

3

Das imagens íntimas à construção do coletivo

O design é uma atividade projetual que visa atender às necessidades humanas. Nessa perspectiva, a proposta deste capítulo é relacionar as categorias memória, identidade e subjetividade ao campo do design a partir de imagens produzidas na intimidade das famílias, examinando aspectos dos álbuns de fotografias e dos filmes domésticos. Essas imagens constituem o conceito de arquivo privado, através do qual será possível compreender a relação das pessoas com os objetos. Identificar, nas fotos e filmes domésticos, o comportamento de uma determinada época, pois, dessas imagens emergem hábitos e costumes das famílias. Nos arquivos visuais é possível observar da indumentária aos objetos que circulam nas casas, a presença ou a ausência de utensílios, o estilo da decoração, os brinquedos das crianças, enfim, as imagens da vida privada manifestam o imaginário social que, em última instância, estabelece o pensamento do designer.

Há ainda um ponto de vista privilegiado que permite examinar a questão projetiva na configuração dos álbuns de fotografias, na colocação das legendas e na distribuição das fotos por suas páginas, que, mais adiante, é estendida para o planejamento dos filmes domésticos, no momento em que as câmaras de super - 8 e vídeo chegam ao universo do cinegrafista amador. Tais materiais dizem respeito a uma época na qual a imagem fotográfica era fixada em papel e os filmes domésticos feitos nos formatos 16mm, 8mm, super 8 e vídeo. No contexto da contemporaneidade, as fotos tradicionais dos álbuns de família, bem como os filmes domésticos, ganham outros valores. Viraram relíquias de um passado cultuado. Desta forma, essas imagens passaram a ser ressignificadas a partir da disseminação das tecnologias digitais que facilitou o surgimento de diversas expressões audiovisuais. Emerge, assim, a tendência de um tipo de produção artística no âmbito do documentário: a autobiografia filmada. Dos álbuns de família ao suporte digital do autodocumentário, neste percurso, a memória, a

identidade e a subjetividade entranhadas nos arquivos privados irão conduzir a reflexão teórica do capítulo.

O intercâmbio de ideias entre o particular e o coletivo, cada vez mais intenso nos tempos atuais, fornece uma rica fonte de inspiração para o designer. Compartilhar experiências através das redes sociais se tornou uma atividade acessível: o planeta inteiro está interconectado, as distâncias espaciais foram encurtadas, o tempo foi acelerado e a vida passou a ser tão fluída como nunca antes. Na América Latina, por exemplo, a empresa de consultoria eMarket¹ estima que 175 milhões de internautas usaram a rede em 2012². A conectividade ganhou mobilidade graças aos dispositivos portáteis, que permitem conexão à internet em qualquer lugar, ampliando mais ainda a capacidade das sociedades atuais de produzir conteúdo simbólico. A circulação desses conteúdos leva ao conhecimento, seja no âmbito do design, da arte ou da ciência. Foi desse amálgama, da inteiração entre teoria e prática, reflexão e observação, saber científico e saber comum, que a ciência moderna despontou no século XVII. Se nota que somente os fundamentos provenientes do meio científico não seriam capazes de inaugurar a chamada ciência moderna, foi preciso a contribuição do saber antes não valorizado, denominado vulgar, para o conhecimento avançar. Nos termos de Hilton Japiassu, o pré-saber, algo que ainda não é científico, formado “[...] de modo mais ou menos natural e espontâneo” (Japiassu, 1992, p.18) proporciona a fertilização necessária para o surgimento de novos saberes. Tais ingredientes estão presentes na cultura, nas opiniões, nas ideias que circulam numa época. Trata-se de um conhecimento produzido na sociedade, constituído na prática, de forma coletiva. Um conhecimento que pertence a todos, ao momento histórico no qual foi produzido. Se pode chamar de opinião, senso comum, conhecimento leigo ou vulgar: a doxa. No sentido positivo, se trata do empirismo, conjunto de conhecimentos adquiridos na prática ou

¹ Folha de São Paulo. Acesso em 03/01/13.

² Apesar da disseminação tecnológica, devemos considerar que a população de excluídos digitais ainda é muito grande. Estão fora da internet cerca de cinco bilhões de pessoas atualmente (SIBILIA, 2008, p. 23).

experiência, arte ou opinião válida. O pré-saber “é uma realidade cultural relativa ao saber ou a ciência: é relativamente ao saber que há um pré-saber. Trata-se de uma realidade ambígua.” (JAPIASSU, 1992, pp. 18 e 19).

Interessante observar que da mesma forma que as narrativas autobiográficas refletem a sociedade na qual são produzidas, imprimindo modos de ser, como uma crônica, o conhecimento do design também vai se alimentar da inteligência coletiva. Com efeito, as ideias e estéticas que circulam no “todo cultural” agregadas à participação de todo indivíduo, forma uma espécie de rede que entrelaça o pensamento de uma época. Nesse sentido, a reflexão proposta aqui pretende contribuir para o conhecimento do design que é gerado nesse *melting pot*.

3.1

Álbuns de família e a memória coletiva

A potência da fotografia de família está na magia que carrega. Essas imagens podem revelar a história de vida de um grupo através de pequenos recortes da realidade. Assim, a fotografia congela e duplica a vida. Os momentos eternizados nas fotos são organizados em álbuns, guardados em caixas ou emoldurados em porta-retratos. Se partindo do que está visível nas fotografias, é possível traduzir o passado, o tempo da memória de pessoas ligadas afetivamente, pois “Há a vida e seu duplo. E a foto faz parte do mundo duplo” diz a narração do filme *Si j’ avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker. Não é à toa que a fotografia de família se transformou em um dispositivo fundamental na construção das narrativas autobiográficas. Há nas fotos enigmas que precisam ser desvendados. Mas antes de tudo, cabe entender melhor algumas particularidades da imagem fotográfica. Nem sempre uma foto remete ao que é visível, “toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.” (JOLY, 1996, p.13). Assim, as fotos precisam do ser humano

não só para as produzir, mas também para as interpretar. As fotos de família contêm uma carga poderosa de significados; carregam pedaços de histórias, recortes soltos da realidade, que, ao serem revistos, solicitam a reconstrução do passado. A palavra, nesse caso, tem a função de contextualizar as imagens fotográficas, pois, as fotos são referências mudas, que necessitam de narração.

Ao reverem seus álbuns, os familiares tomam como ponto de partida as legendas das fotos, que, de forma sucinta, costumam informar o tempo e o local da cena. Muitas vezes, as histórias das famílias são contadas somente pelas imagens, que assumem a condução narrativa da conversa. A fotografia evoca lembranças, reforça laços familiares de pertencimento, “preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado” (SONTAG, 2004, p. 33), e permitem que as experiências do grupo sejam compartilhadas. Em torno das fotografias, parentes e amigos podem se lembrar das comemorações, das datas queridas, das férias inesquecíveis e das viagens que fizeram juntos. A importância dos momentos felizes vividos juntos é expressa na classificação que organiza os álbuns, as divisórias contemplam temas como viagens, férias, aniversários, batizados, formaturas, entre outros. O registro desses momentos pretende confirmar a harmonia tribal da família, ou seja, a felicidade, o sorriso, o abraço, a brincadeira. A câmara não se interessa pelas tristezas, dramas, crises, ou conflitos familiares. Assim, os álbuns de retratos omitem as divergências. É preciso sublinhar que uma foto é apenas parte de uma vida, ela não mostra o todo, nesse sentido, a fotografia oculta o antes e o depois da cena registrada. Uma foto traz finas camadas da realidade, que, ao serem desbastadas, torna possível chegar às histórias encobertas. As narrativas dos álbuns de família são compostas por três dispositivos, a saber: as imagens – que passaram por uma seleção prévia para estarem ali – a sequência de imagens e as legendas – às vezes, manuscritas (ROUILLE, 2005, p. 187). Se pode dizer que a fotografia de família é um ponto de partida do resgate das histórias de um

grupo, um processo no qual desempenha o elo com o passado, na forma de um testemunho daquilo que foi vivido.

As funções simbólicas transformam as imagens de família em relíquia, pois, fornecem um conhecimento do passado que pode contribuir para o entendimento do presente. Essa capacidade de carregar histórias vividas se deve ao caráter monadológico da foto de família. Uma foto é uma partícula, uma mônada que comporta uma infinidade de significados³. No estudo sobre tradução intersemiótica, Julio Plaza recorre à ideia de mônada, utilizada por Walter Benjamin em suas teses filosóficas sobre o conceito de história, para apresentar o conhecimento como um processo em movimento. Na perspectiva intersemiótica, a captura do passado se dá pela mônada, em que o projeto tradutor considera a história uma “constelação”, “na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia”. O passado está em aberto como nos conceitos de “abertura dialógica” e “inacabamento de princípio”, que Bakhtin utilizou para mostrar que a história está viva, portanto, passível de novas interpretações. (BAKHTIN, 1979). Uma foto cumpre esse papel, a cada vez que é revista, acena com novas possibilidades, colocando a história de vida das famílias em processo, em permanente construção.

O princípio construtivista da história permite novas leituras do passado assim como o registro fotográfico proporciona novas interpretações do passado da família. Para Benjamin, o presente não é transitório, está em suspenso, “imóvel, em equilíbrio com o tempo”. Assim, “constelações com outros presentes e o presente atual do historiador”, são articulações intersemióticas, operações nas quais voltar ao passado não tem a finalidade de o conhecer exatamente como foi. E sim de se apoderar de uma recordação – “mantendo o mesmo lampejo do instante de perigo” – i.e., recuperar a emoção que a foto provoca. Eis a forma que a história de uma família pode ser re-inventada, se partindo de imagens fotográficas. A família

³ Mônada é um termo que G. W. Leibniz utilizou para se referir a elementos simples, dos quais o universo é composto. Uma mônada é a menor partícula da realidade.

como tradutora recupera histórias encobertas pertencentes ao grupo. A memória vai sendo trazida à luz a partir das fotos do grupo. Desta forma, a tradução re-atualiza o passado no presente. Aqui, a tradução está carregada de sua própria historicidade, sem estar atrelada à ordem sucessiva dos fatos, mas, de outro modo, estabelece um novo sistema de configuração do momento escolhido (PLAZA, 2008).

Das camadas de tempo e espaço impressas nas fotos, a memória familiar vai aparecendo via um canal sensível e delicado. Nesse sentido, a recuperação da memória acontece por afinidade eletiva. O passado costuma ser lembrado com carinho. As histórias que permaneceram são aquelas que guardam boas lembranças. Elas emanam das imagens e vão, por assim dizer, entrelaçando presente, passado e futuro. Emerge, desta forma, o que Plaza (2008) chamou de dialética do novo, associada ao dialogismo, algo que se coloca num território “instável, ambíguo e dialético”. A criação dessa temporalidade aparece como camadas, um palimpsesto no qual podemos estabelecer um paralelo do passado como ícone (semelhança), do presente como índice (contiguidade/indicativo) e do futuro como símbolo (convenção). Surge uma temporalidade que pertence a todos, porque ali estão inscritos também momentos históricos, contextos que formam uma espécie de pano de fundo das histórias privadas da família (PLAZA, 2008, p.8).

Pierre Lévy observa, em *O que é o virtual?*, que a categoria tempo surge com a linguagem. O ser humano passa a configurar passado, presente e futuro a partir de uma dupla articulação, de uma construção simbólica, de uma abstração, enfim, da criação de um sistema capaz de representar o mundo. Mas, foi a escrita, ressalta Lévy, a responsável pela aceleração do processo de virtualização da memória, que teve início com a hominização. Percebemos, desta forma, que a memória ganha uma dimensão virtual. No âmbito filosófico, segundo Lévy, o virtual está para o atual, assim como o real para o possível. O percurso da memória parte primeiro de uma imagem mental que deverá ser atualizada para se materializar, por assim dizer.

Nesse sentido, a conversa dos familiares em torno das fotos será a responsável por atualizar a memória, momento no qual o grupo se constitui e confirma sua existência. Atualizar uma foto, nos termos de Lévy, significa hierarquizar assuntos, selecionar temas, esquematizar lembranças, ou seja, construir uma rede semântica, ao mesmo tempo em que se forma uma ponte de interação das ideias individuais com as do grupo (LÉVY, 1999).

A atualização da memória pode ser mais bem entendida ao recorremos ao estudo de Henri Bergson sobre matéria e memória. Para ele, o presente é uma partícula mínima que praticamente não existe, situado entre o antes e o depois. Nossa percepção do tempo se dá através da memória, da duração do tempo que vai do antes para o depois. Ou seja, só porque retemos a memória da duração, entendemos a matéria da vida (BERGSON, 2010). Uma foto de família é a imagem dessa duração, de um tempo que passou e não é mais daquele jeito no presente.

