

## 5 Considerações finais

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes representativos que erguemos em volta deles”.

Jean-Claude Bernardet

Nesta pesquisa pretendi examinar uma bagagem diversa de experiências que vão da literatura ao cinema, focando as múltiplas formas de escrita de si encontradas no percurso. Nestas últimas páginas ainda não me sinto confortável para escrever uma conclusão, nem definitiva nem provisória, pois acredito ter apenas conseguido apontar caminhos a serem debatidos sobre algumas formas artísticas de expressar as peculiares modulações da subjetividade contemporânea. Talvez voltar ao século XVI, misturar literatura com cinema e assistir a dezenas de filmes subjetivos que não conversam diretamente com *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* tenha sido uma viagem dispersa demais para realizar este projeto, mas no meu processo de escrita cada passo foi essencial para balizar o enorme campo de discussão que ainda resta pela frente e tentar pensar esses filmes de maneira dialógica.

Partindo de uma pesquisa sobre três filmes de baixíssimo orçamento, distribuídos fora dos circuitos comerciais e sem grandes repercussões fora da Argentina, foi possível apreender desdobramentos tanto no campo cinematográfico – no terreno dos documentários subjetivos, que questionam a clássica contraposição entre documentário e ficção, entre sujeito e objeto – como num contexto mais amplo, que abarca as novas relações entre o público e o privado e as torções de novas subjetividades moldadas por suas condições de visibilidade.

Pensem no título deste trabalho. Miragem vem do latim *mirare*, que significa 'admirar-se, ver, olhar' e do francês *mirer*, 'olhar atentamente'. Desse olhar atento, admirado e voltado para si mesmo surgiu a acepção que mais usamos

em português: miragem como uma ilusão produzida pela reflexão da luz solar, principalmente nos desertos, que traduz em imagens nossos desejos mais íntimos mas desaparece no ar quando nos aproximamos. Este título aponta para o duplo caminho com o qual muitos dos filmes subjetivos se deparam: o olhar como princípio constitutivo do sujeito contemporâneo, que se mostra já antecipando o olhar do outro, e o olhar sobre si que se cria a partir de uma ilusão, a da possibilidade de se representar, de capturar algum tipo de essência.

Nesses filmes, não importam tanto os detalhes das vidas dos três personagens, nem se eles honram o pacto autobiográfico ou não, mas suas estratégias narrativas de auto-representação, que apresentam novas interações entre memória e ficção, num vaivém entre imagens do passado, lembranças e invenções. De forma geral, os filmes subjetivos explicitam algo que em graus variados sempre esteve latente no âmbito do documentário: a impossibilidade de recuperação integral do passado, ou mesmo de representação de identidades fixas. Certamente, porém, esses filmes não são os primeiros a pensar o ato autobiográfico, ou a performatização de si, como construções narrativas abertas à junção entre memória, arquivo, invenção e devaneio. Muitos dos recursos e inflexões subjetivos e ensaísticos que utilizam já estavam presentes no cinema desde as vanguardas dos anos 20, em filmes como *O homem da câmera* (1929) de Dziga Vertov, ou *Rain* (1929) de Joris Ivens. Mas muita coisa mudou desde então, e essa mudança não se resume ao salto tecnológico que permitiu que a produção de imagens e sons se tornasse algo cotidiano.

Voltando à pergunta formulada na introdução – o que aproxima obras em que o autor se mostra em cena, explicitando suas próprias contradições, daquelas que se baseiam na incitação ao *voyeurismo* mercadológico? –, entendo agora que esses dois caminhos estão mais próximos do que eu pensava inicialmente. Na verdade, não há um fosso que permita apontar limites nítidos entre eles. A propagação de documentários auto-referentes, mesmo que à margem do circuito comercial, pode ser compreendida no mesmo movimento das novas configurações subjetivas caracterizadas pelo “encolhimento das distâncias espaciais e temporais, redefinição das esferas públicas e privadas, e fortes abalos sofridos por noções como intimidade, interioridade e privacidade” (Sibilia, 2005, p.4) que marcam o aparecimento dos *blogs* e *fotologs* virtuais e o estrondoso sucesso dos *reality shows*.

