



RELICI

FILMES DE FAMÍLIA: NOTAS SOBRE A LEITURA OU RECEPÇÃO DE ARQUIVOS AUDIOVISUAIS¹

Ana Clara Campos dos Santos²

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos expor os conceitos da abordagem semiopragmática do teórico de cinema francês Roger Odin acerca dos modos de leitura cinematográfica e aplicá-los aos filmes domésticos ou de família, objeto de grande interesse desse pesquisador. Propomos uma reflexão teórica com as considerações de Odin com o olhar voltado sobre o acervo Nahim Miana, produzido nas décadas de 1940 e 1950.

Palavras-chave: Filmes domésticos; Recepção; Leitura cinematográfica; Nahim Miana.

ABSTRACT

In this work, we intend to expose the concepts of the semiopragmatic approach of the French cinema theorist Roger Odin about the modes of cinematic reading and to apply them to domestic or family films, object of great interest of this researcher. We propose a theoretical reflection with the considerations of Odin with a look at the Nahim Miana collection, produced in the 1940s and 1950s.

Keywords: Domestic films; Reception; Film reading; Nahim Miana.

A LEITURA CINEMATOGRÁFICA NA VISÃO DE ODIN

Os filmes de família não costumavam ser considerados muito relevantes na academia, nem apareciam nos dicionários e enciclopédias de cinema. Ultimamente, o filme de família tem ganhado cada vez mais espaço. Em um manual sobre gêneros cinematográficos, o pesquisador Luís Nogueira (2010) enquadra o filme doméstico como um subgênero, ao lado do filme-catástrofe, de artes marciais, os remakes, o pastiche, o filme de tribunal, entre vários outros. Reproduzimos aqui como Nogueira define o filme doméstico:

¹ Recebido em 15/09/2017.

² Universidade Federal de Juiz de Fora. anaclaracs@gmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 2, p.38-50, mai-ago, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

39

O home-movie é outro (sub)gênero em que as condições de produção são incontornáveis – neste caso, é sobretudo fundamental o facto de essas condições serem francamente modestas ou mesmo precárias e a preparação académica ou técnica ser diminuta. Esta produção doméstica tende a ser autobiográfica, privilegiando um registo de autenticidade, numa lógica muito própria do cinema documentário. Se podemos fazer remontar a origem do home-movie aos pequenos episódios dos filmes dos irmãos Lumière, a verdade é que este subgênero conheceu um enorme incremento sobretudo com a introdução de tecnologias aparentemente favoráveis a uma democratização da criação e da produção – falamos aqui sobretudo das câmaras de vídeo baratas e portáteis e das webcams. A Internet tornou-se igualmente uma plataforma de divulgação fundamental, sobretudo através do fenómeno youtube. A estética do home-movie acabaria por se alastrar mesmo à ficção, como são exemplo as imagens de super 8 frequentemente usadas em flashbacks ou o filme 'Redacted', uma espécie de diário de guerra da era digital (NOGUEIRA, 2010: 50).

Percebemos que Nogueira fala do modo doméstico de produção como um todo, abordando as condições, o carácter autobiográfico, a sua origem com os irmãos Lumière e sua repercussão com as tecnologias atuais, além da questão estética, que gostaríamos de abordar neste artigo.

O teórico de cinema Roger Odin (2010), pesquisador mais estudado nesse tema, e que utiliza uma abordagem semiopragmática em seus estudos, conceitua o filme doméstico dessa forma: “Por filme doméstico entendo uma película (ou um vídeo) realizados por um membro de uma família a propósito de personagens, acontecimentos ou objetos ligados de uma ou outra maneira à história dessa família, e de uso preferente pelos membros dessa mesma família” (ODIN, 2010; 39).