Se aquele que vê uma foto é fundamental na construção dos significados da imagem, torna-se importante examinarmos o indivíduo. Dessa forma, entender as condições do observador se faz primordial. Sob esse ângulo, entra em jogo o lugar de onde olhamos e o que somos capazes de enxergar. Jonathan Crary apresenta, no artigo *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XX*, a transformação da visualidade clássica em uma nova percepção visual tida como dinâmica, temporal e sintética. A passagem do olhar objetivo para uma visão que se volta para o interior do indivíduo, a partir do início do século XX, traz à tona as noções de visão subjetiva e de visão autônoma. De um lado, a confiança é depositada no olhar do sujeito. De outro, a autonomia da visão separa a experiência perceptiva de sua relação com o mundo exterior. O autor destaca, por assim dizer, uma lógica paradoxal: ao mesmo tempo em que se entende a percepção como algo instável, devido ao bombardeio de imagens, também se procura impor um regime disciplinar da visão. Emerge, então, o sujeito perceptivo, preparado para ser um consumidor, um agente de síntese dos “efeitos de realidade”, um sujeito capaz de absorver a nova

temporalidade e se torna objeto de todas as indústrias da imagem do espetáculo no século XX (CRARY, 2001). Fica claro, portanto, que nosso olhar é influenciado pela cultura. Assim, ao reverem suas fotos, as famílias imprimem uma percepção moldada também no social.

O debate a respeito da visão e daquele que vê ganha destaque na abordagem sociocultural de Chris Jenks, em *A Centralidade do olho na cultura ocidental*. O autor argumenta que partimos das formas visuais, de processos mentais para chegarmos às palavras. Ocorre que o olhar é ambíguo: enxergamos com o coração e, muitas vezes, esse modo de ver pode cair em contradição ou ser profundamente alterado (JENKES, 1995). Segundo Merlau-Ponty, a visão é ambivalente: “a coisa percebida não é uma unidade ideal em posse de um intelecto, é uma totalidade aberta a um horizonte de um número infinito de pontos de vistas que se combinam de acordo com um estilo dado. O qual define o objeto em questão. A percepção é paradoxal.” (MERLAU-PONTY, 1964, p. 16). Tal observação confirma o quanto a leitura de uma foto circula pelo terreno da intersubjetividade, da troca entre o privado e o coletivo.

A questão da visão e da imagem é complexa. Vale trazer Platão, apesar de já termos discutimos na primeira parte desse estudo, para contrapor com Aristóteles. O primeiro defende uma posição purista na *República* (s.d.): “Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero.”. Para ele, só há uma imagem válida, a imagem natural, reflexo da sombra, a única que pode ser transformada em ferramenta filosófica (PLATÃO, 2002). Já Aristóteles aponta para outra direção, na qual a imagem pode ser um instrumento que leva a reflexão e ao conhecimento. O projeto filosófico moderno, por sua vez, segundo Jenks, procura estabelecer um lugar comum para as representações mentais como reflexo de uma materialidade externa. Desta forma, a cultura assume um papel fundamental no nosso modo de ver, influenciando inclusive o olhar sobre os fenômenos naturais. O foco do debate ora esteve

sobre a visão de “si mesmo”, ora sobre a visão do “outro”, se aproximando e se afastando da teoria social moderna. De um jeito ou de outro, a compreensão de que o olho da mente nunca é neutro estabelece uma metodologia, conforme resume Mitchell:

Quando tentamos postular uma experiência original da visão “pura”, um processo meramente mecânico não contaminado pela imaginação, intenção ou desejo, sempre descobrimos as poucas máximas em que Gombrich e Goodman coincidem: “o olho inocente é cego”. A capacidade de obter uma visão puramente física, que se supõe inacessível para o cego, se converte ela mesma a uma classe de cegueira. (MITCHELL, 1996).

De volta à abordagem semiótica de Plaza, na qual destaca que “o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior”, nessa medida, “mesmo o pensamento mais interior [...] já contém o gérmen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro.” (PLAZA, 2008, p. 19). Nesse sentido, vale ressaltar o caráter social do signo, que, por ser mediado pela linguagem, possui características dialógicas cujo aspecto relevante é a sua construção coletiva. Fica evidente que a lente cultural influencia nosso olhar. Assim, a interpretação de uma foto de família nunca é inteiramente isenta e sim tecida numa rede intersubjetiva. Desta forma, quando lemos ou ouvimos histórias, produzimos imagens mentais não somente a partir do nosso repertório, mas, também de um referencial que pertence a todos, ou, nos termos de Lévy, não pensamos sozinhos. Ao olharmos as fotos de família revivemos a cena como se fosse num filme. Criamos imagens mentais como modelo perceptivo do objeto, evocado experiências pessoais a partir da imagem. Essa construção mental é semelhante à sensação vivida quando lembramos um sonho. Embora a lembrança de um sonho recorra a outros sentidos, como o olfato e o tato, não resta dúvida que a recordação visual é predominante. Afinal, a impressão visual tem completa semelhança com a realidade. Daí que as imagens mentais conjugam dupla impressão: de visualização e de

semelhança. Nessa perspectiva, Philippe Dubois apresenta, no artigo *A foto autobiográfica – a fotografia como imagem-memória no cinema moderno*, um modelo teórico de análise da imagem, no qual relaciona a fotografia com a imagem mental da memória (DUBOIS, 2008). Aristóteles reforça a ideia, ao pontificar que “A alma não pensa sem uma imagem mental”, enfatizando o poder de uma imagem na atualização da memória (ARISTÓTELES apud YATES, 1984, p. 32).

Na atualização da imagem mental, ou seja, da memória – potencial de relato contido na imagem – a fotografia de família cumpre a promessa de explicitar as experiências vividas pelo grupo. É, desta forma, responsável por preservar intacta a imagem da família fotografada. Tal registro imagético confirma laços afetivos, conforme destaca Sontag:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da coesão. Pouco importam as atividades fotográficas, conquanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma revolução radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolve para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. (SONTAG, 2004, p.19)

As fotos congelam parte da nossa vida em família, perpetuam nossos entes queridos, cristalizam a instituição familiar, portanto, uma foto tem o poder de estagnar o tempo, “um álbum de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta.” (SONTAG, 2004, p.19). Se, por um lado, a foto interrompe o andamento da vida, por outro preserva os melhores momentos, “assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras.”. Uma foto é um dispositivo poderoso, repleto de significados.

As pesquisas de Dubois sobre as relações da imagem fotográfica com a memória são úteis para o aprofundamento do debate. Ele explica que a fotografia é associada à arte da memória pelo seu caráter imagético, as *images* são fundamentais para mnemotécnica, que, desde a Antiguidade grega, são utilizadas pela retórica para estocar e ordenar o discurso do orador.

Um dos recursos da arte da memória é a técnica utilizada pelos oradores romanos, que associa imagem e lugar. Essa estratégia de memorização, também chamada de memória artificial, consiste em circular pelos cômodos de uma casa memorizando uma porta específica, uma determinada janela e imprimindo fortemente esses detalhes visuais na mente, na ordem em que foram aparecendo. A partir dessa seleção de imagens escolhidas, é possível associar palavras ou pontos do discurso para armazená-lo na íntegra. Assim, a associação da imagem e lugar proporciona a memorização de conteúdos extensos com uma precisão infalível. (YATES, 1984) Aqui, fica reconhecido o poder de uma imagem armazenar a memória.

Partindo do princípio associativo de imagem, lugar e memória, Dubois é categórico ao afirmar a importância da fotografia na recuperação de nossas experiências: [...] “qualquer foto é o equivalente visual exato da lembrança. *Uma foto é sempre uma imagem mental.* Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias.” (DUBOIS, 1993, p 314). Atribui, assim, à fotografia o status de imagem da memória. Sua argumentação recorre às metáforas de Roma e Pompeia, evocadas por Freud ao abordar questões relativas ao inconsciente, para explicar o potencial de uma foto: “Nada na vida psíquica consegue se perder, nada do que se formou desaparece, tudo é conservado de uma maneira qualquer e pode reaparecer em certas circunstâncias [...]” (DUBOIS, 1993, pp. 318 - 319). Aqui, Roma é tomada como modelo de lugar no qual há acúmulo de camadas históricas, fragmentos de todos os tempos sobrepostos. Paradoxalmente, tempos incompletos e estragados, ainda assim, a cidade

carrega a imagem da conservação integral do imaginário ali depositado. Já em Pompéia, encontramos “o recalçamento, que torna o psíquico ao mesmo tempo inacessível e o conserva intacto, só pode ser comparado da melhor maneira possível ao enterramento, como sofrido no destino de Pompéia e fora do qual a cidade conseguiu renascer sob o trabalho da pá.” (DUBOIS, 1993, p. 320). Desta forma, os traços mnésicos permanecem no nosso inconsciente como nas imagens fotográficas. As fotos têm aspectos de Roma e Pompéia, “uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto.” (DUBOIS, 1993, p. 326).

Além das analogias arqueológicas, Freud, segundo Dubois, recorre às metáforas fotográficas, nas quais associa Pompeia ao aparelho fotográfico, no qual a ótica e a mecânica seriam o sistema mnésico, o inconsciente onde tudo permanece intacto. Já Roma está ligada à “percepção-consciência”, momento no qual a imagem fotográfica é revelada, “imagem latente do inconsciente”, rumo a manifestações exteriores, atualizadas, visíveis, representáveis. (DUBOIS, 1993, pp. 322 - 323)

Nas palavras de Freud: “O primeiro tempo é o negativo: qualquer fotografia deve passar pelo *processo negativo*, e os negativos que passaram pelo teste são admitidos no *processo positivo* resultando na imagem final.” (FREUD, 2013). Assim, o momento do *click* é chamado de diurno, momento no qual a imagem é capturada: trata-se “da passagem das coisas do olho da consciência à sua inscrição no fundo do inconsciente.” (DUBOIS, 1993, p. 323). A família posa feliz para a câmara e assim registra, no inconsciente de cada um, os traços da vida em comum. Já a parte noturna, que corresponde à revelação da foto, tudo aquilo que está encoberto poderá vir à tona, “do inconsciente rumo ao pré-consciente [...]” (DUBOIS, 1993, p. 323). A foto de família carrega a história latente do grupo, que, uma vez atualizada, se torna altamente reveladora.

Entretanto, se todas as histórias estão inscritas na memória, nem todas podem ser recuperadas: “sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no

percurso. Nesse sentido, a foto sempre será assombrada. Sempre será em (boa) parte, uma “*imagem mental*.” (DUBOIS, 1993, p. 326). Ao tomar uma foto como ponto de partida, cada membro da família aciona processos mentais e (re) configura o passado em comum. Desta forma, é possível imaginar e entrelaçar impressões diferentes sobre uma mesma imagem. Quando manuseadas, as histórias são atualizadas, trocadas, (re)construídas, ressignificadas

As pesquisas de Aby Warburg (1866-1929) sobre a relação das imagens da Antiguidade com as do Renascimento abrem uma nova perspectiva sobre a associação imagem e memória. Em seu *Atlas Mnemosyne*, o historiador de arte alemão reúne, em pranchas, imagens aparentemente díspares que se aproximam sob a ótica do imaginário das duas épocas distintas. Essa montagem de imagens, dissociadas ao primeiro olhar, entende a memória não como uma coleção de lembranças, mas, como a recuperação de um inconsciente coletivo, do qual se devem interpretar formas, gestos e costumes. Warburg propõe, ao pesquisador, ir além do clichê visual, considerando também o lugar e a cultura que produzem as imagens. O tempo que está armazenado nas imagens não é oferecido de antemão. É preciso saber ler uma imagem sem uma visão pré-concebida, para chegarmos ao espírito de uma época, conforme descreve Warburg:

[...] a dinâmica humana, incluindo os atos situados entre pólos extremos do organismo, como lutar, caminhar, correr, dançar o conduzir objetos [...] O *Atlas Mnemosyne* se propõe ilustrar com imagens este processo, que poderia ser visto como uma tentativa de reanimar valores expressivos predefinidos na representação da vida em movimento. Com sua coleta de imagens, <Mnemosyne> quer ser antes de tudo um inventário dos modelos preexistentes que influenciaram a representação da vida em movimento e determinaram o estilo artístico na época do Renascimento. (WARBUG, 2010, p. 3. Tradução minha)

Em Warburg, uma imagem tem uma vocação superveniente, conforme resume Didi-Huberman: “porque a imagem é outra coisa que um

simples corte praticado no mundo dos aspectos visuais. É uma pegada, um rastro, um traço visual do tempo [...] mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 9).

Já na abordagem de Pierre Bourdieu (1990), a função da foto de família, à primeira vista, é ser referencial, pois, a rigor, uma foto tem a função de reforçar a coesão do grupo familiar. Contudo, se observarmos pelo enfoque semiótico, se trata de uma função muito mais fática do que referencial. A foto de família se transforma, segundo Bourdieu, no elo que atesta e confirma o sentimento de pertencimento ao grupo. Nesse sentido, as fotografias estão impregnadas de um forte conteúdo emocional, conforme observa Benjamin, “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados.” (LICHTWARK apud BENJAMIN, 1985, p.103).