Essa nova subjetividade que surge em nossos dias é caracteristicamente dinâmica, contraditória, e permite que floresçam em seu terreno as mais variadas manifestações. Todo dispositivo<sup>36</sup> apresenta dentro de sua multiplicidade de utilizações um claro embate entre seu uso modelador e controlador de processos de subjetivação e o próprio questionamento desse processo por meio da arte. Um bom exemplo disso é o dispositivo de vigilância, que atualmente domina nosso cotidiano a partir do controle por pequenas câmeras espalhadas nos espaços públicos. Por outro lado, inúmeras obras artísticas, principalmente instalações, apropriam-se de sua estética e lógica de funcionamento para discutir essa forma de controle do visível. Assim, ao mesmo tempo que a ênfase biográfica estimula um grande número de exposições públicas da intimidade, balizadas pelas regras do mercado simbólico e cultural, também cria espaços para formas de resistência às sujeições que nos cercam.

No campo cinematográfico, a primeira pessoa no documentário permite explorar uma ampla gama de possibilidades expressivas que de modo geral são reprimidas, ou simplesmente deixadas de lado, no documentário tradicional, nos quais nada deve ‘sair do tom’ ou mostrar suas falhas. Essa tendência ao subjetivo que aos poucos vem ocupando mais espaços no domínio do documentário é um processo que ainda está começando, testando seus limites. Em vez de pensar o fenômeno como um contraponto às versões televisivas de “espetáculos do eu”, ou mesmo ao documentário tradicional, pretensamente objetivo, prefiro examiná-lo de forma relacional, considerando o documentário subjetivo como um novo impulso para as produções audiovisuais, ao abordar histórias de vida de sujeitos que voltam seu olhar para si. A vertente subjetiva certamente trouxe vitalidade para que o documentário (entendido aqui como a comunidade daqueles que o produzem e estudam) repense seus próprios limites.

É claro que essa vertente subjetiva corre o perigo de tornar-se uma nova tradição no campo documentário, engessando-o novamente em fórmulas pré-formatadas. Daí a importância da inflexão ensaística nesses filmes, privilegiando o emprego do método de tentativa e erro e a proposta de reinvenção constante. Montaigne diz, já no final dos *Ensaio*s, que “A palavra é metade de quem fala,

---

<sup>36</sup> Utilizo aqui a noção de dispositivo apresentada por Migliorin “como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo” (2005 *apud* Brito Carlos, 2006, p.45).

metade de quem a ouve” (2001, III, p.458), dando-nos uma pista importante do principal trunfo que um filme subjetivo pode ter: deixar abertas portas de comunicação para que os sujeitos que o assistam também participem de sua construção a partir de suas próprias interpretações. Engendrar possíveis identificações sem necessidade de alçar os autores-personagens ao papel de protagonistas heróicos.

Não foi aleatória a minha opção por chamar os cineastas pelo primeiro nome nesta dissertação, por mais que assinem seus filmes com seus nomes completos. Esses prenomes, pelos quais atendem no âmbito cotidiano, doméstico, representam a intimidade que eles propõem em seus filmes. Ao deslocar tanto a noção de autor genial quanto de impessoalidade da obra, os diretores nos permitem estabelecer uma relação emocional com seus personagens. O uso recorrente da narração em *off* como principal canal de expressão de sentimentos íntimos e de inscrição do eu cria ainda a possibilidade de comunicação com o outro que está assistindo e que, assim, passa a participar das hesitações e questionamentos da voz que costura os diversos elementos postos em cena.

É interessante notar que *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* são filmes feitos no presente, já que acompanhamos todo seu processo de produção; narrados no futuro, pois a voz só foi gravada, e escrita, depois de estar pronto o material; e que têm como tema o passado e os descaminhos da memória. Nesse entrecruzamento temporal, Albertina, Andrés e German ainda guardam em seu olhar uma forte ligação com a infância. Não só porque foi esse o período em que sofreram as perdas tematizadas nos filmes, mas também porque isso os mantêm no terreno do jogo, da atenção dispersa em vários assuntos e da possibilidade de errar.

Recusando modelos pré-estabelecidos, os três filmes compartilham suas histórias particulares sem a pretensão de dizer verdades nem sobre o que se passou nem sobre o que está por vir, mas sim criar narrativas de si que aproximam e confundem os termos dos pares supostamente dicotômicos como mesmo/outro, indivíduo/sociedade, documentário/ficção, íntimo/público. Se o embate político está aos poucos migrando da praça pública e dirigindo-se ao território privado e familiar, devemos prestar atenção aos filmes/filhos que nascem dessas novas poéticas da subjetividade.