Algumas características que Odin delimita para definir o filme doméstico são as seguintes figuras estilísticas recorrentes nos filmes domésticos: 1) Filmes domésticos não possuem encerramento, são como fragmentos de texto; 2) Eles são dispersos narrativamente, pois não apresentam uma história, e sim, trechos de ações; 3) Possuem temporalidade indeterminada, não exprimida; 4) Filmes domésticos mostram o espaço apenas para mostrar que aquelas pessoas estiveram



RELICI

40

ali; 5) Os filmes feitos em família não passam de fotografias animadas; 6) Neles também se multiplicam os olhares para quem maneja a câmera; 7) Nos filmes domésticos existem vários saltos entre uma narrativa e outra, sem uma sucessão coerente e 8) Também existem interferências da percepção, como as falhas técnicas que o cinegrafista comete por ser amador. Apesar disso, Odin defende que chamar o filme doméstico de “mal feito” é algo equivocado, pois, dessa forma, está-se o comparando ao filme de ficção, um modo de fazer bem diferente.

Na contemporaneidade, observamos que o filme de família, inicialmente de caráter privado, vem se tornando cada vez mais exibido publicamente, por quatro modos diferentes: na disponibilização em acervos públicos (resultando em uma patrimonialização desse tipo de arquivo); na televisão – em programas documentários ou em quadros de entretenimento do estilo “videocassetadas”; na internet, em sites como o YouTube; e no cinema, utilizado muitas vezes de forma documental e principalmente em obras autobiográficas.

O pesquisador Roger Odin defende que um mesmo filme pode ter modos de leitura diferentes para cada pessoa, dependendo da relação que o espectador quer estabelecer com o filme. No artigo em que estuda a questão do público (ODIN, 2005), ele elenca nove modos de leitura. São eles:

1. Modo espetacular: ver um filme como um espetáculo.
2. Modo ficcionalizante: ver um filme para vibrar ao ritmo dos acontecimentos fictícios narrados.
3. Modo fabulizante: ver um filme para receber um ensinamento da narrativa.
4. Modo documentário: ver um filme para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo.
5. Modo argumentativo/persuasivo: ver um filme para poder elaborar um discurso.
6. Modo artístico: ver um filme como sendo a produção de um autor.
7. Modo estético: ver um filme se interessando pelo trabalho feito com as imagens e os sons.
8. Modo energético: ver um filme para vibrar a ritmo das imagens e dos sons.



RELICI

41

9. Modo privado: ver um filme voltando-se para sua vivência e/ou a do grupo ao qual se pertence (ODIN, 2005: 35-36).

O autor ressalta que estes não são os únicos modos de leitura; inclusive, ele mesmo nos fala, em outros textos, de dois outros modos: o de autenticidade (do qual falaremos mais adiante) e o íntimo.

Quando fala do modo de leitura do lugar de origem do filme doméstico, Odin (2014) explicita e diferencia dois modos: o privado e o íntimo. Como já dissemos, no modo privado a leitura é particular a um grupo específico, “o modo como um grupo (nesse caso, a família) revisita o passado” (ODIN, 2014: 16). Essa é a maneira com que os filmes servem para a reafirmação da memória familiar. Já o modo íntimo trata da memória individual que faz uma pessoa refletir acerca daquelas imagens de maneira interiorizada. De acordo com outros textos de Odin, trata-se da forma com que uma imagem afeta a cada sujeito particularmente, “coisas extremamente pessoais que evita manifestar em público” (ODIN, 2005: 41). O contexto está no próprio sujeito que vê as imagens, pois participou da produção destas e a rememoração está num nível individual. Por isso, quando outras pessoas assistem a um filme que não é de sua família, pode achá-los desinteressantes, pois “não têm o contexto de referência e, portanto, não entendem nada das imagens desconexas que lhes ensinam” (ODIN, 2008: 202, tradução nossa).

Diferentemente do contexto familiar, Roger Odin (2014) estabelece dois modos de encarar esses filmes quando fazem parte de acervos públicos. Um deles existe o espaço de comunicação do documento: quando algum pesquisador ou visitante curioso procura nesses arquivos informações valiosas sobre sociedades que nunca foram documentadas oficialmente (nesse caso, o filme é lido no modo documentarizante). O outro é o espaço coletivo de memória: quando o filme é visto por membros da comunidade e considerado como parte da memória de uma região,



RELICI

e seu autor, como membro da comunidade retratada – uma das razões pelas quais diversos filmes são doados aos arquivos (assim, é lido no modo privado).