Uma conversa em torno dos álbuns de fotografias a respeito do passado traz os mortos de volta. Emerge aqui o que Roland Barthes chamou de “isso foi”: “A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi.” (BARTHES, 1984, p.127). As fotos são testemunhas do nosso passado, elas têm a potência de trazer de volta nossos antepassados, permitindo que seja construído um sentido para o ciclo de vida e morte. Contudo, a foto só tem significado para o grupo familiar fotografado, pois, somente os membros da família conhecem seus códigos particulares. Fora deste núcleo, a foto perde seu valor. Continua, contudo, guardando um manancial de informação para o pesquisador.

Observar as questões da foto de família pelo enfoque da semiótica permite entender de que forma as imagens ganham significados através de leis próprias, na organização dos processos de significação. Saussure descreve a natureza do signo como uma entidade psíquica de duas faces indissociáveis: significante (imagem acústica, que se convencionou chamar

de representante) e significado (o conceito). Desta forma, o significante “árvore” está ligado ao conceito. No entanto, não diz respeito a uma árvore específica e sim a uma ideia geral de árvore. Fica claro, portanto, que a relação entre significante (SE) e significado (SO) é arbitrária. Se trata de uma convenção, ao contrário das relações ditas motivadas, tal como numa foto (um signo de outra natureza, por assim dizer) que tem uma justificativa análoga ou de contiguidade (JOLY, 1996, p. 31). Por esta característica mimética, a foto é semelhante ao seu referente. Se um signo é algo que está no lugar de uma coisa, da mesma forma, uma foto ao trazer a imagem de pessoas ausentes de volta, tem o poder de substituir alguém

Charles Peirce estabelece para o signo uma relação entre três polos, diferentemente de Saussure que apontou somente dois:

Esquema de Peirce

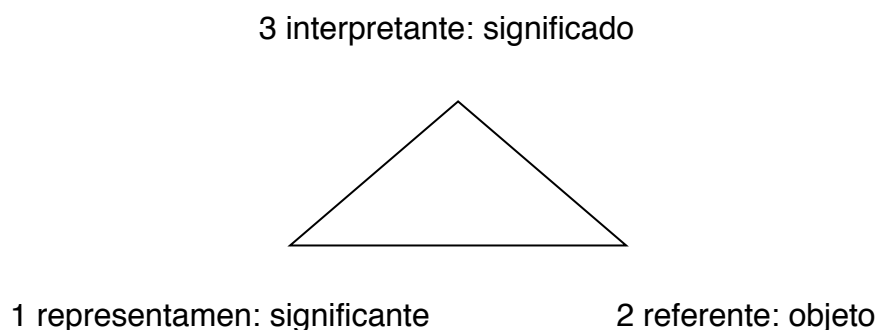


Figura 13 - JOLY, 1996, p. 95

Essa estrutura triangular demonstra o quanto é dinâmico o processo semiótico do signo, uma vez que suas significações dependem do contexto e dos envolvidos. Para explicar essa dinâmica, Barthes estabeleceu uma retórica imagética na qual é possível, a partir de uma foto (significante), atribuir uma sucessão de significados. Teríamos, neste caso, o signo pleno, segundo Barthes, que prossegue sua dinâmica significativa se desdobrando

em significantes infinitamente. Tal processo de significação se tornou célebre representado pelo famoso diagrama:

Dinâmica significativa

	significante	significado
significante	significado	

Figura 14 - JOLY, 1996, p. 95

Desta maneira, Barthes concebe uma leitura simbólica para a imagem. Para ele, “uma imagem pretende sempre dizer algo diferente do que representa no primeiro grau, no nível da denotação.” (BARTHES, 1984, p 83). Toda dinâmica do signo reside na “evolução perpétua de sentidos”. A partir da base teórica construída por Barthes, é possível confirmar a hipótese formulada no início deste estudo, na qual uma foto é o significante da memória, se configurando, assim, em um signo pleno: a cadeia de significações é acionada a cada vez que as fotos são revistas, onde a foto (SE) se liga a memória (SO) num movimento perpétuo. A foto (SE) se torna, portanto, o objeto, um suporte físico para a memória (SO) que está latente antes de ser atualizada, conforme define Dubois: “a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno.”. (DUBOIS, 1995, p. 68). A fotografia de família como imagem da memória é apresentada no filme *Amor* (2012) de Michael Haneke, na sequência em que a personagem Anna, ainda no início de uma doença que provoca o esquecimento, pede ao marido, Georges, que traga o álbum de fotos. Ao passar os olhos pelas páginas, Anna comenta: “Que lindo!”. “O quê?”, quer saber o marido. Ao responder “o tempo”, ela revela o quanto a memória de sua vida ficou impressa nas imagens fotográficas do álbum familiar.

Cabe lembrar, ainda, que uma imagem sempre contém uma mensagem visual formada por diferentes tipos de signos. (JOLY, 1996, p. 61). Por isso, não há imagem sem imaginação. Nesse sentido, Benjamin sublinha uma espécie de aura presente na fotografia “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.” (BENJAMIN, 1985, p. 93). As imagens fotográficas dos álbuns de família são a presença simbólica dos entes queridos que já partiram.

A fotografia que reproduzo a seguir é do início dos anos 1930, mostra o casarão de minha família, na Av. João Pessoa, em Fortaleza, Ceará, Brasil. O projeto arquitetônico, com alpendres ao redor de toda a casa, é de meu avô, José Monteiro, sentado na cadeira de balanço ao lado de minha avó, Maria de Lourdes Teles Monteiro. A fim de observar o poder de uma foto na recuperação da memória da família, fiz a experiência de postar esta imagem numa famosa rede social da qual os primos da minha geração participam. A partir dessa exposição, os filhos das crianças que aparecem na foto, ou seja, netos de meu avô, se manifestaram. Portanto, uma geração que ainda não existia no tempo em que a foto foi tirada. Passamos a reconstruir a nossa história que estava encoberta até o momento da foto ser colocada em circulação, graças à tecnologia atual de compartilhamento de imagens.

Casarão da família Monteiro

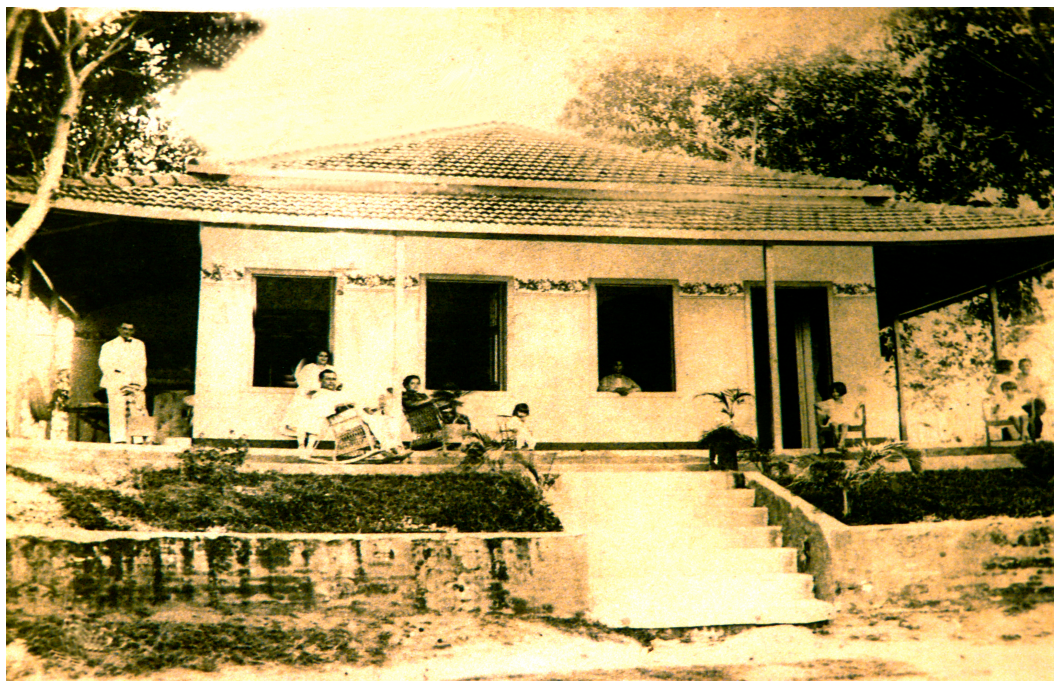


Figura 15 - Fortaleza, 1932: os donos da casa nas cadeiras de balanço, os três filhos pequenos e os agregados distribuídos pelo avarandado.

Cada membro da família foi lembrando um trecho da história transmitido por sua família nuclear, histórias diferentes umas das outras, e, a cada novo caso acrescentado, nossa história foi crescendo. Desta maneira, a foto se tornou significativa da nossa memória. A foto (SE) da memória (SO) despertou uma cadeia significações. As lembranças vieram aos poucos como elos que nos ligavam a um passado que nossos pais viveram, um tempo no qual nenhum de nós era nascido. A primeira história foi contada por minha mãe, Maria Monteiro, na foto, a criança sentada à direita. Diz respeito a uma particularidade arquitetônica: ao invés de aplanar a base do terreno para acomodar a casa, seu pai, nosso avô, preferiu aproveitar a estrutura elevada do “barrerão”, como o local era conhecido na época, devido à quantidade de barro acumulada. Assim, a casa foi erguida em cima desse planalto. Essa opção deu à construção uma maior visibilidade. Mais

tarde, quando a avenida ficou movimentada, todos que passavam em frente, de ônibus ou a pé, admiravam o belo casarão no alto.

Outras histórias (SO) foram ligando-se à foto (SE):

Valéria Monteiro: Nosso avô, como todo bom sagitariano, era exagerado, projetou uma casa enorme que mais tarde foi dividida em duas. Nessa mesma época, o casarão de número 4404 passou por uma reforma, ganhou arcos na fachada e jardins nas laterais da escada de acesso. Nos jardins foram plantadas palmeiras, a preferida do vovô. Na casa geminada da direita, primeiro morou a família da tia Valderi, depois a do tio Jurandyr e, por último, a do tio Jaci. Muitos primos passaram a infância brincando em baixo das quatro mangueiras que cercavam o casarão, duas na parte frontal e duas ao fundo. Na época da fruta, todos se lambuzavam de manga à vontade. Eu, como só passava as férias de fim de ano, tenho o casarão como uma espécie de paraíso, um lugar onde uma criança - que vivia em apartamento, no Rio de Janeiro, podia experimentar a liberdade e as mangas deliciosas. Hoje no local do casarão foi construída uma clínica médica.

Márcia M Monteiro: Eu fui uma das crianças que, juntamente com o Renner Monteiro e o Evandro (filho da Rocilda que trabalhava lá em casa), brincaram muito no casarão e nas mangueiras. Amava ficar nos bancos da frente à noite para ver o movimento dos carros na Av. João Pessoa. Saudades :*)

Fernanda Monteiro: Os bancos de cimento foram colocados na fachada do casarão, mais tarde, pelo tio Jair, que arrematou os tais bancos na reforma da Praça no Liceu, em Jacarecanga.

Eu também amava sentar naqueles bancos para ver, do alto, a movimentação noturna da avenida. Luzes, carros, gente voltando para casa, parecia que assistia a um filme na tela de cinema.

Fernanda Monteiro: Os bancos de praça foram colocados na época da reforma do casarão, que ocorreu nos anos 50. A família mudou-se, na ocasião da obra, para a casa da rua Tereza Cristina. A divisão do casarão em duas moradias foi motivada pelo casamento da tia Valderi, a primeira filha a morar na segunda casa. (comentários postados no Facebook).

Assim, a “evolução perpétua de sentido” se instaurou a partir de uma única foto, conforme Barthes descreveu acima.

A fim de entender as estratégias simbólicas e as funções da foto de família, Pierre Bourdieu propõe, no artigo *Photography: a middle-brow art*, examinar a prática fotográfica doméstica no contexto social. Para ele, as funções da foto de família não são definidas na relação com o objeto ou o sujeito fotografado, e sim fora do âmbito familiar, onde os participantes “usam a câmara para reconhecer, comunicar e confirmar o conjunto de disposições, códigos e convenções comuns aos seus *habitus*”. (BOURDIEU, 1990). O conceito apresentado por Bourdieu permite entender que a prática fotográfica assume diversas funções, que são determinadas pelos *habitus* do participante e pelos códigos dominantes na sociedade. Ao ampliar o foco de análise para o contexto social, se destacam duas funções simbólicas que estão presentes na base da foto de família. A primeira diz respeito à preservação e à legitimação de um conjunto de crenças que deve ser transportado intacto para as novas gerações. A segunda – a referencial – definida por Bourdieu como uma espécie de “capital econômico e cultural que constitui a totalidade dos *habitus* de seu participante.” (BOURDIEU, 1990). Entre esses *habitus*, é possível destacar que a preocupação da família é maior com a forma, com a aparência estética das pessoas diante da câmara, ou seja, com a pose, do que com os aspectos simbólicos que as fotos carregam. O modo de produção de uma foto é repetido automaticamente, sem a consciência de que a repetição do gesto imprime a estética dominante. Merece observar que a própria instituição fotográfica está subordinada a convenções visuais predominantes no meio social.

