Arquivos domésticos no filme-ensaio: pela reinvenção da memória do mundo

Rafael de Almeida
Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas e professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.

Um plano médio, levemente angulado em *plongée*, nos revela uma família diante de uma mesa durante a refeição do bebê. O pai está à esquerda do quadro, servindo comida ao neném que está no centro. À direita do quadro a mãe parece servir-se de café: ela deposita o açúcar na xícara e, enquanto o dissolve com a colher, olha para a criança que lhe retribui a mirada com um leve e quase imperceptível sorriso. A seguir o bebê parece oferecer uma bolacha para quem está diante dele, logo atrás da câmera, erguendo seu pequeno braço direito. Depois disso, olha diretamente para o pai que volta a lhe servir papinha.

A descrição dessa cena poderia se referir a um dos tantos vídeos que recebemos pelo *whatsapp* diariamente, sobretudo em grupos familiares, ou a algum dos milhares publicados no *youtube*. Ou ainda a tantas imagens familiares geradas antes do surgimento vídeo digital, em diferentes suportes: VHS, 16mm, Super 8, 8mm... No entanto, trata-se do filme *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895), um dos filmes que inauguram a história do cinema mundial. Rodado em Lyon, na França, e projetado pela primeira vez em 10 de junho de 1895, trata-se de um retrato que nos mostra, da esquerda para a direita:

Auguste Lumière, sua filha Andrée e sua esposa Marguerite – uma família filmada pelo irmão do pai do núcleo familiar.

Talvez o cinema tenha nascido doméstico e nunca tenha de fato deixado de sê-lo. Desde que a possibilidade de registrar imagens em movimento surgiu, os filmes de família são produzidos e compartilhados em seus núcleos íntimos como forma de reforçar seus laços parentais e afetivos. Hoje, no entanto, a grande circulação de imagens propiciada pelas tecnologias digitais parece potencializar a efemeridade desses filmes, possibilitando que eles se percam com mais facilidade apesar de sua importância como arquivos do futuro, memória visual, documento que auxilia na construção da história daquela família e, por consequência, da sociedade em que está inserida e do mundo em que vivemos.

O filme doméstico, também chamado de filme de família, é um registro audiovisual que está intimamente ligado com esta função de perpetuação de memória do ser humano. São imagens em movimento que nos dizem sobre a privacidade daquele núcleo. Em sua essência, são produzidos pela família e para a família, sendo o realizador das filmagens sempre um ente próximo ao seio da mesma (Álvarez, 2010). Em tese, elas fariam sentido apenas neste meio. No entanto, existem realizadores que testam a fronteira imaginária destas imagens ao incorporá-las como arquivos em novas narrativas, ressignificando-as. Atribuindo, assim, uma construção narrativa mais assertiva, garantindo novos contornos para o aspecto formal do filme, em especial por meio da montagem. São obras que constroem seu discursos a partir da ressignificação de filmes de família, dos próprios realizadores ou de outros, tratando-os como arquivos domésticos.

A denominação de cinema doméstico visa agrupar filmes feitos em ambientes que sejam familiares aos seus realizadores. São filmes com diversas abordagens, que oferecem ao espectador uma série de momentos temporalmente indeterminados (Odin, 2010). As imagens presentes no filme doméstico originalmente fazem sentido apenas para aquelas pessoas que fazem parte do convívio íntimo do realizador. Esta definição não leva em conta o conteúdo de tais filmes, que podem retratar desde uma reunião familiar informal, até as mais tradicionais cerimônias, passando por casamentos e batizados. São filmes formados por imagens feitas com a intenção de captar e preservar a memória dos momentos vividos e filmados, na tentativa de reter o tempo (Allard, 2010). São filmes que parecem considerar a memória menos como uma construção do passado, do que do futuro, do que está por vir.

Nesse contexto, o filme-ensaio comporta-se como lócus privilegiado para que essa reciclagem dos arquivos domésticos seja realizada, ao construir seu discurso por meio da realização de um movimento de voltar a ver as imagens (Weinrichter, 2007), garantindo a elas outros significados neste novo contexto semântico, sobretudo a partir do comentário verbal e da montagem. Considerando os filmes domésticos como arquivos, é recorrente que filmes-ensaio os reciclem, submetendo-os a novas configurações e transfor-

mando-os em uma nova obra, que pode vir a ter um sentido diferente do originalmente concebido no núcleo familiar.