No mundo todo existem acervos públicos audiovisuais contendo filmes de família. No Brasil, o acervo doméstico da Cinemateca Brasileira foi estudado por duas pesquisadoras diferentes, Lila Foster (2010), que faz uma descrição física do acervo e uma investigação sobre seu conteúdo, e Thais Blank (2015), que questiona as estratégias empregadas na incorporação de registros familiares em centros de preservação de documentos audiovisuais. Se fizermos uma busca no site da Cinemateca pelo termo “família”, na categoria filme doméstico, com exceção dos longas-metragens, podemos encontrar 82 itens e podemos ver que os filmes são enquadrados no gênero documentário.

Filmes amadores possuem a característica de passarem a impressão de legítimo para os espectadores. Nesse sentido, é bom esclarecermos alguns termos que Odin (2010) diferencia: ele considera os filmes de família apenas um dos gêneros de filmes não profissionais, diferentes dos amadores e experimentais, dos militantes e dos feitos por estudantes. Porém, a diferença é que, enquanto os cinegrafistas de família pretendem apenas registrar os momentos vividos entre o grupo doméstico, os amadores filmam a cidade e os eventos com um caráter mais documental ou de reportagem, feito com base na estética do filme profissional. Mas nada impede que um mesmo cinegrafista se porte das duas formas.

Já citamos anteriormente o que Odin chama de modo de leitura em termos de autenticidade, e vamos explicá-lo. Portanto, na questão do modo autêntico, os filmes são feitos pelos chamados cinegrafistas amadores. Nesse modo, o conteúdo não é tão importante quanto a origem dos filmes: “quando vejo um documento que sei que procede de um filme assim, tendo a não questionar sua veracidade: sinto-me inclinado de forma natural a depositar minha confiança nele e a considerá-lo como autêntico” (ODIN, 2008: 211, tradução nossa). É desse modo que, segundo Odin, os



RELICI

43

diretores de televisão se aproveitam, quando mostram imagens utilizando o termo “cinematista amador”, por exemplo, “certamente para destacar a qualidade baixa das imagens, mas também porque a menção de sua procedência trabalha como um operador de enunciação, convidando-me a ver essas imagens como imagens que foram filmadas por pessoas como eu (em oposição aos profissionais)” (ODIN, 2014: 25, tradução nossa).

Porém, Odin defende que o modo de autenticidade é contrário ao modo documentarizante, no qual somos convidados a ler, pois no modo autêntico, não colocamos a verdade em questão.

A leitura documentarizante, segundo Odin, é aquela em que o leitor constrói um Enunciador pressuposto real: “Existem diferentes modos de pôr em ação a leitura documentarizante; de fato, há tantos modos de fazer operar a leitura documentarizante quantas são as possibilidades de construir, diante de um filme, Enunciadores reais” (ODIN, 2012: 19). O modo documentarizante pode ser analisado a partir da construção desse enunciador real e de mais outros dois processos: “o questionamento desse enunciador em termos de verdade” e “a valorização do valor informativo do que foi mostrado” (ODIN, 2008: 201). Porém, a leitura documentarizante depende do modo como o leitor observa o filme. São diversas as possibilidades que o leitor pode tomar com Enunciador real (ODIN, 2012):

- A câmera: tudo diante dela é objeto de leitura documentarizante.
- O cinema: praticado pelos teóricos do cinema.
- A Sociedade na qual o filme é produzido: leitura a partir da história e da sociologia.
- O cameraman: aquele que esteve presente aos fatos e os testemunhou.



RELICI

- O realizador do filme: o filme como documento sobre a pessoa de seu “autor”.
- O responsável pelo discurso, em posse do filme.