Ao resgatar a memória de um grupo específico, os álbuns de família recuperam, ao mesmo tempo, a memória coletiva da época em que o grupo fotografado viveu, seja no enquadramento e disposição das pessoas, seja nas posturas corporais, ou ainda nas indumentárias usadas pelos familiares, a memória de uma época se torna visível nas fotos. As marcas do tempo e do espaço de uma geração estão impressas nas fotos de família, pois, o diálogo permanente entre o coletivo (sociedade e a cultura) e o particular (vida

familiar), que moldam nosso comportamento, estão visíveis nas imagens domésticas.

3.2

Filme doméstico: tecendo a trama familiar

“Os filmes domésticos são mentiras [...] são falsas representações idealizadas da família. Postais de caras sorridentes para a posteridade. São espelhos. São janelas. Cápsula do tempo.”. A ideia acima foi lançada pelo realizador americano Alan Berliner, em uma conferência na New York University, em 7 de maio de 2004 (CUEVAS, 2010). Ela é justificável porque, da mesma forma que a fotografia de família, os filmes domésticos também escondem os conflitos. Os familiares desejam sair bem nas fotos, assim como nos filmes, fazem pose, exibem seu melhor ângulo, valorizando o ato de posar em detrimento do instantâneo ou natural. São imagens que criam uma espécie de ficção de felicidade, pois, não revelam atritos e oposições. Para encontrar uma definição precisa para o tipo de documentário feito por anônimos, o chamado filme doméstico, Roger Odin procede à distinção entre três tipos de produção não profissional: filmes *amateurs*, realizados por cineclubistas e cineastas experimentais; filmes de militantes, que circulam no âmbito político; e filmes que se voltam para o exercício pedagógico, feitos por alunos. Contudo, é necessário fazer ressalvas quanto à fixidez desses limites. Devemos considerar que o cinema amador engloba toda prática que não se destina à comercialização e, desta forma, o modo doméstico estaria inserido nesse campo. Há, ainda, além da interseção do modo amador com o doméstico, a inspiração da vanguarda, que incorpora aspectos estéticos do filmes de família, sobretudo para ressaltar o rompimento com as convenções do cinema clássico. Feitas essas observações, o modelo criado por Odin permite chegar à seguinte definição a respeito do registro doméstico: “filme ou vídeo realizado por um membro de uma família a propósito de personagens, acontecimentos ou objetos

ligados de uma ou outra maneira a história dessa família, e de uso preferencial dos membros dessa mesma família.” (ODIN, 2010, p.39).

Ao realizar um vasto estudo sobre filmes domésticos, Odin estabeleceu um conjunto de figuras estilísticas, recorrentes nos registros familiares, e que podem nos ajudar a compreender melhor suas particularidades. Entre elas, destacamos um traço marcante, que reúne todas as características apresentadas no quadro a seguir. São filmes de produção precária ou, conforme as palavras de Odin, são “filmes mal feitos”.

Figuras estilísticas recorrentes no filme doméstico

Interferências da percepção	Encontramos inúmeros trechos que dificultam a percepção da narrativa, tais como cenas fora de foco, tremidas, imagens soltas, tela escura, entre outras falhas técnicas que tornam o filme de família muitas vezes incompreensível.
Narrativa dispersa	“[...] o filme de família não conta uma história, e sim justapõe migalhas de ações”.
Temporalidade indeterminada	Ao contrário das fotos que são organizadas em álbuns, onde é possível encontrar data, hora e local nas legendas, nos filmes essas referências temporais são determinadas na própria imagem, através das roupas dos personagens, na luz do dia ou da noite, na identificação do local da filmagem.
Paradoxal relação com o espaço	As referências espaciais também estão presentes em segundo plano, como também nas fotos; é possível reconhecer monumentos históricos, paisagens turísticas, praias, serra – “são planos que dizem simplesmente: passamos por ali, viajamos por lá”.
Fotografia animada	A passagem da foto para o vídeo ou filme se dá somente no suporte, a prática permanece praticamente a mesma; grupos de familiares posando diante de um monumento, por exemplo, é uma cena clássica.
Olhar para a câmera	No filme de família, a regra básica do cinema é quebrada: “olhar a câmara é denunciar a filmagem e comprometer assim a crença na existência do mundo representado.”.
Saltos	No filme de família não há preocupação de tornar uma sequência de planos coerente. Todas as regras que dão harmonia ao movimento são violadas, inclusive as mais básicas, como as tomadas de campo e contracampo.
Interferências da percepção	Encontramos inúmeros trechos que dificultam a percepção da narrativa, tais como cenas fora de foco, tremidas, imagens soltas, tela escura, entre outras falhas técnicas que tornam o filme de família muitas vezes incompreensível.

Figura 16 - (ODIN, 2010).

É interessante notar que, para o espectador comum, é difícil assistir a filmes precários tecnicamente. Contudo, para o pesquisador, os filmes de família são ricos justamente por seus “mal feitos” na execução. Os defeitos revelam mais da instituição familiar do que apenas as boas imagens. É possível encontrar, nas ausências de personagens, no enquadramento dos corpos, ou no corte das silhuetas, um sentido para a crônica familiar. Mesmo considerando que a estética doméstica é pautada por uma visualidade estabelecida pela cultura da mídia, onde a televisão se destaca como formadora de um padrão a ser seguido, é pertinente ficar atento aos erros, pois, eles denunciam o que está por trás das imagens não programadas.

Em relação aos efeitos do filme doméstico no seio da família, Odin argumenta que, quanto menos coerentes, maior será sua contribuição para o exercício da memória coletiva. Nesse sentido, se o filme é menos elaborado, menor o risco de entrar em conflito com a memória daqueles que participaram dele. Os filmes passam a exercer, portanto, a mesma função de uma foto no resgate da memória do grupo, se constituindo como ponto de partida da narrativa familiar. Desta forma, percebemos que os filmes menos estruturados também são os mais ricos para os familiares, pois permitem que trabalhem juntos na reconstituição da história do grupo, fortalecendo a coesão e identidade do núcleo.

O traço mais peculiar do filme de família, a sua precariedade, é exatamente o que potencializa a sua função no interior da família. A partir dos rastros oferecidos pelo filme doméstico, cada personagem pode refletir sobre sua própria vida em particular e em relação ao papel que desempenha no grupo. No momento em que as lembranças são compartilhadas a partir da projeção do filme, cada membro acrescenta uma parte da história, visões particulares sobre as mesmas situações vividas em conjunto. Assim, se partindo da memória individual é possível chegar à coletiva, reforçando a identidade do grupo. Do particular para o geral, este é o percurso da memória que vem à tona com o filme de família: uma experiência na qual

cada participante tem a oportunidade de intercambiar histórias comuns a todos e com as quais todos se identificam e se reconhecem.

O filme de família exerce a função de uma cadeia de indícios, que, segundo Odin, a cada nova projeção são revelados novos elementos da memória do grupo. Como é possível notar, existem pontes interessantes entre as fotografias de família e os filmes domésticos. Ambas as imagens da vida privada contribuem, de um lado, para o processo de construção da história das famílias e, por outro, fornecem pistas para os pesquisadores entenderem a multiplicidade de olhares de uma época.

Vejamos cinco funções importantes das imagens da vida privada, atribuídas por James M.Moran:

Representar o cotidiano; construir um espaço fronteiriço, onde se pode explorar e negociar a própria identidade, em termos pessoais e comunitários; oferecer uma articulação material de continuidade geracional; construir uma imagem da casa que nos situa no mundo; e oferecer um formato narrativo para comunicar histórias familiares e pessoais, que cubram o ciclo vital através de acontecimentos rituais. (MORAN, 2002, tradução minha).

Ainda é possível dizer que as duas narrativas, tanto a que seguimos através das fotos quanto a que é projetada nos filmes, pré-existem na memória dos envolvidos. A rigor, as imagens da intimidade servem para reativar a lembrança, permitindo que haja a reconstrução de acontecimentos vividos juntos. Mesmo realizando um registro de fatos reais, as imagens de família mexem com o imaginário, permitindo acontecer o que Odin chamou de “recriação mítica do passado vivido”:

Uma ficção familiar nascida do trabalho dos destinatários sobre elementos que não possuem por si só esse caráter ficcional. O engano no filme doméstico é mais eficaz, porque funciona por trás do alibi do vivido. Em resumo, é esta construção ficcional que permite ao filme doméstico desempenhar um papel social, um papel que compartilha com a fotografia, mas que assume a sua maneira: o papel de garantir a instituição familiar. (ODIN, 2010, p. 47, tradução minha).

Na perspectiva apresentada por Odin, chama a atenção o fato das imagens documentais da vida privada carregarem um traço do real, um testemunho que as torna singulares em relação a outros tipos de imagens. A existência da foto ou do filme foi determinada pela realidade. Tais imagens expõem seus referentes, elas existem porque o objeto visível esteve presente no momento de captura da cena. Esse aspecto indicial, tanto na foto como no filme doméstico, libera a imaginação. A partir da prova concreta de que a cena existiu, é possível fabular. O que entra em jogo aqui é a capacidade das imagens realizadas na intimidade despertarem os mecanismos criativos da memória. Em *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin considera que a recuperação compartilhada da memória não tem compromisso com o fato ocorrido no passado. A memória, segundo, Benjamin, “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como informação ou relatório”; ao contrário, rememorar é acrescentar impressões, combinar sonho e imaginação, confundir lembranças do passado com o presente (BENJAMIN, 1985, p. 205). Vale ainda colocar na mesa o pensamento de Henri Bergson (2010) a respeito da memória e percepção: “[...] não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.” A rigor, as imagens de família são intermediárias do processo mental da memória, devido a sua elevada carga emocional. Talvez, o processo que se convencionou chamar de memória imaginada seja mesmo uma viagem mental que a imagem pode proporcionar: “Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.” (BERGSON, 2010, p. 30).

O filme doméstico se destina à própria família que dele participa em todas as etapas de sua realização: da filmagem, atrás da câmara, como personagem, até a organização da projeção – montagem da tela e projetor –, bem como a arrumação das cadeiras. Embora os álbuns de fotografias

compartilhem do mesmo público, sua recepção exige menos esforço por parte dos participantes. Com efeito, as “sessões de exibição” de ambas as imagens provocam, cada uma de maneira específica, efeitos semelhantes no seio da família. Destes encontros, cada vez mais raros nos tempos atuais, sobressai a faculdade que Benjamin chamou de “intercambiar experiências.” É importante observar que os arquivos da vida privada só interessam àqueles que estão, de alguma forma, envolvidos com suas imagens. Na medida em que os membros da família vão desaparecendo, essas imagens vão perdendo valor até o ponto de desaparecer totalmente algum resquício de significação. Ou seja, como já foi dito, as imagens privadas só têm valor no seio da família. Fora desse universo, elas são imagens comuns.

A função simbólica do filme doméstico é a mesma dos álbuns de fotos: confirmar o papel social da instituição familiar. As imagens da intimidade das famílias mostram os laços de união porque revelam o empenho de cada membro em oferecer suas próprias imagens para a eternidade, conforme afirma Odin: “Proporcionando à família um ancoradouro mítico, a proteção de contingências temporais e das provações do mundo; fixa a imagem para sempre perpetuada e reiterada.” (ODIN, 2010, pp. 47- 48). A despeito do suporte seguro proporcionado pelo filme doméstico, é importante entender que, por trás de toda prática simbólica, há uma intencionalidade conforme observa Sol Worth, com a finalidade de produzir um significado (WORTH, 1981). Desta forma, os próprios membros da família articulam as mensagens com o objetivo de reforçar a instituição familiar. Portanto, não há nem ingenuidade nem elaborações complexas nos filmes domésticos, conforme revela o estudo de Jean-Pierre Meunier sobre o *film-souvenir*, como também é denominada a produção familiar. Ao relacionar a recepção do filme de ficção com a do filme doméstico, aponta a função referencial como algo específico da gênese do filme de família. Meunier argumenta que a identificação da plateia não se dá com a imagem mimética, e sim com as pessoas ou eventos mostrados.

Ou seja, a identificação da audiência acontece via o canal da emoção e transcende a sala de projeção. As sessões domésticas podem ser consideradas verdadeiras performances:

[...] são assumidas como evocações de coisas conhecidas especificamente pelo espectador a que se dirigem, cuja existência se refere a um tempo e um lugar situado mais além dos limites da própria tela. Nesse sentido, a *diesege*⁴ de um filme doméstico supera o espaço da tela e o que está fora da tela através de mundos vitais compartilhados por seus participantes. (MORAN, 2010, p. 284, tradução minha).

