

## 6

### **Considerações finais: a sobrevivência das imagens da intimidade**

As imagens são enigmáticas, estão contaminadas pelos desejos e a imaginação do nosso olhar. O filme *Blow Up* (1966) de Antonioni é um exemplo de que o ato de ver está contaminado por aquilo que acreditamos. Verdade e ilusão se misturam e se impõem. Na história, o fotógrafo londrino Thomas está buscando uma imagem para finalizar um livro de fotografias sobre a cidade. O personagem vai até o Hyder Park a fim de encontrar uma imagem para finalizar a edição. No parque, fotografa uma mulher abraçada a um homem mais velho. A mulher pede a ele o rolo de filme, contudo, Thomas vai embora sem atender ao seu pedido. A mulher aparece em seu estúdio e o fotógrafo lhe dá outro filme. Curioso, Thomas revela o filme do parque para saber o que há nele. Observa as ampliações com cuidado, empregando um caráter de investigação. O exercício de olhar as imagens como um detetive acaba o levando a descobrir um possível corpo e alguém com uma arma. Seria verdade ou estava imaginando tal cena? As sombras e o granulado da fotografia poderiam alterar a o que via. Volta ao parque para confirmar suas impressões. Encontra o cadáver, mas, está sem a câmera. De volta ao estúdio, percebe que os negativos foram roubados. Passa a noite em uma festa e, no dia seguinte, ao retornar à cena do crime não encontra o corpo. Sonho ou realidade? Teria imaginado a história do crime a partir das fotografias? Ou o corpo havia sido retirado durante a noite? O debate sobre as imagens de família, que são utilizadas nas narrativas autobiográficas como prova de existência, nos levou a uma investigação sobre a verdade em diversos níveis. Perguntar que tipo de verdade aparece, a partir das imagens de família, na autobiografia fílmica, foi o ponto de partida. Chegamos à constatação de que a imagem mecânica, por trazer, em sua gênese, uma ligação inseparável de seu referente, oferece ao documentarista uma prova incontestável de existência do seu passado. Contudo, não se pode confiar inteiramente nas imagens. De fato, apesar dos indícios do

passado, as fotos e filmes de família não oferecem garantia de verdade ao relato. Ao contrário, as imagens de família libertam o documentário. Elas são retiradas de arquivos privados para exercerem uma função, diferente da que as originou, dentro da narrativa: assumem o papel protagonista na história. As imagens dão, portanto, a forma do filme, que atende à função específica que elas impõem dentro da narrativa: recupera a memória, a identidade e o passado.

Ao liberarem o autodocumentário da prova de existência de seu passado, as imagens domésticas proporcionam ao autor e personagens envolvidos, a possibilidade de fabular sobre o passado. Nesse sentido, o resgate da memória é realizado, no entanto, não de uma memória como de fato aconteceu, mas, de uma memória inventada, na qual os valores afetivos falam mais alto. Foi possível notar que uma única imagem evoca olhares distintos sobre o mesmo evento. Cada um dos envolvidos recupera lembranças pessoais a partir da mesma imagem. Ao final, as histórias de cada um fortalecem os laços familiares. Observamos aqui, sob o enfoque da semiótica, uma dinâmica significativa, identificada por Barthes, na qual uma imagem, a cada atualização, revela algo diferente.

É preciso dizer ainda que, em se tratando da recuperação da memória familiar, a imaginação é fundamental, pois, qualquer coisa que fabricamos ou construímos mentalmente revela muito a nosso respeito. Talvez, essa ideia venha de Freud, contudo, o que importa aqui é perceber que as histórias autobiográficas são baseadas em algo verdadeiro, que de fato aconteceu no seio familiar. Nesse sentido, são narrativas vinculadas diretamente com a realidade, partiram de uma imagem concreta e não de uma imaginação. Ao considerarmos, segundo a afirmação de Dubois, uma fotografia como imagem da memória, constatamos que a foto (significante) se liga à memória (significado) num movimento contínuo. Assim, foi possível afirmar que uma foto, uma vez atualizada, recupera a memória partilhada por um grupo específico.

