviões de guerra que cruzam o céu (seriam eles remanescentes dos aviões que tomaram o céu de Viena em 1938?). Ele desloca-se no espaço para documentar o evento de diversos pontos de vista. Em um momento, Robert se coloca ao lado da passagem das tropas e filma os soldados africanos em marcha. Em um dos planos, um dos soldados rompe a performance do desfile e lança um olhar em direção à objetiva de Robert. Seu



olhar, que ultrapassa limites e encontra o de Robert, expõe outro conflito entre o colonizado e o colonizador, entre aquele que é objeto do olhar e aquele que o controla. Robert filma depois uma bandeira francesa no topo de um prédio. Sua “câmera-olho” se atém sobre a bandeira à distância. Índice da presença francesa sobre o território estrangeiro, seria essa imagem uma marca de nostalgia da terra natal ou uma adesão à superioridade europeia? É possível que Robert encontre na bandeira da França um traço de sua identidade.



A revista militar: a diversidade do mundo colonial e as tensões entre o colonizador e o colonizado, entre o sujeito e o objeto do olhar da câmera.
Na bandeira francesa, o símbolo de superioridade e a saudade da pátria

Seus filmes amadores, nesse sentido, constituem também uma expressão de afirmação individual por meio da imagem do outro. Como lembra John Durham Peters, “toda identidade passa pela alteridade. A construção do outro será sempre parte da construção do eu.”³⁶ Para Robert, essa construção passa igualmente pela diferença e pelo caráter estrangeiro do outro.

Por outro lado, “que relação de face a face é livre de projeção, desejo e devaneio?”³⁷ Para o pequeno Harry, como ele lembra durante a entrevista, o universo de Argel e de Casablanca “era mágico”, ou seja, era fundado sobre a construção imaginária do outro como fantástico, o que de certa forma se faz presente nas imagens de seu pai. Seus filmes mostram, assim, que o cinema amador feito sob o espectro do colonialismo, confundindo o espaço privado e o espaço público, o familiar e o estranho, a fantasia e a experiência, mobiliza relações complexas entre o real e o imaginário.

³⁶ “If we believe Hegel or Lacan, the self always confronts itself first as a fantastic other ; thereafter, all identity passes through otherness. Constructing others will always be part of constructing the self”. John Durham PETERS, “Exile, Nomadism, and Diaspora”. In NAFICY, H. (ed.). *Home, Exile, Homeland – Film, Media, and the Politics of Place*. Op. cit., p. 37.

³⁷ Id., *Ibid.*, p. 38.



Em Lisboa, a última parada da família antes da viagem aos Estados Unidos, a câmera de Robert reencontra o espaço de intimidade e o espaço de seu semelhante. As cenas filmadas entre amigos reganham a atmosfera de familiaridade que precede a partida dos Bernas. A primeira imagem de Robert mostra, como ele escreve, “o Café NICOLA (onde se encontravam os emigrantes da França)”. Lola agita um lenço branco em direção ao porto, e Robert filma o “São Tomé carregado de cortiça”, o navio de carga que os transportaria para a América. Robert filma também a travessia do Atlântico, que, segundo Lola, levou quinze dias. Durante a travessia, Robert realiza em plano próximo um retrato animado de diversos tripulantes do navio e dos outros 12 que embarcaram no São Tomé para fugir da Guerra. Mostrando uma vontade de fixar na memória a imagem do último deslocamento da família antes do destino no exílio, segundo Harry, o pai desejava também fixar a imagem de todas as pessoas que compartilharam aquele momento. Aqui, os olhares quase estranhos da tripulação são de cúmplices do olhar da câmera Robert.

American dream

Em sua chegada a Nova Iorque, em março de 1941, após três meses de êxodo, Robert filma ainda do interior do navio os fotógrafos que fazem um retrato de Lola com Harry em seus braços. A descrição de Robert diz: “Os funcionários americanos de imigração sobem a bordo.” Harry conta que na página 183, o jornal *Daily News* publicou uma pequena fotografia em que ele aparece no colo da mãe, com a legenda “em busca da paz”. No porto, a família reencontra os avós paternos e alguns primos que haviam conseguido sair da Europa. Enfim, como se pergunta o pequeno Harry, seria White Plains, em Nova Iorque, “o fim das cidades?”

Robert registra seu “1º passeio em White Plains”. Diante da câmera, Robert, Lola e Harry caminham de braços dados. Essa imagem, reunindo os três diante da objetiva, é rara nas bobinas de Robert sobretudo a partir do início do êxodo familiar. Ela testemunha a união da família apesar da adversidade e a manutenção de seu lar no exílio. Trata-se de uma imagem-relicário construída no presente para ser projetada no futuro.