Odin também chama atenção para a projeção do filme doméstico, em que todos os que assistem falam sem parar, chegando, muitas vezes, a interromper a sessão para fazer comentários, ou para solicitar que uma cena seja repetida diversas vezes. Assim, a cada repetição, a satisfação aumenta, pois novas lembranças vêm à tona. Cada membro da família alimenta e contribui para expandir a *diesege* do filme, comportamento inadmissível numa sessão de cinema normal: “ver um filme doméstico tem mais a ver com um *happening* ou com uma festa que com uma projeção cinematográfica tradicional. O filme doméstico se aproxima aqui do filme expandido⁵: o que ocorre na projeção forma parte integrante do filme.” (ODIN, 2010, p. 55).

As sessões do filme de família costumam reunir duas ou mais gerações, ocorrendo o que Marianne Hirsch denominou de *postmemoria*, aquela que toma a experiência da geração anterior que foi protagonista de acontecimentos históricos em sua época. A *postmemoria* pode ser promovida tanto com a fotografia quanto pelo filme de família que, em última instância, são as imagens que sobraram de pessoas que já se foram. Eis a fonte da *postmemoria*: sobras e fragmentos visuais do antepassado. (HIRSCH, 1997)

O filme de família vem ganhando destaque na atualidade como documento histórico, não apenas como apoio visual, mas, como recurso

⁴ A *diesege* diz respeito a temporalidade interna da narrativa do filme.

⁵ O cinema expandido é uma corrente do cinema experimental que conta com a participação ativa do espectador durante a sessão.

que configura, na totalidade, novos documentários que se situam em correntes historiográficas. Há ainda aqueles documentários que se interessam pela micro-história, gênero que surge na Itália com autores como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. Se trata de mudar o olhar, voltando o foco da observação para o cotidiano, para a pessoa singular. Assim, figuras anônimas se tornam agentes. Na escala de observação reduzida, são contempladas as histórias da vida privada que passaram despercebidas, mas, que são fundamentais, segundo os historiadores italianos, para a compreensão do contexto histórico mais amplo. A análise da micro-história é guiada pelo levantamento exaustivo das fontes, demonstrando uma preocupação em diferenciar sua narrativa da literária. Nesta esteira, o documentarista americano Alan Berliner realiza seu primeiro longa-metragem, *The family album* (1986), todo feito com sobras de fotogramas filmados por mais de setenta e cinco famílias anônimas, entre os anos 1920 e 1950. O material foi arrecadado numa noite, em Nova York, quando o cineasta passou em frente a um centro de exibição onde havia um cartaz oferecendo filmes antigos. Berliner levou dez anos para concluir *The family album*, filme na perspectiva do cinema experimental americano – mais precisamente do chamado cinema de compilação ou montagem encontrada⁶, gênero que reutiliza sobras e restos de fotogramas, filmes esquecidos, tais como educativos, publicitários, noticiários e séries de TV. (MONTEIRO, 2012 p. 90). Berliner ultrapassa as fronteiras do filme doméstico, colocando luz sobre a vida íntima das famílias americanas, trazendo para a tela a intimidade de uma sociedade que construiu o sonho americano de igualdade de oportunidades e de liberdade.

A montagem é fundamental na configuração do documentário, pois nenhum fotograma foi filmado, ou seja, *The family album* é totalmente confeccionado com material de arquivo na ilha de edição. Há, nessa reciclagem das imagens do passado, uma ideia de transgressão da organização familiar. Ao imprimir uma crítica ao modo de vida das famílias

⁶ O próximo capítulo trata exclusivamente dos documentários realizados na montagem e suas variantes, tais como a compilação, o *found footage* e a *collage*.

americanas, Berliner dá novos significados àquelas imagens, permitindo uma reflexão sobre o sonho do passado e a realidade do presente. Desta forma, o filme doméstico ganha cada vez mais espaço nas diversas modalidades que o documentário contemporâneo vem assumindo, desde a vertente histórica ao cinema experimental.

Para concluir esta seção, é importante sublinhar os principais pontos que orientam o debate sobre o filme doméstico. Se destaca que o filme de família é interessante tanto para pesquisa, como para o processo de resgate da memória familiar, por ser realizado de forma precária: “[...] só estando “mal feito”, o filme doméstico é “bem feito”, segundo as palavras de Odin (2010). As imagens de família oferecem ao pesquisador uma multiplicidade de olhares da complexidade cultura e da vida social. No entanto, se trata de um material que exige uma leitura atenta e profunda, pois, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não representa, de maneira nenhuma, prática inocente, ou sem importância. As “mentiras e falsas representações idealizadas”, a que Berliner se referiu, exigem uma espécie de escavação para revelarem suas verdades. Ademais, as imagens da vida privada exercem um papel fundamental no vasto e complexo universo das imagens produzidas na contemporaneidade, conforme afirma Althusser: “[...] cuja função é atuar sobre os homens por um processo que lhe escapa para organizar seu comportamento.” (ALTHUSSER apud ODIN p 59). Sendo assim, examinaremos, a seguir, a função simbólica das imagens domésticas utilizadas em um tipo específico de documentário: os chamados autodocumentários.

3.3

O autodocumentário e a subjetividade contemporânea

Para o professor alemão Andrés Huyssen (2000), a modernidade⁷ exacerbou o sentimento de que a vida é provisória, transitória e efêmera. Talvez, por nos sentirmos desorientados diante da quantidade de informação, vivemos numa época em que é difícil compreender a diversidade temática do cotidiano, da ecologia à internet, dos corpos à produção de alimentos transgênicos; os assuntos do mundo atual nos desafiam constantemente. Podemos acrescentar às impressões de Huyssen, os sinais de apatia e perplexidade dos sentimentos contemporâneos.

É possível atribuir o estado das coisas na modernidade ao que Anthony Giddens chamou de *reflexividade da vida social*, a condição na qual o cidadão se encontra à deriva, sendo obrigado a sempre revisar seu conhecimento de mundo. Nada está estável, o que se sabe sobre a vida é alterado frequentemente, há um abalo que “deslocando a vida social da fixidez da tradição” aniquila os referenciais (GIDDENS, 1991, p. 59).

Ainda outra abordagem, de Gilles Lipovetsky, diz que as verdadeiras transformações sociais e culturais ocorreram com a implantação do modo de produção capitalista, que modificou radicalmente a experiência existencial do sujeito. O crescimento econômico alcançado depois da Segunda Guerra Mundial foi o responsável pelo surgimento da sociedade de consumo, cuja ideologia cultua a realização individual via aquisição de mercadorias. Ser moderno significa viver por conta própria, em uma busca eterna pelo novo, pela novidade, que exige uma corrida no sentido de aniquilar o passado “em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no

⁷ Para se referir ao momento atual, o termo modernidade nem sempre é consenso. Há os que falam de uma modernidade tardia, pós-modernidade ou supermodernidade e ainda modernidade fluída. Assim, contemporaneidade é um conceito mais recorrente, porque diz respeito ao momento em que vivemos hoje, com tudo que ele contempla. Capitalismo tardio, flexível, pós-industrial são algumas denominações do atual modelo econômico de feições globalizantes.

futuro – em nome da produtividade ou competitividade.” (BAUMAN, 2000, p. 36).

Nesse contexto, em que a falta de referenciais desestabiliza o indivíduo, surge um tipo de documentário no qual o diretor é o próprio personagem do filme. Refiro-me aos documentários autobiográficos, que rompem com o paradigma documental de focar a alteridade, voltando-se para a história da vida do realizador (LINS, 2008, p. 27).

Na autobiografia filmada, o autor irá empreender uma busca interna, um olhar para dentro de si mesmo, para aspectos de sua subjetividade. Com o intuito de aprofundar a reflexão a respeito das narrativas autobiográficas, procurei levantar algumas motivações que poderiam gerar tal empreendimento. Estaria em jogo o desejo de descobrir um elo perdido no passado? Ou seria a vontade de expor outra faceta sobre si mesmo? Talvez uma vontade atávica de deixar um registro no mundo, à maneira como diz Jean-Luc Godard, no filme *Notre musique*, de 2004, a necessidade de “recompôr o passado para tornar possível o futuro”.

No contundente ensaio *O mal-estar na civilização*, Freud, embora cético, fala a respeito de “uma sensação de eternidade”. Seria, portanto, o desejo de se tornar eterno a força que impulsiona o autor a realizar uma autobiografia? Ou a constatação clara e inexorável de que não é possível parar o mundo para descer, como nas palavras de Freud: “não podemos pular para fora deste mundo” (FREUD, 1967). Se é irremediável continuar na vida, o autor poderia estar imbuído do desejo de criar uma segunda versão para a sua história. Tal como um dramaturgo, teria poder sobre os personagens e sobre a condução do enredo. Assumiria o domínio da dramaturgia, em que seria possível pensar novos desfechos para episódios vividos no passado. Afinal, suportar a vida é uma tarefa espinhosa, conforme observa Freud: “A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis.” (FREUD, 2010, p. 60). Na realidade, uma autobiografia pode ser impulsionada pela simples aspiração de autoconhecimento. Entretanto,

encarar a missão de passar a própria vida a limpo pode ser um grande desafio.

É importante distinguir o autodocumentário dos vídeos e programas televisivos que se voltam para a exploração da vida privada. O primeiro é capaz de apresentar a experiência humana de maneira significativa para o espectador, priorizando questões como identidade e subjetividade tão relevantes em nossa época. A segunda forma reproduz *A Sociedade do espetáculo*, que Guy Debord (1931-1994) descreveu trazendo à tona uma perspectiva semiótica:

O espetáculo consiste na multiplicação de ícones e imagens, principalmente através dos meios de comunicação de massa, mas também dos rituais políticos, religiosos e hábitos de consumo, de tudo aquilo que falta à vida real do homem comum: celebridades, atores, políticos, personalidades, gurus, mensagens publicitárias – tudo transmite uma sensação de permanente aventura, felicidade, grandiosidade e ousadia. (DEBORD, 1960).

As escrituras autobiográficas são de difícil definição, exigindo um exame mais profundo. Conforme lembra Philippe Lejeune, a palavra “autobiografia” é elástica. Pode definir tanto as narrativas que se voltam para as memórias e referenciais de uma pessoa, escrita por ela mesma, como também é comum identificarmos os registros autobiográficos em textos que contam a história do autor, expondo seus sentimentos, revelando o seu “eu” profundo, tal como num poema, música ou romance. Certamente, encontramos uma gama de textos com tendências autobiográficas, sobretudo no cenário contemporâneo onde as narrativas tendem a ser ambíguas ou híbridas, o que levou o escritor francês Serge Doubinsky a cunhar o termo autoficção (LEJEUNE, 2008, p. 15). De outro modo, Lipovetsky (2009) batiza a autobiografia filmada com uma só palavra: autodocumentário.

No cinema, a autobiografia pode ser considerada uma categoria do gênero documentário, contudo, não é simples sua identificação num território que se revela escorregadio, movendo-se entre a ficção e não

ficção, desde do início. Neste ponto, autobiografia e documentário se aproximam, pois, ambos buscam fincar suas raízes numa existência real. As duas formas, desde suas origens, têm fronteiras indefinidas, transitando entre o objetivo e o subjetivo, entre os limites da realidade e da representação. Só para citar algumas estruturas com raízes autobiográficas no cinema, destaco o diário filmado, o autorretrato, a confissão, a carta filmada e o filme ensaio. Essas são expressões fronteiriças que, de uma maneira ou de outra, investem numa dimensão subjetiva. Autores como Alan Berliner, Andrés Di Tela, Sophie Calle, Albertina Carri, Alain Cavalier, Raymond Depardon, Stephen Dwoskin, Naomi Kawase, Johan van der Keuken, Ross McElwee, Robert Frank e Jonas Mekas, entre outros, exploram os desafios do autodocumentário. Entre os brasileiros, podemos citar João Salles, Sandra Kogut, Flávia Castro, Eryk Rocha, Marina Person, Kiko Goifman, Maria Clara Escobar e Lucia Murat, como aqueles realizadores que fizeram incursões autobiográficas.

No que diz respeito à execução do documentário feito na primeira pessoa, vale destacar meios e procedimentos técnicos que tornaram possível sua expansão nos últimos anos. Os altos custos que envolviam a realização de um filme foram dissolvidos pela maior difusão dos dispositivos de captação e edição da imagem, sendo colocados à disposição dos realizadores os equipamentos necessários para a produção de filmes com viés experimental. Nessa perspectiva, resta ao diretor/autor encontrar o dispositivo⁸ – aqui empregado como mecanismo dos documentários que prescindem de um roteiro prévio, que irá estruturar e conduzir sua autobiografia filmada. Ao se voltar para o seu passado, o diretor deverá recorrer a mecanismos que evoquem a memória. A resignificação das imagens da vida privada é uma prática recorrente no autodocumentário, em que entram em cena os álbuns de fotografias e filmes de família, materiais que adquirem novas funções dentro do filme, tanto estética quanto

⁸ O termo dispositivo foi designado por Baudry, ao se referir à situação espectral no cinema, englobando todo o aparato que define a representação no cinema: filmagem, projeção, *flash back*, *close*, sala escura etc. (XAVIER, 2003, p 411).

simbólica. A *collage* cinematográfica, técnica relacionada ao procedimento da montagem, será responsável pela configuração das imagens de arquivo no autodocumentário.