Outra descoberta relevante, ainda em relação ao tema da verdade, se trata da manipulação empregada na montagem dos filmes de arquivo. Esse procedimento, que altera o contexto das imagens familiares, modificando sua finalidade original, entra em conflito com o próprio conceito de documentário. A manipulação exercida na *collage* documental, promove, como apontou Bazin, uma ruptura da imagem com o seu referente. Para ele, montagem manipula a tal ponto os materiais que não permite a existência de realismo no documentário.

Ainda em relação às questões que envolvem a montagem, merece destaque, a novidade encontrada no decorrer da pesquisa: o encontro entre design gráfico e *collage*. A construção do filme de arquivo acontece, sobretudo, na montagem/*collage* de elementos gráficos e visuais. Entretanto, não me refiro à montagem de todo filme. Especificamente, falo dos filmes de arquivo, que lançam mão de materiais gráficos e efeitos visuais na sua construção. A *collage*, aqui, tem o intuito de promover a ressignificação das imagens domésticas. Assim, os conceitos da comunicação visual são utilizados para gerar significado, passar informação, em última instância, comunicação.

As questões que envolvem as imagens de família, autodocumentário, verdade, memória e subjetividade nos levaram aos documentaristas de vanguarda, que se formaram a partir das convenções de realismo do Cinema Direto e de seu desdobramento, o *Cinéma vérité*, hegemônicos nos anos 1960 e 1970. Essa nova geração promove uma virada, ao dar voz à primeira pessoa, coloca em xeque a pretensa objetividade, a fantasia de isenção e a pretensão de representação da realidade do documentário. Com o propósito de romper os limites impostos ou pelo gênero, os documentaristas passam a colocar em prática formas autobiográficas, que a partir dos anos 1980 se tornaram uma tendência contemporânea. Desta forma, desenvolvem uma estética própria, movidos pelo desejo de explorar o mundo social, com um olhar próprio. Se filiam, nesse momento, a uma tradição artística de caráter experimental e de tendências impressionistas.

A emergência da subjetividade no documentário nasce da reflexão sobre as limitações impostas não somente ao documentário, mas, de um estado de coisas característico da contemporaneidade, que se estende para as esferas estética, filosófica, social e política.

A onda de subjetividade vem abalando outras estruturas que, tradicionalmente, se apoiavam no suporte da verdade, como a imprensa. Chamou a atenção, por exemplo, nas manifestações populares ocorridas em todo o Brasil, em junho de 2013, as reportagens realizadas pela Mídia Ninja – Narrativas independentes, jornalismo e ação. A cobertura e transmissões do grupo eram realizadas em tempo real, sem edição e em ritmo corrente de vídeo. Os participantes usavam a câmera de seus próprios celulares, desta forma, davam um enfoque particular ao acontecia nas ruas. A essa visão singular, se somavam outros olhares de agentes do mesmo grupo. Formando, ao final, uma espécie de mosaico de múltiplas subjetividades. Esse formato de jornalismo, que quebra o paradigma da informação, incomodou a mídia tradicional e conquistou grande audiência. Para o nosso estudo, foi possível compreender que o entrelaçamento de múltiplas identidades descortina singularidades, por assim dizer, universais.

Outro exemplo que deixa claro que a objetiva filma de fato uma visão subjetiva do realizador é o documentário *ABC África* (2001), de Abbas Kiarostami. O cineasta iraniano foi convidado pelo Fundo das Nações Unidas para realizar uma reportagem sobre a AIDS em Uganda. O resultado é um documentário que se assemelha a um diário de campo, no qual o diretor anota suas impressões sobre a devastação que a doença provocou no país.

Interessante, durante o trajeto desse estudo, foi descobrir os motivos pelos quais levaram os documentaristas experimentais e ensaísticos a se interessarem pelas imagens domésticas. Chegamos a alguns pontos que merecem destaque: as imagens domésticas permitem recuperar a crônica social e histórica alternativa dos fatos, pois, registram o mundo das pessoas comuns; são narrativas inconclusas, fragmentadas, portanto, são imagens

ambíguas, que se prestam a múltiplas interpretações. Há, na reutilização das imagens, um rompimento do acordo tácito entre os envolvidos, posto que os filmes domésticos são realizados para a plateia familiar e não para se tornarem público. Esses, entre outros aspectos, dão ao documentarista a possibilidade de formular uma versão particular para a história oficial.