A família em White Plains: esperança e continuidade para o futuro

As imagens de Robert desse período adquirem um outro aspecto. As bobinas rodadas nos Estados Unidos passam a reconstruir a crônica de felicidade familiar, e o *american way of life* imprime-se nas imagens-lembrança. Seus filmes de família, em sintonia com a ideologia do familiarismo norte-americano, passam a celebrar a Família como núcleo da vida privada, e o lazer como momento de realização desse ideal³⁸. Robert filma sobretudo os domingos e as férias familiares. A entrevista de Harry, no entanto, desconstrói o discurso do *american dream* dos filmes de seu pai. Ele conta que Robert “trabalhava o tempo todo”. “Eu tive um pai ausente durante o período nos Estados Unidos”. A vida capturada em película “não se trata da vida cotidiana”, diz Harry. Nos filmes domésticos, no entanto, ele registra seus instantes de presença, conservando os momentos preciosos passados ao lado de Lola e Harry, que cresce diante de sua câmera, e preservando a lembrança da alegria em família. Ele filma para reparar a separação do lar causada pelo trabalho e para completar as lacunas deixadas pelo exílio. Nesse sentido, o filme amador de Robert atesta a continuidade familiar depois de inúmeras rupturas.

Em 1948, Robert filma sua partida. Nesse ano, a família retorna à França. Sozinho, ele pegou o avião para a Europa antes de Lola e Harry. Sua câmera captura a decolagem, o interior do avião e a terra vista do céu. Para Robert, a câmera, designando à memória uma imagem do retorno, torna-se igualmente um objeto de reunião e de reconciliação com sua terra natal, afirmando-se novamente como um instrumento de continuidade.

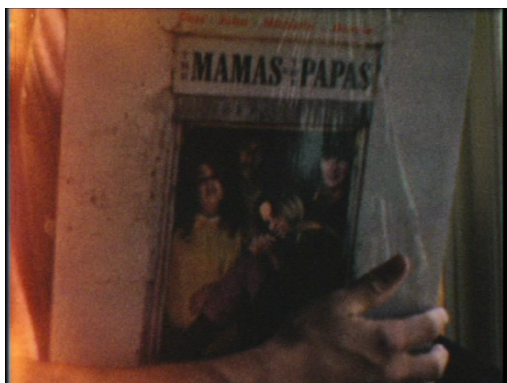
Porém, no sentido inverso, como sua câmera negocia a experiência do retorno para rever os Estados Unidos? Nos anos 1950 e 1960, Robert viaja ao país para rever Ginette, sua irmã, e outros membros da família que lá se estabeleceram. Ele é o estrangeiro nesse lugar outrora chamado de casa, em que ele cultivou seu lar com Lola e Harry.

³⁸ Patricia R. ZIMMERMANN. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Op. cit., p. 132-135.



A ideia do *travelogue* e da fabricação de cartões-postais animados manifesta-se novamente em seus filmes domésticos, uma vez que o objetivo dessas bobinas era documentar aos que ficaram na França a vida da família franco-americana. Em sua visita de 1966, à “casa de Ginette em Berkeley”, Robert inscreve essa postura ambígua do viajante nesse espaço familiar. O olhar estrangeiro de Robert constrói uma pequena narrativa da vida de Ginette e de seus filhos pautada pelos ideais culturais da época. Ele constrói um retrato da felicidade familiar da classe-média americana vivendo o sonho da sociedade de consumo com seus sorrisos largos, seus carros, compras e lazeres. Contrariamente às imagens rodadas durante seu período em Nova Iorque, Robert estabelece um olhar distanciado desse universo que ele não compartilha, capturando com sua câmera amadora a diferença cultural. Nessas imagens, a diferença não se trata da dinâmica imperialista presente nas imagens do norte da África, mas da experiência da cultura capitalista do pós-guerra americano.

Em seu pequeno documentário, por exemplo, vemos Ginette e sua caçula Claudine fazendo compras de carro. O filme mostra também a outra filha de Ginette, Nicolette, vestida de acordo com a moda e sorrindo por trás de sua franja. Jeffrey, o primogênito, mostra a Robert o novo vinil da banda *The Mamas & The Papas*, lançado em setembro de 1966. Mike, o cunhado americano de Robert, dirige seu carro e Ginette aparece em seu clube de esporte. Entre essas imagens, Robert faz também cartões-postais da bela paisagem da cidade sob o sol. Assim ele cria uma imagem idealizada da vida americana de sua irmã, que imita a iconografia da publicidade da época. Por meio de sua câmera, ele experimenta e imagina um universo que não é mais o seu. Mais uma vez, os filmes domésticos de Robert ultrapassam o registro do real capturando também imagens e desejos do imaginário em película. A felicidade na imagem e a imagem da felicidade atravessam, então, a história vivida e construída por meio da câmera amadora de Robert de 1936 a 1966.



