



## **Uma Indeterminação no Arquivo: Imagem, Memória e Violência Sexual em *The Marina Experiment*<sup>1</sup>**

Pedro Henrique Andrade<sup>2</sup>

Jean Costa<sup>3</sup>

Amanda de Souza Santos<sup>4</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **RESUMO**

*The Marina Experiment* é um documentário produzido pela diretora Marina Lutz em 2009 que recupera arquivos (fotografias, filmagens e gravações em áudio) produzidos por seu pai, Abbot Lutz, sobre a própria Marina ao longo de 16 anos. No curta, o pai de Marina é retratado como um homem obcecado pela própria filha, que é vítima de seu olhar e registro constante. O documentário é oportunidade para se pensar o uso de arquivos familiares na produção de filmes e a mudança de sentido dado a experiências passadas através da apropriação de novos conceitos disponíveis na cultura que fazem com que indivíduos ressignifiquem sua trajetória de vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** arquivo; documentário; montagem; memória; subjetividade.

### **1. Introdução**

Como imagens triviais da infância e juventude de uma menina podem se transformar em indícios consistentes de uma relação incestuosa entre pai e filha? De que forma registros familiares, deslocados do contexto original de sua produção, podem ser articulados a ponto de sugerir uma realidade doméstica perturbadora? Quais as implicações éticas, estéticas e mesmo políticas do rearranjo de imagens de arquivo esquecidas, que são retomadas para construir uma narrativa de abuso sexual?

No documentário *The Marina Experiment* (Marina Lutz, 2009), a diretora Marina Lutz recupera fragmentos de seu passado de modo a atribuir-lhes novos sentidos e significados. O ponto de partida para a produção do documentário é a descoberta de um arquivo com mais de 10.000 fotografias, além de filmes em super 8 e gravações em áudio, após a morte de seu pai, Abbot Lutz, o responsável e produtor deste imenso acervo, cuja temática não é outra que não a própria diretora e seu ambiente familiar. Desde o nascimento de Marina até seu aniversário de 16 anos, Abbot empenhou-se em registrar, de diversas formas, a vida, o crescimento e o desenvolvimento da filha.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM da ECO/UFRJ, email: ph.andradesouza@gmail.com

<sup>3</sup> Mestrando em História Social pelo PPGHIS/UFRJ e bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV pela ECO/UFRJ, email: jeancpcosta@gmail.com

<sup>4</sup> Estudante de Graduação do Curso de Comunicação Social da ECO/UFRJ, email: amandassantos94@gmail.com



O resultado é um volumoso arquivo que, apropriado e transformado em filme pela diretora, expõe a intimidade da família Lutz, com seus personagens, conflitos e tensões. A obra, no entanto, da maneira como foi elaborada, faz as imagens e gravações voltarem-se contra seu próprio criador. Depois de passar tanto tempo sob as lentes e olhares do pai, Marina inverte o jogo entre sujeitos e objetos da representação. No filme, o desejo de registrar a filha que movia Abbot Lutz ganha contornos obsessivos, voyeurísticos e patológicos e as imagens da diretora aparecem como provas de uma situação de abuso psicológico e possivelmente sexual.

É no mínimo curioso que a recepção da crítica e de espectadores que comentaram o filme em sua página online de exibição concordem que houve algum tipo de violência sexual ou que a relação entre Abbot e Marina Lutz era incestuosa e que a diretora é verdadeiramente uma vítima e sobrevivente, quando não há uma única imagem, vídeo ou áudio que, de fato, revele um episódio concreto de abuso. Se tomarmos cada imagem ou gravação separadamente, o argumento geral de *Marina Experiment* torna-se ainda mais questionável, uma vez que os registros poderiam passar por gestos banais realizados por qualquer pai de família preocupado em preservar a memória da infância da filha. A caracterização do pai como voyeur obcecado pela filha só é possibilitada pelo trabalho de seleção, edição e montagem do arquivo de Abbot.

Compreende-se aqui que qualquer tentativa de determinar se a narrativa construída pela diretora é verdadeira ou não seria impossível e de pouco interesse teórico. Contudo, cabe questionar os modos pelos quais o arquivo de seu pai é transformado em prova contra ele próprio e como o conjunto de imagens, vídeos e sons só consegue sugerir episódios de violência sexual por meio da montagem. Que formas de edição permitiriam à diretora atribuir novos valores e significados às imagens? A montagem, depois de muito servir às definições essencialistas do cinema clássico, adquire centralidade nos usos contemporâneos de imagens de arquivo por cineastas, pois possibilita a formulação de relações inéditas entre registros anteriormente separados ou dispersos.