Embora a efervescência crescente na atualidade da prática autobiográfica, podemos afirmar que o autodocumentário ainda está sendo descoberto, conforme aponta Lejeune: “O filme autobiográfico começa pois a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do filme de ficção, no meio do caminho entre o filme amador e o ensaio.” (LEJEUNE, 2008, p. 24). Identifico, ainda, além dos traços amador e do ensaio cinematográfico mencionados por Lejeune, entrecruzamentos da forma autobiográfica com o filme doméstico e o experimental. Uma vez que o autodocumentário recupera o filme de família e as imagens do passado, coloca em prática a reciclagem, experimentando e descobrindo novas formas estéticas para materiais esquecidos. Talvez, esteja aí seu aspecto mais marcante, o autodocumentário lança mão das imagens – fotos e filmes –, como prova de uma existência real, potencializando o efeito de realidade, conforme observa Efrén Cuevas: “Em princípio, seu traço mais característico é sua conexão com o mundo histórico e ou empírico, que coloca como dominante a função referencial para seguir a tipologia de Jacobson, ou seu caráter indexável, se adotamos a terminologia de Peirce.” (CUEVAS, 2005, p 220).

É pertinente voltarmos ao ponto de partida de uma autobiografia para observarmos, ainda, alguns aspectos sobre o princípio que move essas narrativas. Ao contrário da ficção, a autobiografia tem como base o passado real do autor. O valor do relato autobiográfico estaria assim vinculado a uma verdade de vida. Ora, se a veracidade é algo criado pelo homem para dar suporte às suas ideias, conforme adverte Nietzsche em sua autobiografia, *Ecce Homo*: “A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que se *forjou* um mundo ideal [...] O “mundo verdadeiro” e o “mundo aparente” – leia-se: o mundo forjado e a realidade [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 15). Assim, numa autobiografia,

reconhecemos que nem sempre a verdade factual está presente na história. No entanto, mesmo percebendo algumas distorções, a narrativa continua a nos interessar. O que nos atrai é algo indispensável à estrutura de toda história bem contada, seja autobiográfica ou não: a autenticidade. O envolvimento do espectador se dá por analogia: a história narrada ganha verossimilhança interna, momento em que embarcamos no enredo e reconhecemos nossa condição humana. São histórias de pessoas que sequer conhecemos, mas, que identificamos como nossas.

O *pacto de autobiográfico*, que Lejeune definiu como algo específico da autobiografia, se torna útil para formularmos questões que envolvem a verdade e a verossimilhança nas narrativas na primeira pessoa. Se trata da crença, por parte do leitor ou espectador, de que autor, narrador e protagonista, são a mesma pessoa. Fica claro, portanto, que nosso envolvimento está relacionado à forma de contar a história, à capacidade do autor de dar uma aparência de verdade à narrativa. Em outras palavras, na autenticidade do relato. Mesmo com possíveis omissões, lapsos ou acréscimos, a autobiografia poderá ganhar valor na medida em que transcende do plano individual a uma dimensão coletiva.

Talvez, a questão da verdade no autodocumentário encontre uma resposta na definição de Jean-Jacques Rousseau: “a verdade não reside primariamente no pensamento, mas no sentimento, na intuição imediata, na certeza do coração.” (ROUSSEAU, 1750). A verdade habita o terreno das ambiguidades, portanto, está presente na experiência sensível, e não na precisão objetiva dos fatos. O processo autobiográfico procura conhecer o passado não exatamente como ele de foi, como disse Benjamin, mas em articular e dar forma aos acontecimentos significativos. Percebemos que o autodocumentário vai se interessar mais profundamente pelas impressões e sentimentos, como expressa Maurice Blanchot (1984): “Posso cometer omissões nos fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e é principalmente deles que aqui se trata.”. Direciona, assim, a

questão da verdade para transformação da matéria da vida na escrita autobiográfica: “Como falar de si, como falar com verdade de si, como limitar-se ao imediato falando de si e fazer da literatura o lugar da experiência original?” (BLANCHOT, 1984, p. 55).

Orson Welles, em *F for fake* (1974), consegue demonstrar a tênue separação entre falso e verdadeiro, ao trocar de lugar as duas noções, tornando irreal o que é fato e concreto o que é mentira. O filme conta a história de Clifford Irving, conhecido falsificador, que tenta roubar a biografia de Howard Hughes. Ou seja, o protagonista vende uma história de vida que não é sua, e sim de outra pessoa. Mas, essa não seria a própria articulação das encenações das histórias de ficção? O trabalho dos atores não é exatamente viver a vida de outros personagens? A rigor, a preocupação central de Welles é discutir o papel do artista, trazendo para tela a própria condição do cinema como arte suprema na realização de truques. Em diversos trechos, o diretor surge, repentinamente, como num passe de mágica: ora numa sala de montagem, como se quisesse revelar a manipulação e trucagem que acontecem atrás das câmeras dos filmes, ora num restaurante, representado um mágico charlatão. Fica claro que, para Welles, não há distinção entre arte e ilusão, verdadeiro e falso, vida e imaginário.

Talvez, seja necessário aprofundarmos as questões que envolvem linguagem, verdade e subjetividade para explorarmos os desafios da escrita de si e os labirintos autobiográficos. Sublinhamos que a linguagem é o lugar onde a verdade adquire materialidade, no processo de transposição de uma para outra, onde encontramos modificações, alterações ou elucubrações fantasiosas. A verdade é capaz de inventar verdades próprias, pois não reproduz uma realidade preexistente como demonstrou Michel Foucault (2007). Esta autonomia do real permite que a verdade passeie, se mantendo em movimento constante, acompanhando o curso da vida. Houve, contudo, um tempo em que a verdade ocupou um lugar estável e os seres humanos viviam em harmonia com o universo. As palavras teriam tido, em sua

origem, a ilusão da similitude, conforme descreve Foucault em *As palavras e as coisas*.

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela similitude. (FOUCAULT, 2007, p 49).

A perda da similitude da linguagem provocou uma mudança radical na forma dos seres humanos pensarem o mundo: na verdade passamos a depender da interpretação das coisas. Ou seja, a verdade passa a ser um ponto de vista. Ora, se a verdade absoluta é impossível, ganham relevo as verdades particulares, assim, o relato do autodocumentário ganha valor na medida em que consegue ser singular. Nesse sentido, quanto mais impressionista maior será sua capacidade de compartilhar experiências.

Ao perder a transparência, a linguagem apagou a verdade impressa em tudo o que se nomeava. Na era moderna, a estabilidade da representação se tornou questionável. Emerge daí a episteme da nova era, que Foucault percebe a partir de Kant: a representação deixa de dar conta do pensamento. O mundo se torna extremamente complexo. O conhecimento “é lançado num jogo sem fim de significações sempre alcançadas e sempre extraviadas”. (DUQUE-ESTRADA). O ser humano desaprende a ler o livro da natureza como fizera outrora, agora está fadado a interpretar o mundo e as coisas a sua volta, pois o signo perde sua primazia. Esse novo paradigma não conta com um suporte estável para a linguagem, é dessa condição que emerge a questão central do ser humano: “quem ou o que é ele, o sujeito.” (DUQUE-ESTRADA, 2009).

Tal questão leva à percepção de uma dimensão até então desconhecida, a subjetividade. Sintonizado a essa nova perspectiva subjetiva, Nietzsche empreende uma crítica ao sujeito cartesiano, supostamente consciente de si, e ao sujeito moral de Kant. Aponta, desta forma, a instabilidade dos fundamentos metafísicos, na passagem em que

descreve a história de um louco que, em pleno dia, começou a correr na praça pública gritando que estava a procura de Deus. Todos a sua volta estranharam, até porque muitos dos que estavam ali não acreditavam em Deus. Mesmo sendo motivo de riso, o homem continuou seu discurso que, subitamente, se transforma em afirmações: “Nós o matamos, vós e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como pudemos esvaziar o mar?”. Até que, finalmente, diante da perplexidade de todos que presenciaram a cena, o homem diz a si mesmo: “cheguei muito cedo”, “meu tempo não é chegado”. Sua pregação é contra o “dogmatismo metafísico”, contra uma impossível verdade absoluta, contra “um sujeito que guarda uma unidade consigo mesmo.” (NIETZSCHE, 1981).

As palavras do homem falam de uma subjetividade destituída de “interioridade, presença de si, domínio, autonomia”. São ideias que vinham sendo sustentadas pela tradição filosófica que Nietzsche coloca em xeque. Para ele, a subjetividade é algo circunstancial, construída no interior de uma relação de tensão de significados. Nesses termos, a reflexão sobre subjetividade se mantém viva na contemporaneidade e encontra, nas novas modulações autobiográficas audiovisuais, um lugar privilegiado para se manifestar.

Cabe demarcar as descontinuidades da episteme que acabamos de examinar ao longo da história. Houve aquela que, no fim do século XVIII, rompeu com os princípios epistemológicos em vigor desde a Renascença, inaugurando a Época Clássica, (período entre o século XVII e o século XVIII). Outra que marca a entrada na Idade Moderna, que se começou a se formar a partir do século XVIII, chegando até meados do século XX, que foi analisada por Foucault e classificada como “sociedade disciplinar”.

A partir da segunda metade do século passado, entramos no período em que se convencionou chamar de pós-modernidade, modernidade tardia ou modernidade líquida, conforme definição de Bauman, termos que dizem respeito à contemporaneidade. Nesse momento, ocorre uma transformação profunda que implica não só a modificação do comportamento como

também a maneira de estarmos no mundo, a relação com os corpos e a organização social. Gilles Deleuze observou que as “sociedades de controle” entraram no lugar das “sociedades disciplinares” examinadas por Foucault. Deleuze lança mão do termo “controle” para se referir às plataformas eletrônicas e digitais da nossa era. Se, de um lado, é possível o compartilhamento de ideias, imagens, sons, filmes, de outro lado, Deleuze responsabiliza o marketing e a publicidade pelo desenvolvimento de um sistema que visa, em última instância, incrementar o consumo através de um mapeamento de informações sobre os hábitos e costumes dos indivíduos. Esse banco de dados sobre as vidas privadas é alimentado e fornecido pelas próprias pessoas que fazem parte da rede mundial de computadores. Além do monitoramento dos hábitos pessoais, as empresas passam a controlar e estimular o consumo de cada indivíduo (DELEUZE, 2000, p. 224).

Neste cenário, emerge a ideia de uma subjetivação produzida através de processos de subjetivação sempre em devir, que, segundo Deleuze, se manifesta nos modos de vida: “A subjetivação como processo é uma individualização, pessoal ou coletiva, de um ou de vários.” (DELEUZE, 1992, p. 143). A individualização, na contemporaneidade, é tida como liberdade de escolha que leva a uma desde sempre almejada emancipação. Cabe, agora, a cada um buscar soluções para a própria vida. Surgem, assim, novas formas de subjetivação, em que a facilidade de se tornar visível na rede de computadores passa a fazer parte do imaginário global. Expor a intimidade, aparecer a todo custo e deixar de ser invisível passam a ser sinônimo de existir, tornando-se a nova forma de estar no mundo. Essa personalidade em busca de um lugar de destaque, mesmo que seja coadjuvante no palco das celebridades, deixa de ser introdirigida para tornar-se alterdirigida, conforme os termos empregados por Paula Sibilia (SIBILIA, 2008, p. 65).

Por outro lado, as plataformas digitais e as tecnologias de comunicação provocam uma inversão de papéis: onde havia apenas uma

fonte emissora para vários receptores, numa estrutura composta pelo *broadcasting*, existem agora, com o ciberespaço de escala global, muitas pessoas produzindo conteúdo. Fontes conectadas trocam ideias, geram conhecimento, compartilham experiências. Desta forma, aparecem, aos borbotões, uma infinidade de diários íntimos, páginas, blogs. Conforme Sibilia, “não são apenas protagonistas mas também os principais produtores de conteúdo, tais como os fóruns e os grupos de notícias.” (SIBILIA, 2008, p. 13). Esses novos atores culturais não estão vinculados a um empregador como no passado, nem a nenhuma linha editorial à qual devem prestar contas. Eles estão livres e tocam suas vidas por conta própria. Assim, se estabelece uma cultura intersubjetiva, na qual, ao invés de uma subjetividade intimista, em que os diários escritos prevaleciam, entram em cena os escritos éxtimos – uma intimidade exterior, construída e trabalhada por pressões externas, que imprimem marcas, estipulam modelos e moldam as formas de subjetivação. Desta forma, podemos falar que a conformação dos corpos, as estéticas, os gostos, as preferências, os desejos e hábitos são configurados em uma rede tecida por todos aqueles que fazem parte do atual momento histórico.