God bless America : a narrativa do ideal americano de família na casa de Ginette



Conclusão

Assim, crônica da vida familiar, o cinema íntimo desse amador combina múltiplos discursos e sentidos em suas bobinas. A câmera de Robert, enquanto máquina peripatética³⁹ que intermedia, negocia e constrói a trajetória da família e a família em trânsito, revela o filme amador como objeto que percorre territórios entre o real e o imaginário e como um registro complexo do mundo passado, que, à luz do presente, transborda as fronteiras entre a História e suas histórias. Tentamos então, por meio das imagens de Robert, realizar uma análise dos filmes de família como documentos de um olhar e de uma experiência inscritos no tempo e como objetos de memória. Ao contrário da prática contemporânea, cineastas amadores como Robert registraram em imagem pequenas e raras frações de sua vida, o que as confere uma carga simbólica grande tanto na esfera privada quanto na esfera pública.

Como conclui Patricia Zimmermann, o filme amador “é um texto aberto em dialética com o contexto histórico”⁴⁰. Um dos elementos que estruturam essa relação é a tensão entre o que na imagem é visível e o que permanece invisível, no exterior ou no avesso do quadro. O olhar documentarizante que reterritorializa esses filmes amadores em deslocamento deve reclamar suas lacunas, suas contradições, seus intervalos. As imagens da passagem reclamam, assim, uma história que ultrapassa os limites da historiografia oficial e que se constrói por meio de uma perspectiva íntima e fragmentária, por meio dos restos do passado. Expostos ao olhar estrangeiro, no presente, os filmes de família de Robert revelam sentidos latentes e se abrem a novas significações possíveis, constantemente ecoando o tique-taque do relógio de Lola, que continua a tocar, anunciando o tempo que passa.



³⁹ Ver Alisa LEBOW. “The Camera as Peripatetic Migration Machine”. In LEBOW, A. (ed). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Londres e Nova Iorque: Wallflower Press, 2012, p. 219-232.

⁴⁰ Patricia ZIMMERMANN, “Morphing History into Histories – From the Amateur Film to the Archive of the Future”. In ISHIZUKA, K. ZIMMERMANN, P. *Op. cit.*, p. 276.



Beatriz Rodovalho é doutoranda na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e desenvolve sua pesquisa sobre a reapropriação e recontextualização de filmes amadores no documentário contemporâneo. biarodovalho@gmail.com

Bibliografia

FLUSSER, Vilém. *The Freedom of the Migrant*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2003.

ISHIZUKA, Karen L, ZIMMERMANN, Patricia R (dir). *Mining the Home Movie : Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 2008.

LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images: Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier, 2013.

NAFICY, Hamid (ed.). *Home, Exile, Homeland – Film, Media, and the Politics of Place*. Nova Iorque: Routledge, 1999.

NICHOLSON, Heather Norris. *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927-1977*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2012.

_____. “Telling Travelers’ Tales: The World Through Home Movies”. In: CRESSWELL, T., DIXON, L. (eds.). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002. p. 47-66.

ODIN, Roger (dir.). *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

_____. (dir.). *Le cinéma en amateur. Communication*, n°68. Paris: Editions Seuil, 1999.

_____. “Reflections on the Family Home Movie as Document: a Semio-Pragmatic Approach”. p. 255-271. In: ISHIZUKA, K., ZIMMERMANN, P. (dir). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 2008.

PETERSON, Jennifer. “‘Truth is stranger than fiction’: travelogues from the 1910s in the Netherlands Filmmuseum”. In de KLERK, N, HERTOOGS, D (ed.). *Uncharted Territory: Essays on early fiction film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997. pp. 75-90.

RASCAROLI, L, MONAHAN, B, YOUNG, G. (ed.). *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. Londres: Bloomsbury, 2014.

SCHAPOCHNICK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In : NOVAIS, F. (org.), *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 423-512.



ZIMMERMANN, Patricia R. *Reel Families : A Social History of Amateur Film*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Na internet

Fundo Bernas: <http://www.forumdesimages.fr/Collections/notice/VDP37627> . Acesso em 30/11/2013.

Fundo Com: <http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP40877> . Acesso em 30/11/2013.

Fundo Guyot: <http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP42389> . Acesso em 30/11/2013.

Fundo Leclerc d'Orléac: <http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP42758>. Acesso em 30/11/2013.