Roger Odin também comenta os programas de televisão que exibem prank home movies, ou seja, filmes domésticos jocosos. Segundo ele, esse estilo surgiu em meados dos anos 1980, no Japão. “Fragmentos de filmes domésticos são, assim, modificados para que sejam lidos dentro de um modo espetacular: superficialmente, eles não possuem função alguma a não ser nos fazer rir” (ODIN, 2014: 25, tradução nossa). Odin observa esse fenômeno comunicacional de forma bastante crítica à sociedade: “Filmes domésticos jocosos não são um formato inocente: não somente me fazem tomar parte em uma tolice universal, mas, pior ainda, me convidam a aceitar isso, sem discussão, tendo prazer em um exercício de básico autodesprezo” (ODIN, 2014: 26, tradução nossa). Não compartilhamos de uma visão tão pessimista quanto a de Odin, mas concordamos com o ponto de vista de que os filmes de família exibidos em programas desse tipo são extremamente tratados como formas de entretenimento.

Quando falamos de vídeos domésticos encontrados na internet, o site YouTube se trata de uma plataforma que amplia muito a publicização desse tipo de produção. Podem ser encontrados vídeos de todos os formatos digitalizados e disponibilizados online. No Brasil, duas dissertações brasileiras utilizaram essa facilidade como um dos caminhos para analisar filmes e vídeos domésticos: a de Carlos Caruso (2012), que analisa os aspectos históricos dos arquivos disponíveis por meio das redes sociais ou sites especializados, e a de Lígia Diogo (2010), que analisa um modelo de exibição da vida privada relacionado às imagens e vídeos digitais disponíveis na internet, que é também um espaço de armazenamento. Porém, ainda não tivemos acesso a algum texto de Odin que observasse os modos de leitura dos vídeos especificamente na internet, para acrescentar neste trabalho.



RELICI

A REUTILIZAÇÃO OU RETOMADA DOS ARQUIVOS DOMÉSTICOS

A reutilização de arquivos domésticos é algo que já vem sendo feito há algumas décadas, por cineastas independentes como Alan Berliner (*The Family Album*, 1986), Jonas Mekas (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972), Péter Forgács (*Meanwhile somewhere 1940-43*, feito em 1994), apenas para citar os mais estudados nesse campo.

Essa reutilização de filmes de família como vestígios do passado se torna válida para que o próprio diretor conte o seu passado de forma autobiográfica. Mas, e se o diretor não possuir um arquivo audiovisual que o possa ajudar a reconstruir suas próprias memórias? O cineasta pode recorrer a acervos privados de outras pessoas, a acervos públicos, como o da Cinemateca Brasileira, ou a projetos como o espanhol “Your lost memories” (www.yourlostmemories.com), no qual os realizadores resgatam filmes em Super 8, os digitalizam, tentam encontrar os donos das películas perdidas para recontar aquelas histórias, e também convidam novos cineastas a idealizarem outras narrativas utilizando esses arquivos. As pesquisadoras que investigaram esse projeto afirmam que esse tipo de reciclagem narrativa também desperta o interesse dos espectadores:

Também é possível e bastante comum nos dias de hoje a utilização de imagens de arquivo para, a partir delas, desenvolver um outro e novo filme mais pessoal, de análise, poético ou mesmo de investigação. O sucesso obtido pelos documentários de arquivo, que reeditam imagens de um passado recente, mostra como esses vestígios da história despertam o interesse de espectadores ávidos por compreender melhor o tempo passado (MUSSE, C. e MUSSE, M., 2014: 109).

No Brasil tivemos duas pesquisadoras que estudaram a reciclagem de filmes de família, ou, nos termos que elas utilizam, a “retomada” desses materiais: Thais Blank (2015) que, além de estudar o acervo da Cinemateca Brasileira, estudou todo o percurso migratório dos filmes domésticos, seu ingresso nas cinematecas e sua



RELICI

46

retomada em documentários contemporâneos, e Maíra Bosi (2016), que estudou acervos privados de filmes de família Super 8 rodados em Fortaleza, retomados no curta-metragem Supermemórias (2010), do cineasta Danilo Carvalho.