Em relação à exibição da intimidade tão característica de nossa época, é importante destacar que, ao assumir a produção de conteúdo de sua própria vida, o indivíduo está simultaneamente desenhando sua identidade, incorporando papéis, misturando ficção e realidade, constituindo um eu através de uma narrativa relatada na primeira pessoa. Nesta esteira, a proposta do autodocumentário contemporâneo se aproxima das intimidades ficcionadas na internet, contudo, de forma distinta. Embora semelhantes, é possível apontar três particularidades presentes nas narrativas digitais do eu: a ausência de limites entre a esfera privada e pública, a mistura do real com o digital e o entrelaçamento da ficção com a realidade.

Já o autodocumentário vai buscar suportes simbólicos que permitem construir pontes entre o passado e a realidade, dando densidade e espessura a seus relatos. Segundo Lejeune, a autobiografia filmada também está

fadada à ficção, pois, precisa recuperar imagens que, talvez, não tenham sido filmadas no passado. As imagens dos arquivos privados são memórias lacunares, não cobrem toda a vida pregressa do autor. Ainda assim, ao contrário da autobiografia escrita, o autodocumentário conta com uma imagem do passado (filme ou foto), que supera o próprio referente, se tornando ainda mais real.

Ao recorrer ao material fotográfico privado, o utilizando como apoio na *collage* cinematográfica, o diretor segue pistas e preenche lacunas visuais na sua autobiografia. Desta forma, o papel da fotografia se destaca no que se refere à questão ligada à prova de existência. A foto se diferencia das outras imagens porque carrega em sua gênese uma ligação inseparável com seu referente, conforme Roland Barthes. Para ele, “tal foto jamais se distingue de seu referente”, em última instância, do que representa. (BARTHES, 1984, p.14). Nesse ponto, é possível constatar a segunda hipótese desse estudo: a fotografia de família exerce uma função libertadora no autodocumentário. As fotos são a prova de existência de um passado, ao mesmo tempo, elas acionam a memória, permitindo que a história se desenvolva. Portanto, o dispositivo foto tem tripla função: confirmar a existência do passado, resgatar a memória e conduzir a história. Não importa se a narrativa ganha ares de ficção, pois, o que está em jogo é a autenticidade do relato, conforme já foi dito.

Chama a atenção o modo de produção de uma foto, um processo que não conta com a mediação humana, pois, se trata de “uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”, observa Bazin. Segundo o autor, “esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica”(BAZIN, 1983). O automatismo da fotografia contribui, sobretudo, para a distinguir de outras imagens – “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BAZIN,1983, p.13). Desta forma, a fotografia é um certificado de presença, continuando na trilha aberta por Barthes, “a coisa

esteve lá, há dupla posição: de realidade e de passado” (BARTHES, 1984, p.115). Tudo se dá a partir de um ato instantâneo que transfere “pedaços” da realidade para o negativo e depois para o papel fotográfico. Se fotografar é desenhar com a luz, uma foto traz o fulgor do passado; embalsama o tempo, nas palavras de Bazin. Não é à toa que o autodocumentário recorre às imagens mecânicas, como o filme e a fotografia, para dar suporte à sua narrativa.

Por conferir credibilidade ao relato, a fotografia é eleita como objeto de cena do autodocumentário. Não um objeto comum, mas, um objeto carregado de valores afetivos, quase uma relíquia, capaz de conduzir a história no tempo, ressuscitando personagens, trazendo de volta cenas vividas para o contexto presente. A foto se torna o dispositivo que conduzirá a história. Além da foto, o filme doméstico será outro material precioso. Ao ser reciclado no autodocumentário, o material filmado pelo pai ou avô, por um membro de uma geração que antecede a do diretor, o cinema amador é convertido em cinema experimental. Essa passagem do filme doméstico para o filme pessoal pode ser entendida como uma apropriação da ideia do “mal feito”, observado por Odin (2008): “foi reclamada e mobilizada por cineastas experimentais e documentaristas como arma de guerra contra a esclerose do cinema dominante para converter-se em figura de estilo”. O aproveitamento da estética “precária”, característica do filme doméstico, se torna fundamental, segundo María Luisa Ortega, nas experimentações formais dos documentaristas contemporâneos (ORTEGA, 2008, p 72). Segundo Laurence Allard, o filme doméstico sempre serviu de inspiração para o autodocumentário por ser uma maneira de marcar posição contrária à estética do cinema industrial (ALLARD, 1995).

Talvez, a ligação mais marcante do autodocumentário contemporâneo com o filme doméstico seja mesmo *Le repas de bébé* (1895) de Louis Lumière, filme realizado com o objetivo de divulgar as primeiras imagens em movimento, conforme comenta Cuevas, em seu texto *Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y volta*. As cenas do cotidiano

familiar, classificadas como atualidades na época, carregam genes das narrativas autobiográficas. Embora imbricadas, é possível identificar uma sutil distinção entre os registros autobiográfico e doméstico. No primeiro, conforme observa Lejeune, há uma reconstrução do passado até o presente, em que o autor avalia e dá coerência ao relato de sua própria vida. De outra forma, o filme doméstico foca somente o presente, sem se preocupar em refletir sobre o passado. Mesmo com a chegada das câmeras de vídeo, que possibilitam a captação do som, os filmes domésticos não incorporaram uma reflexão do cineasta, mantendo-se apenas no registro da crônica familiar (CUEVAS, 2008 p 104).

Outros materiais costumam ser utilizados na *collage* autobiográfica, tais como noticiário de época, programas televisivos, gravações orais, recortes de jornal, diários íntimos, cadernos e desenhos. Além do recurso das entrevistas com amigos de infância e familiares. Mas, o valor das imagens fotográficas não é superado. O autodocumentário encontra na fotografia um valor incomparável, pois, ela se torna a prova de existência de uma vida. Assim, a imagem fotográfica, ressignificada dentro do filme, articula novos sentidos e dá autenticidade ao que é narrado. Para Josep Maria Català, a sobrevivência das imagens nos filmes que adotam a estética da reciclagem se dá ao misturar real e imaginário: “[...] em suas diversas variantes é a estética de uma *segunda realidade*, de uma realidade formada por um arquivo do real que constitui as imagens foto-cine-videográficas armazenadas em todo o mundo e cujo número e importância não cessam de crescer.” (CATALÀ, 2010, p.324). São trabalhos que acabam transformando o próprio conceito de arquivo, conforme explica Català: “O conceito de arquivo muda quando se produz esta consciência *cinematográfica* que é coincidente, como digo, com uma mudança qualitativa em relação à consciência imaginativa do mundo. Se trata de uma mudança estética, social e psicológica[...]” (CATALÀ, 2010, p.324).

Com efeito, é possível descrever uma tipologia estética e formal recorrente no autodocumentário:

Hibridismo. Os filmes se constituem no centro de três territórios: ficção e documentário, cinema amador e experimental, e nas margens do filme de família e do diário filmado. Sem falar nas questões complexas que envolvem verdade e realidade no relato autobiográfico;

A marca do eu. Há uma troca de papéis na condução do documentário tradicional para o autodocumentário. Na narrativa autobiográfica, a voz do diretor assume a enunciação, enquanto o documentário clássico se caracteriza pelo anonimato, é narrado na terceira pessoa⁹. O autor do filme se confunde com o personagem e o narrador, conforme identificado no pacto autobiográfico de Lejeune, mas poderá expandir sua voz, expressando sua subjetividade através de outros atores;

Narrador ambíguo. Narrado na primeira pessoa ou de forma indireta, por alguém próximo do autor, mas, sem perder o caráter subjetivo do comentário;

Troca de personagens. Assim como no áudio encontramos permutações entre a voz do diretor e outras vozes, na imagem, também é comum o autor falar de si através de outros personagens;

Reciclagem de materiais. Com o intuito de produzir as imagens do passado, o diretor recorre aos arquivos visuais de família, bem como a outros materiais pessoais de seu passado. Em termos semióticos, o autor do autodocumentário lança mão da imagem mecânica (foto ou filme) devido a sua condição referencial, ou seja, o caráter de índice da imagem fotográfica potencializa o efeito de realidade da narrativa;

Papiers collés. A montagem do autodocumentário emprega a técnica utilizada pelas vanguardas artísticas do começo do século XX, a *collage* cinematográfica;

Múltiplos recursos. O diretor faz uso de entrevistas com amigos de infância e familiares, utiliza testemunhais e depoimentos, realiza encenações com atores, aproxima personagens distantes via recursos

⁹ A voz *off*, no documentário clássico, trata-se de uma locução formal e onisciente, por isso, foi associada a voz de Deus. A voz *over* é identificada por um locutor informal, podendo expressar um pensamento, sonho ou a narração de um personagem.

tecnológicos, como a comunicação através da conexão do Skype, promove projeção de filmes, além de outros elementos heterogêneos e alheios ao meio audiovisual;

Performático. Bill Nichols propôs o conceito de documentário *performático* para as narrativas nas quais o autor assume, diante da câmera,^V seus pensamentos de forma poética. (NICHOLS, 1994). Stella Bruzzi amplia o conceito, entendendo o discurso performativo como aquele que tem “a consciência e a necessidade de manifestar as fissuras cognitivas do documentário.” (BRUZZI, 2000). Ao explorar os limites do meio, o autor do autodocumentário exerce uma performance que elabora questões relativas à identidade, memória e subjetividade. Nesse sentido, se trata de um filme em processo, uma obra aberta, que se aproxima do impressionismo, pois, está interessada, principalmente, em expressar uma visão singular:

Multiculturalismo. Uma história individual ganha, no autodocumentário, uma dimensão coletiva, trazendo para o contexto do filme questões relativas à identidade, raça, gênero, sexualidade e religião, entre outras.

A obra do lituano Jonas Mekas, que imigrou para os Estados Unidos em 1949, se integrando ao grupo de cineastas independentes e da vanguarda nova-iorquina, é um exemplo da marca de hibridismo no documentário experimental contemporâneo. Seus trabalhos são classificados como diários filmados. Contudo, mantêm um diálogo com a autobiografia e a vanguarda americana. Mekas chega a Nova Iorque fugindo da guerra, depois de ter percorrido caminhos difíceis. O diretor leva a experiência da viagem, que provocou transformações profundas em sua personalidade, para *Journey to Lithuania* (1972). Em Mekas, vida e filme se confundem:

Nunca consegui saber onde começa e onde termina minha vida, quando comecei a trabalhar com estes rolos de filmes, me ocorreu organizá-los cronologicamente, mas logo me arrependi e decidi combiná-los ao acaso, misturando a medida em que os ia encontrando

nas estantes, já que não sei onde se encaixa cada peça de minha vida realmente. Portanto, que eles apareçam ao acaso, desordenados. Há algum tipo de ordem neles, uma ordem que nunca cheguei a compreender da mesma maneira que nunca compreendi a vida, a vida real, as pessoas reais. Nunca compreendi, não compreendo e realmente não quero compreendê-las. (CATALÀ, p.313, tradução minha).

Em *Lost, lost, lost* (1976), Mekas segue certa cronologia típica dos diários filmados, de estilo confessional, mas, não deixa de refletir sobre suas experiências do passado – uma particularidade das autobiografias filmadas. Sempre com uma câmera, o diretor registra assuntos prosaicos da vida cotidiana: a neve caindo, as pessoas andando com dificuldade pelas ruas no inverno rigoroso, a conversa despretensiosa com o filho em casa. Com uma inserção no experimentalismo, seus filmes se afastam do referente figurativo em busca de uma maior abstração. Nesse sentido, suas propostas cruzam a subjetivação à maneira da pintura impressionista europeia, abrindo um olhar singular. A estética “mal acabada” do cinema *amateur* e do filme família, presentes em seus trabalhos, marcam uma posição contrária ao documentário clássico.

O fotógrafo suíço Robert Frank deixa sua cidade natal, Zurique, e emigra para os Estados Unidos, num momento de grande efervescência cultural neste país. Tanto o movimento *beat* como o *New American Cinema* estavam a pleno vapor. Talvez, para conhecer mais profundamente a nova terra que escolheu para viver, Frank realiza o monumental trabalho *The Americans*, livro que traz oitenta e três fotografias, selecionadas das aproximadamente vinte e oito mil imagens que colheu ao percorrer os quatro cantos do país, no início da década de 1950. Ao ganhar repercussão mundial, o sucesso de seu livro inibe mais ainda o artista de temperamento recatado. Frank abandona a fotografia e se volta para a experiência cinematográfica. Seu trabalho audiovisual está associado ao cinema independente e sua turma é a vanguarda americana dos anos 1950, composta por nomes como John Cassavetes, Jonas Mekas, Jack Kerouac e Allen Ginsberg. A reviravolta que esse movimento *underground* propõe é

tornar o cinema uma expressão indivisível da marca pessoal. Nesse sentido, Frank circula pelos caminhos autobiográficos e filmes diários, misturando linguagens e suportes, confundindo ficção e documentário, trabalhando a memória a partir da reflexão de sua vida pessoal. Seus temas são as pequenas histórias da vida em família que trazem à tona grandes questões humanas, como a relação entre duas gerações distintas, pais e filhos, a loucura, a tragédia da perda de um filho. Em termos estéticos, sua obra se destaca por fazer uma combinação de materiais heterogêneos, utilizando imagens estáticas e em movimento, letreiros sobre fotografias, *found footage* e projeções, entre outros recursos. Por volta de 1986, o *Museum of Fine Arts, Houston* (MFAH) passou a realizar um trabalho de arquivo e conservação da filmografia de Frank, reunindo cerca de trinta títulos, entre curtas, médias e longa-metragens, que passaram a compor uma coleção do acervo itinerante do museu.