Cabe sublinhar ainda, talvez, aquele que seja o traço mais marcante na visualidade do filme doméstico. Sobressai aquilo que Roger Odin chamou de a “estética do mal feito”. Esse aspecto das imagens domésticas, feitas por um amador, garante a sobrevivência dos arquivos particulares. São filmes tremidos, sem continuidade e foco e com enquadramentos inusitados, arranhões e saltos. Sua narrativa fragmentada também não passa pela organização e discurso da montagem. Numa análise convencional, num primeiro olhar, tal “precariedade” poderia destituir o valor das produções domésticas, porém, é exatamente por serem “mal feitos” que esses registros ganham potencia e sobrevivem.

Seria enfadonho para o espectador, que não está envolvido pelos laços familiares, assistir a um filme doméstico. Seu público é especificamente aquele que também protagoniza a história; que tem um conhecimento prévio do universo retratado e que, durante a exibição, pode completar as lacunas da narrativa. Assim, como argumenta Odin, quanto menos coerente, maior será a contribuição do material doméstico para o exercício da memória coletiva. A precariedade do filme de família vai garantir a ressignificação das imagens na produção documental de uma *avant-garde*, constituída por realizadores experimentais em busca de novas linguagens, temáticas e formas representativas a partir dos anos 1960. Na realidade, podemos dizer que o filme doméstico mantém forte afinidade com o cinema experimental e o documentário autobiográfico. De certa forma, essas expressões se mesclam a ponto de serem confundidas, afinal, é possível afirmar que é sempre um experimento construir uma autobiografia a partir de imagens já existentes.

Foi possível observar ainda que as imagens familiares acumulam camadas de tempo do espaço por onde circulam. Didi-Huberman, por exemplo, afirma que uma foto não é um simples recorte do mundo, pois, guarda temporalidades diversas, nela podemos encontrar aspectos visuais de tempos heterogêneos. Desta forma, a distância dos anos, acrescenta particularidades interessantes às imagens. Até os filmes de ficção se tornam mais saborosos com o tempo. Vemos com outros olhos o figurino, os cenários, os objetos de cenas, os diálogos, os gestos dos atores, que acabam transformando as histórias de ficção em documento de uma época. Portanto, não é difícil imaginar que as imagens da vida privada ganham um valor incomparável, de um lado, porque são lembranças afetivas, de outro, porque trazem de volta os entes queridos.

O filme *Tren de sombras* (1997), do cineasta espanhol José Luis Guerín, evoca os mistérios das imagens, ao realizar uma homenagem ao cinema, utilizando filmes domésticos rodados por um amador em 1930. A estética das imagens deterioradas pelo tempo é imitada por Guerín, em trechos que acrescentou às imagens filmadas no passado, no jardim de uma mansão campestre na Normandia. O resultado é um ensaio poético de uma beleza semelhante a um quadro de Renoir. Numa entrevista durante o Festival de Cannes de 1997, o diretor falou a respeito da capacidade do cinema embalsamar o tempo: “um sentimento que na sua origem estava muito presente no espectador: a estranheza diante de uma presença que está ausente [...]”. Continua argumentando que a indústria cinematográfica tem repulsa pela ideia do que é efêmero e completa seu raciocínio ressaltando o traço fantasmagórico que o tempo dá ao filme doméstico: “Sem dúvida nas antigas cenas dos filmes de família, íntimo, por mais torpe que seja, a ideia de que são pessoas desaparecidas está muito presente.” (GUERÍN, 2005).

Ao final, minha pesquisa abriu novas portas, que podem ser exploradas mais a frente, tais como a aproximação entre cinema e artes plásticas, enunciadas nas expressões ensaísticas e seus desdobramentos. Nesse sentido, posso

citar os caminhos apontados pela categoria chamada de falso documentário; por outras formas visuais que utilizam imagens em movimento, tais como as instalações digitais e interativas, enfim, manifestações estéticas que avançam em busca da descoberta de linguagens e experiências visuais.