O espanhol Efrén Cuevas Álvarez (2010), em um estudo sobre o que chama de documentários de criação, classifica três formas que observou existirem na utilização desses arquivos. Para o pesquisador, reutilizar filmes de família pode ser um novo modo de olhar a história: “O interesse pela cultura popular e pelo estudo do cotidiano está provocando como consequência um novo interesse pelo filme doméstico, enquanto retrato fílmico do cotidiano ou como crônica sócio-histórica alternativa aos grandes relatos” (CUEVAS ÁLVAREZ, 2010: 124, tradução nossa). Outra forma de reutilização é à luz do caráter autobiográfico, em que as imagens pertencem à família do cineasta: “As ressonâncias se amplificam e o diálogo entre o cineasta e o filme se incorpora à obra, acrescentando recursos autobiográficos que lhe dão uma profundidade nova” (CUEVAS ÁLVAREZ, 2010: 139, tradução nossa). Para Cuevas Álvarez, o contexto multiétnico leva a muitos documentários desse estilo. O terceiro e último modo de reutilização dessas imagens se encontra no contexto de cineastas profissionais que filmam sua família e amigos com formatos amadores.

O ACERVO NAHIM MIANA SOB DIFERENTES LEITURAS

A cidade de Juiz de Fora possui o curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual em uma universidade federal, o Primeiro Plano – festival de cinema de Juiz de Fora e Mercocidades, é uma das cidades em que é exibido o Festival Varilux de Cinema Francês, e também tivemos algumas edições do Painel Audiovisual e da SEDA – Semana do Audiovisual. Além disso, Juiz de Fora possui um acervo audiovisual que abrange filmes das décadas de 1930 a 1980, localizado no Setor de



RELICI

47

Memória da Funalfa (Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, responsável pela política cultural do município).

Neste trabalho, vamos analisar o material do acervo Nahim Miana, que foi um professor de inglês e talvez tenha sido um dos primeiros a fazer registros cinematográficos amadores da família e da cidade de Juiz de Fora, em película 16 mm, no período de 1948 a 1952. O acervo Nahim Miana já se encontra digitalizado pela Funalfa. Os temas filmados variam desde festas de casamento a cenários bem conhecidos pelos moradores de Juiz de Fora, como o Parque Halfeld, o Morro do Cristo e o Rio Paraibuna.

Quando Roger Odin (2005) toma como exemplo as filmagens amadoras de uma passeata de grevistas para ilustrar os diferentes modos de leitura que um mesmo trecho de filme pode ter em contextos diversos, isso ilumina nossa pesquisa para uma proposta de análise semelhante. No caso deste trabalho, conseguimos identificar seis contextos em que os filmes do acervo de Nahim Miana se encaixam, sendo que cada um exige um ou mais modos de leitura:

Âmbito familiar de Miana: o filme é lido no modo privado, dando importância ao seu conteúdo, pois serve como registro de memória coletiva, privilegiando a unidade familiar. Nesse mesmo âmbito também existe o modo íntimo de leitura, em que um membro específico da família que participou das filmagens possui lembranças pessoais de como foi aquele dia, se alguém se machucou no passeio, etc. No modo íntimo, prevalecem as imagens afetivas e subjetivas construídas pela memória pessoal, e que nem sempre estão presentes nas imagens.

Setor de memória da Funalfa: neste contexto, o filme pode ser lido também no modo privado, por pessoas de Juiz de Fora, que veem naquelas imagens uma representação da memória coletiva dos moradores da comunidade. Outro modo de leitura é o documentarizante, em que os filmes são considerados pelos



RELICI

48

pesquisadores como documentos sobre a cidade e a sociedade naquele período específico.

Mostra de filmes juiz-foranos: em julho de 2010, a mostra “Revivendo Carriço” exibiu filmes do cineasta João Gonçalves Carriço, do acervo Nahim Miana e outros artistas locais. Um dos objetivos da mostra era tornar acessível a produção audiovisual da cidade. Nesse âmbito, acreditamos que cineastas terão uma leitura no modo estético das imagens, interessando-se pelo trabalho feito com as imagens, talvez pensando até mesmo em imitá-los.