O ato de conversão destas imagens aparentemente privadas, íntimas e familiares em imagens públicas, dotadas de um sentido de caráter universal, pode fazer com que se questione a legitimidade de tal processo. Pois, para um espectador menos atento, poderia soar como distorção de sentido, visto que tais imagens podem contribuir para a formação do ponto de vista e do posicionamento tomado pelo realizador, que provavelmente serão diferentes daqueles que produziram as imagens originais. Por essa via, o ensaísta audiovisual, ao invés de escrever, reescreve as suas próprias memórias e a de muitos outros, ao propor relações criativas entre som e imagem.

As relações entre a palavra e a imagem, o dito e o visto, são primordiais para instaurar essa reciclagem dos arquivos domésticos no filme-ensaio. Conforme discutimos em outro momento (Almeida, 2017), as constantes colisões entre a banda sonora e a imagética nos filmes-ensaio, que impedem uma ligação inconsciente entre imagem e som servem como meio para a instalação da dúvida, para a criação de interstícios a serem preenchidos por aqueles que os veem (Blümlinger, 2007). Dessa forma, mais que manter uma relação hierárquica, imagem e som seguem de forma autônoma, nutrindo uma criativa interdependência. Cabe, portanto, ao espectador o exercício racional de realizar as ligações necessárias entre as imagens e sons presentes no filme, conectando fragmentos, ocupando intervalos, preenchendo com respostas os poros abertos das perguntas deixadas pela narrativa.

Nesse contexto dialógico é natural que a presença da voz do próprio cineasta tenha se tornado um dos traços estilísticos mais marcantes do filme-ensaio. “Se alcança assim a condição necessária para que o cinema se produza como ensaio: voltar a ver a imagem, desnaturalizar sua função original (...) e vê-la como representação, não ler somente o que representa” (Weinrichter, 2007: 28, tradução nossa). A partir da voz do narrador temos acesso ao movimento de voltar a ver empreendido pelo realizador e, ao mesmo tempo, a possibilidade de acompanhar de perto o processo reflexivo enquanto ele toma forma, com suas incertezas e dúvidas.

Ou seja, as imagens são manipuladas pela mediação da voz do narrador que cria esse espaço reflexivo entre o realizador e o sujeito enunciador. No plano das estruturas de retórica, o ensaísta cinematográfico, portanto, é um autor extratextual que cria um sujeito enunciador, cujo papel é representar a visão do diretor para o filme. O enunciador, por sua vez, se valerá de um ou mais narradores para dar voz ao realizador (Rascaroli, 2009). Nesse sentido, o narrador do filme-ensaio dá voz a opiniões pessoais que podem estar diretamente relacionadas ao autor extratextual e sua vida cotidiana, mas não necessariamente são compromissadas com a verdade exata dos fatos. Em nível do compromisso textual, o primordial do filme-ensaio está relacionado à expressão da reflexão pessoal do autor extratextual,

compartilhada por intermédio do filme, por meio do sujeito enunciador e do(s) sujeito(s) narrador(es). Rascaroli sugere, portanto, que pensemos no filme-ensaio como um domínio, "como um modo, que é definido pelos compromissos textuais e estratégias retóricas acima discutidos; e explora as maneiras em que este modo é apropriado, manipulado, interpretado, modificado e reinventado por cineastas e *videomakers*". (Rascaroli, 2009: 39, tradução nossa).

Dessa forma, os filmes-ensaio que lidam com arquivos domésticos mais do que escreverem, se propõem a reescrever memórias privadas, lançando-as à esfera pública e convocando o espectador a refletir em torno de problemáticas que simultaneamente são íntimas e universais. A estética ensaística revela, portanto, os filmes de família enquanto arquivos em que a memória social se constrói, abrindo-se a novos significados. Em outro contexto, mas que parece muito apropriado ao nosso, Pedro Nava disse: "Nesse terreno a sinceridade se impõe porque escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo" (Nava, 1985: 198). Para o filme-ensaio, nessas escritas da memória, ilegítimo seria ajustar as contas consigo mesmo sem contar com a fabulação e a invenção como amigas próximas, parceiras fundamentais para que a memória familiar se mescle e reinvente a memória do mundo.

Referências

ALLARD, Laurence. Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. In ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). *La casa abierta*: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y medio, 2010.

ALMEIDA, Rafael de. Do espectador pensativo à imagem pensativa: fotografia e filme-ensaio. *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017.

ÁLVAREZ, Efrén Cuevas. Redescubrir el cine doméstico. In ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). *La casa abierta*: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y medio, 2010.

BLÜMLINGER, Christa. Leer entre las imágenes. In WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa*: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). *La casa abierta*: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y medio, 2010.

RASCAROLI, Laura. *The personal camera*: subjective cinema and the essay film. New York: Wallflower Press, 2009.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo. In WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa*: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.