Conversations in Vermont (1969), o filme coloca em xeque a relação Frank com os filhos (Pablo e Andrea), que cresceram num ambiente alternativo, cercado por artistas. Utiliza como dispositivo os álbuns de família e dá voz aos filhos para que avaliem a educação que tiveram, através de entrevista realizada na saída da escola em que estudavam em Vermont.

About me: a musical (1971) deveria ser um filme sobre a música americana indígena, contudo, o projeto acaba se transformando em um autodocumentário. Frank fala de si através de uma atriz, Lynn Reyner, que reflete a respeito de suas opções como artista, sua produção fotográfica, sua marca autoral e sua liberdade.

No primeiro longa-metragem, *Me and my brother* (1965), Frank cria situações nas quais os irmãos Peter e Julius – este último, recém-saído de um hospital psiquiátrico – contracenam com os poetas Allen Ginsberg e Peter Orlovsky. Julius, catatônico, de certa forma assustado, observa o mundo, instituindo uma reflexão entre mundo interior e exterior, loucura e normalidade, arte e vida.

Moving pictures (1994) é um filme mudo de dezesseis minutos, em que Frank emprega o *found footage* para investigar a memória impregnada nas imagens fotográficas.

O trabalho do francês Chris Marker rompe com as fronteiras do documentário. O artista multimídia não diferencia, por exemplo, os suportes que utiliza em suas obras. Para ele, a mistura da fotografia fixa com a forma escrita, ou do vídeo com imagens de síntese, é uma maneira de empreender um pensamento sobre o mundo através das imagens. O cinema de Marker é pensamento, no qual o diretor observa o mundo, as pessoas, a sociedade e imprime seu olhar particular sobre os fenômenos à sua volta. Nesse sentido, suas narrativas trazem um viés autobiográfico e uma irrupção subjetiva, na medida em que Marker fala dos outros para compreender a si próprio; primeiro observa o exterior para, então, compreender o seu “eu”. Nessa reflexão, Marker constrói uma espécie de narrativa de viagem, por onde circula sua câmera, que vai registrando rostos, corpos, paisagens, formas, luzes, cidades; do Japão a Sibéria, de Cuba a Pequim ou Paris, cruzando pelos continentes africano e americano. São imagens de um mundo que pertence a todos os humanos. São memórias que precisam estar registradas para serem vistas e revistas, e, talvez esquecidas, por que não? Podemos aprender com suas imagens, podemos refletir sobre o mundo que criamos para nós, em resumo, o que Marker realiza é o que ficou conhecido como documentário ensaio, aquele que imprime um pensamento, ao mesmo tempo, em que busca descobrir verdades sobre a vida e o mundo. Se trata, portanto, de uma forma de pensamento audiovisual que, antes dos anos 1960, só era admitida na forma escrita. Foi a geração do cinema independente surgida nos Estados Unidos quem reivindicou o estatuto da reflexão para o audiovisual. Marker se filia a essa vanguarda, incorporando subversões do movimento da *nouvelle vague* francesa. Constrói uma estética singular de resignificação, na qual experimenta fixar imagens em movimento ou o inverso: colocar em movimento imagens fixas. Para isso, lança mão de técnicas como o *tabletop* e a colagem de materiais diversos.

Acrescenta narrações em *off* que questionam ou ironizam as imagens. Se o ensaio é uma forma que reflete o mundo, conforme afirma Arlindo Machado, o cinema de Marker assume um discurso sensível sobre a experiência de estar no mundo, uma maneira de aprofundar o conhecimento humano (MACHADO, 2009, p 25). Em *Sans Soleil* (1982), o diretor une os extremos mais rico e mais pobre do planeta, Guiné-Bissau e Japão, e apresenta a história em ritmo de composição musical com comentários em *off* de uma voz feminina, que lê cartas supostamente recebidas de alguém que circulou pelo mundo captando as imagens do filme. Se trata, portanto, de um filme provocador, que nos coloca diante de revelações que estariam latentes, à primeira vista, nas imagens.

Em *Bananas is my business* (1995), Helena Solberg revê a história de Carmen Miranda para, de certa forma, falar de si mesma. A diretora lança mão de recursos que expressam sua subjetividade e confundem, em vários momentos, autor e personagem. A utilização da voz *over*, por exemplo, que conduz o filme inteiro, é da própria diretora. Essa informação, no entanto, não é revelada. O espectador é conduzido, durante toda a história, por uma voz que lhe soa familiar, porém, ao mesmo tempo, algo fica em suspenso: será a voz de um membro da família da personagem? Não importa, a modulação da narradora dá um tom pessoal e cativa o ouvinte. Somente no letreiro final ficamos sabendo que a própria diretora assumiu também o papel da narradora. Fotografias do arquivo privado da família Solberg são outro dispositivo empregado: a diretora, quando criança, aparece fazendo pose de Carmen Miranda. Na sequência final, rodada na casa da família da diretora, temos uma situação emblemática na qual se empreende uma mistura de ficção e documentário. A encenação apresenta o encontro do artista transformista Erick Barreto, que interpreta Carmen Miranda, com a mãe de Solberg. Diante da imagem da Pequena Notável em “carne e osso”, a dona da casa diz surpresa: “que linda”! Encerrar o filme com a cena do encontro de sua mãe com a protagonista da história, talvez, seja uma

maneira da diretora obter o reconhecimento e aprovação de seu trabalho como cineasta no seio familiar.

Há no filme *Santiago* (2005), de João Moreira Salles, algo intrigante. Se trata de sua interrupção: o documentário foi feito em dois tempos, as primeiras imagens, captadas em 1992, ficaram guardadas por treze anos, só depois desse período, o diretor conseguiu editar as mesmas e transformar o material em filme. No início, chama atenção a câmera que percorre os corredores de uma ampla casa vazia, jardins bem cuidados, fotos de pessoas bem dispostas em porta-retratos, os salões, o quarto e a cama do diretor de quando ali viveu. Lembranças do lugar onde morou da infância à idade adulta com a família: três irmãos, o pai e a mãe. Essas imagens em preto e branco, na abertura, já sinalizam que o filme irá se voltar sobre o passado do autor. De fato, Salles realiza um filme para recuperar a memória de sua família, colocando, como personagem principal, o mordomo que trabalhou em sua casa por trinta anos. O diretor fala de si através de outro personagem.

O conceito de transgrediente de Mikhail Bakhtin (2010) pode ser entendido literalmente por transgredir, ultrapassar, exceder, atravessar. Se refere ao ato de completar a si mesmo através do outro. Ou seja, o outro nos fornece ingredientes que se misturam à nossa identidade e nos complementam. Assim, Salles se torna personagem através de Santiago, o que dá ao documentário um caráter autobiográfico. O diretor empreende uma volta ao seu passado de um ponto de vista que jamais alcançaria sozinho. O personagem Santiago é um dispositivo fundamental na recuperação da memória. Bakhtin observa que o valor dessa comunicação intersubjetiva pode ser inesgotável. Para construir o universo do imaginário de sua família, Salles lança mão ainda de filmes domésticos, fotografias de seu arquivo privado e busca, na voz que narra o filme, marcar sua singularidade: escala o irmão Pedro como narrador oficial da sua história (BAKHTIN, 2010).

Uma experimentação linguística poderia definir *Rocha que voa* (2002) de Eryc Rocha. O diretor opta por reunir fragmentos heterogêneos, criando colagens que reconstituem o caminho que seu pai, Glauber Rocha, realizou pela América Latina. A busca de Rocha prioriza questões de caráter artístico, o que leva o diretor a realizar um exercício poético. Sobreposições de um rico material fotográfico, pedaços de filmes de arquivo e depoimentos de cineastas cubanos e de gente do povo são transformados em uma narrativa que remete ao sonho, se aproximando, de certa forma, das propostas surrealistas do pai. O próprio título, *Rocha que voa*, evoca dois quadros do mestre surrealista Rene Magritte, *La bataille de Argonne* (1959) e *A chave de vidro* (1959), nos quais as imagens são rochas suspensas no ar. Em *off*, o filme narrado na voz do pai, recupera declarações de Glauber Rocha com trechos de duas entrevistas que o cineasta gravou em Havana, em 1971. Em seu primeiro longa-metragem, Eryc Rocha elabora a perda precoce do pai ao mesmo tempo em que questiona o papel do artista na América Latina (MONTEIRO, 2006 p 22).

Outro exemplo de incursão performática de viés autobiográfico é o documentário *Person* (1999), de Marina Person. A diretora em seu primeiro trabalho de longa-metragem, também realiza um resgate do pai, o cineasta paulista Luiz Sérgio Person, que morreu em um acidente de carro quando a diretora tinha apenas sete anos de idade. Através da apresentação de Person, Marina recupera no passado referenciais e reminiscências que a levem a um tempo que foi interrompido pela morte. Assim, a diretora encontra, na memória, a matéria-prima do filme. Para isso, lança mão de um dispositivo eficiente: reúne no sítio de sua infância a mãe, Regina Jehá e a irmã, Domingas. A partir da conversa das três sobre materiais do arquivo íntimo da família – desenhos, filmes domésticos e álbuns de fotográficos – o filme estabelece seu curso (MONTEIRO, 2006, p 24). Associado ao encontro familiar, Marina Person colhe depoimentos de artistas e produtores culturais que conviveram com seu pai. Um grupo que traz a memória coletiva de uma época na qual a efervescência cultural no Brasil e no

mundo estava a todo vapor. Personagens como Eva Wilma e Walmor Chagas, protagonistas do antológico *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), dirigido pelo pai de Marina, dão seu testemunho sobre a personalidade do artista Luiz Sérgio Person. Desta forma, a diretora recupera o pai a partir de dois repertórios: de um lado, o Person, pai e marido, papéis que exercia na esfera privada, de outro, o Person, criador, diretor de cinema e teatro, o papel que desempenhou na esfera pública. Contrapõe esses dois universos e intercala fragmentos de materiais de arquivo: uma entrevista que Person concedeu a Joanna Fomm, gravada pela TV Cultura em dezembro de 1975.

É possível inserir, na categoria chamada de documentário performático, trabalhos como os filmes brasileiros recentes: *Uma longa viagem* (2011) de Lúcia Murat e *Diário de uma busca* (2010) de Flávia Castro.

A partir da crítica cultural que o autodocumentário traz à tona, a professora Catherine Russel lança uma proposta analítica mais abrangente que chamou de *experimental ethnography*, na qual estende o pensamento etnográfico para o cinema com a intenção de entender a diversidade expressiva do documentário. Se trata de um novo olhar metodológico sobre as representações culturais da modernidade. A *experimental ethnography* envolve a percepção de que a própria etnografia tem expandido seu campo de observação para dar conta das múltiplas e fragmentadas perspectivas audiovisuais contemporâneas, ao mesmo tempo em que reconhece a formação de uma *avant-garde*, constituída por realizadores experimentais em busca de novas linguagens, temáticas e formas representativas. Desta forma, coloca luz sobre modos de participação social que desafiam estruturas como racismo, sexismo e imperialismo, através de inúmeras formas de representação artísticas.

Para Michel Fischer, a inscrição étnica no audiovisual pode ser reconhecida como um modelo de etnografia pós-moderna. Assim, “a autobiografia é uma técnica de auto-representação que não é uma forma fixa, mas está em constante fluxo”. (FISCHER, 1986). O autodocumentário,

ou a nova autobiografia fílmica, estão inseridos no que Russel denominou de auto-etnografia, a partir do ponto em que o realizador toma consciência de que sua história pessoal está implicada com os grandes processos sociais e históricos: “a identidade não é mais essencial ou uma auto-transcendência, mas uma encenação subjetiva” (RUSSEL, 1999 p.276). No autodocumentário, o conceito de identidade ganha, desta forma, uma nova feição, de caráter alegórico e performático. O corpo ou o momento histórico podem se tornar palco de uma experiência identitária. A autoetnografia não deixa de ser uma estratégia para desafiar as formas impostas de identidade e de explorar novas possibilidades subjetivas.

Com alguma ironia, o autodocumentário vai representar a si mesmo como numa ficção, questionando verdades, dando novas versões para desafios sociais e históricos, abrindo espaço para novos olhares.