Disponibilização de trechos no YouTube: um desfile militar na data do centenário de Juiz de Fora (1950) e uma corrida automobilística registrada em 1949 foram compartilhadas por um familiar de Nahim Miana. A corrida gerou um comentário em uma das postagens (há oito delas): “Bem parecido com o começo das grandes competições automotivas que fazem sucesso nos dias atuais. Por algum motivo essa aqui em Juiz de Fora não vingou.” O modo de leitura feito aqui foi o de autenticidade, em que Miana registra um acontecimento na cidade, gerando no espectador o efeito de não gerar questionamentos acerca das imagens.

Retomada feita no curta Cemitério da Memória³ (Marcos Pimentel, 2003): como a proposta do filme é ser um documentário sobre a vida cotidiana no século XX, podemos dizer que o modo de leitura usado aqui é o documentário, no tipo de reutilização que Cuevas Álvarez (2010) fala sobre um novo modo de olhar a história, a partir de pequenas histórias ou crônicas do dia a dia.

³ Documentário sobre a pequena história do século XX. Um registro sobre a vida cotidiana de personagens comuns, anônimos que não emprestaram seus nomes a ruas, praças ou viadutos. Homens e mulheres que não pisaram na lua, não iniciaram guerras, não foram astros de cinema ou TV, não foram manchetes de jornal, não descobriram cura para doença alguma. Pessoas de vida simples, sem nenhum glamour, mas que nem por isso são desprovidas de beleza. Fragmentos sonoros e visuais que fizeram parte da vida de todos, mas que muitas vezes passaram despercebidos (Porta Curtas).



RELICI

49

Retomada produzida no curta Jonathan⁴ (Mariana Musse, 2015): quando se trata da reutilização de um filme de família em uma ficção, temos razões para ler os trechos de Nahim Miana no modo artístico da cineasta que fez essa retomada. Também podemos ter uma leitura estética ao mesmo tempo, pois a diretora optou por utilizar essas imagens por conta de sua aparência estética que nos remete ao passado e à memória.

Neste artigo, expusemos os modos de leitura cinematográfica propostos pelo pesquisador francês Roger Odin, aplicados ao filme doméstico ou de família. Como abordagem empírica, estudamos quais modos de leitura poderiam ser aplicados aos filmes do acervo Nahim Miana em diferentes conjunturas, pois “as modalidades de produção de sentido dependem do contexto em que a projeção se realiza: é o contexto que constrói o público” (ODIN, 2005: 39). Dessa forma, pretendemos contribuir com os estudos de cinema e suscitar novas abordagens que podem ser feitas acerca do filme doméstico.

REFERÊNCIAS

BLANK, Thaís. **Da tomada à retomada: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BOSI, Maíra Magalhães. **Filmes de família e construção de lugares de memória: Estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

⁴ Filme de ficção que conta a história de Lara, mulher que vive em conflito com seu presente e tenta solucioná-lo recorrendo as suas lembranças do passado, em uma busca angustiada pela figura de Jonathan. O filme foi baseado na livre interpretação do poema "A criatura" da poeta Adélia Prado e conta com imagens reais de arquivo - filmadas originalmente em super8 e 16mm - de famílias que filmaram seu cotidiano (Vimeo).



RELICI

50

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.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. De vuelta a casa: variaciones del documental realizado con cine doméstico. In: **La casa abierta**: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Ayuntamiento de Madrid, 2010. p. 121-166.

DIOGO, Lígia Azevedo. **Vídeos de família**: entre os baús do passado e as telas do presente. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

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.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II**: gêneros cinematográficos. Covilhã: LabCom, 2010.

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

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

ODIN, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. Archivos de la Filmoteca: **Revista de estudios históricos sobre la imagen**. n. 57-58, 2008, p. 197-217.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v. 39, n. 37, 2012, p. 10-30.

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