A partir da reflexão de autores que pensaram a importância da montagem para os filmes de arquivo, como Georges Didi-Huberman, Guy Debord, Giorgio Agamben e Jacques Derrida, e de trabalhos que se debruçam sobre o estatuto dos arquivos amadores e familiares, como a obra de Roger Odin e outros, o presente artigo propõe uma investigação dos significados que envolvem os arquivos de Abbot Lutz, bem como uma análise das operações de montagem que tornam possível o argumento de *The Marina*



*Experiment*. Num segundo momento, será proposta uma reflexão sobre as condições de possibilidade desta narrativa, que surge num momento histórico determinado, que torna pública uma experiência privada de abuso e que pode ser considerada um testemunho da diretora enquanto vítima.

## **2. Intenções que (re)produzem o arquivo**

Antes de analisar a narrativa e o processo de construção de *The Marina Experiment*, parece-nos importante investigar as origens e os sentidos primeiros do material bruto produzido por Abbot Lutz, enquanto registros familiares criados num determinado contexto para determinados fins. Longe de querer determinar um valor original, único ou fundamental para esse acervo, o retorno ao princípio deste arquivo, a partir de informações que nos são oferecidas pelo próprio filme, permite recuperar a conjuntura em que ele foi produzido.

Segundo a descrição de Marina Lutz ao início do documentário, quando a diretora conta sobre a descoberta do arquivo e a obsessão de seu pai, e com base em informações presentes nas próprias imagens, é possível afirmar que as fotografias, gravações e vídeos foram produzidos no ambiente doméstico e íntimo da família Lutz. Embora Abbot Lutz fosse fotógrafo profissional e publicasse seus trabalhos em revistas, as imagens familiares nunca haviam sido exibidas em público antes da elaboração de *The Marina Experiment*.

A julgar pelo destino do arquivo, que permaneceu guardado na esfera privada, sob a posse da diretora após a morte de seus pais, antes de ser recuperado pelo/para o filme, torna-se sugestiva a impressão de que o vasto material teria sido produzido para permanecer entre familiares, para preservar uma memória pessoal a ser exposta apenas em situações domésticas e íntimas. A conversa de Abbot Lutz com a filha, presente em uma gravação e repetida ao longo do filme, vai de encontro a essa interpretação: “A ideia deste vídeo é contar, do começo ao fim, tudo que aconteceu, não para que nós [os pais de Marina] saibamos, mas para que você saiba, daqui a 10 ou 20 anos”<sup>5</sup> (*The Marina Experiment*, 2009, 2’18”). Os registros da diretora teriam sido feitos para que ela própria pudesse revisitá-los no futuro.

A relação entre pai e filha parece estruturar a maior parte do material filmado e gravado em áudio. Em registros sonoros, que se aproximam de entrevistas, Abbot interroga Marina, repreende a menina por conta de faltas cometidas e/ou ordena que ela

---

<sup>5</sup> Tradução dos autores. No original: “The idea of this tape is to tell us from beginning to end, everything that happened, not for us to know, but for you to know 10 or 20 years from now”.



realize determinadas ações, como cantar ou falar sobre determinado assunto. Nos filmes, situações semelhantes se repetem; à Marina, solicita-se que ela dance e brinque para a câmera. Supomos que contextos análogos subjazem à produção das fotografias.

Nessa perspectiva, Abbot Lutz poderia ser caracterizado como uma figura híbrida, que faz convergir as funções diversas do cineasta familiar e do cineasta amador, tal como delineadas por Roger Odin. Nos filmes em super 8 e nas fotografias, nota-se um apuro técnico e uma preocupação com enquadramento e iluminação ausentes de outros tipos de imagens familiares, marcadas pelo desregramento, pela aspecto pouco profissional e pela instabilidade durante o registro das imagens. A relação peculiar com a forma e os dispositivos de representação poderia ser explicada como fruto da ocupação profissional de Abbot Lutz; a utilização ponderada da técnica, assim como a obstinação em registrar o que o cercava, aproximam o pai de Marina do cineasta amador de Odin, segundo o qual este deseja “fazer um cinema de qualidade, [enquanto] o cineasta familiar não pretende sequer fazer um filme” (BLANK & LINS, 2012, p. 6).

Ao mesmo tempo, Abbot Lutz insiste nas representações do ambiente familiar. Em nenhum momento, a família será excluída de seu trabalho e ele, ainda que não apareça visualmente nos filmes em super 8, não se excluirá dos filmes que produz, uma vez que permanece presente enquanto elemento do extracampo cuja voz invade o espaço no interior do quadro. Poderá argumentar-se que, ao se posicionar fora de campo e comandar sua filha transformada em personagem, Lutz tenta colocar-se numa posição semelhante àquela do diretor de cinema profissional, consumando a aspiração do cineasta amador. Contudo, é necessário assinalar que a autoridade de Abbot sobre Marina advém de sua relação de parentesco, de modo que o pertencimento à família permanece como característica e condição de produção fundamental dos vídeos gravados. Ao pai da diretora de *The Marina Experiment* faltará a observação distanciada e o movimento de colocar-se fora da cena, definidores da figura do cineasta amador proposta por Odin (BLANK; LINS, 2012, p. 8). Em algumas ocasiões, esse distanciamento será alcançado, como nas imagens de Marina bebendo água de um chafariz. Na maior parte dos casos, porém, Abbot permanece um participante das cenas familiares, mesmo não tendo sua imagem registrada pela câmera que opera.

Inscrito entre a prática dos dois tipos de cineasta caracterizados por Odin, o hábito de Abbot Lutz insere-se no contexto mais amplo de popularização dos equipamentos fotográficos e cinematográficos, tornados portáteis e fáceis de manusear para o consumo do público amador. Esse processo de difusão das possibilidades de



registro filmico para além do cinema profissional começou nos anos 1920 e se estende até hoje, sendo o super 8, formato utilizado por Lutz, uma etapa importante desse desenvolvimento das práticas populares de representação.

Colocar a câmera a serviço do registro de uma memória familiar e pessoal não era uma prática incomum quando, nas décadas de 1960 e 1970, Lutz fotografou e filmou Marina. Certamente, não se pode generalizar os usos desses dispositivos e rotulá-los, de forma universal, como simples e inocentes expressões de uma vontade de memória. A banalidade do ato não exclui a possibilidade de desvios do que seria considerada uma prática saudável de representação à época. E é justamente tal desvio que a diretora de *The Marina Experiment* busca retratar em seu filme.

Ao recuperar o passado materializado em som e imagem, Marina Lutz realiza uma operação próxima àquela descrita por Giorgio Agamben como característica da técnica composicional dos documentários de Guy Debord: a repetição (AGAMBEN, 1998). Ao seu modo, a diretora, para evocar o termo debordiano, desvia os registros de seu pai, deslocando as imagens arquivadas de suas funções, contextos e sentidos originais. Assim como para Debord, a montagem será *modus operandi* essencial para Lutz em seu trabalho de organização do arquivo e construção de uma nova narrativa, uma nova memória. Pois, se realizarmos o exercício mental ou mesmo manual, pausando o documentário em cada fragmento que o compõe, de avaliar cada imagem por si só, vemos que os registros de Abbot Lutz podem ser identificados facilmente como gestos banais de representação do universo familiar, que nada teriam de ambíguo ou perturbador. O arquivo, em sua condição bruta, tem muito pouco para nos falar ou denunciar. É a montagem que permitirá articulá-lo para compor um retrato de incesto. Existem diferenças entre a obra de Marina Lutz e os filmes de Debord que não podem ser ignoradas se desejamos fazer uma aproximação consistente entre ambos os diretores.

Debord recupera imagens já existentes na sociedade do espetáculo para propor novas associações de sentido entre representações que povoam o cotidiano das sociedades burguesas; trata-se de articulações que desmontam os discursos armazenados por essas imagens, revelando sua condição comum de produto da ideologia dominante, feito para alienar o sujeito da experiência de mundo e do tempo histórico (LEANDRO, 2012). Em seus filmes, observa-se o interesse de restituir aos espectadores um engajamento crítico com o passado que, recuperado em suas múltiplas possibilidades e não apenas como a “história dos vencedores” de Walter Benjamin, revela trajetórias históricas de opressão e abre potencialidades de ação no presente.



Em *The Marina Experiment*, o passado é desprovido da dimensão ampla, social, “macro”, presente em Debord; as imagens, em sua maioria (com exceção das fotografias profissionais de Abbot Lutz), nunca haviam adentrado o espaço público, a esfera do espetáculo, antes da produção do filme. Trata-se de uma história individual, sobre uma única família, na qual não são oferecidos quaisquer elementos que permitam articular essa narrativa em particular a outros casos, de modo a propor uma crônica de costumes comuns em dada sociedade e/ou uma crítica de traços culturais partilhados.

Contudo, ao recuperar o arquivo de seu pai, Marina Lutz, assim como Debord, “repete” imagens já produzidas em contextos determinados, atribuindo-lhes um novo destino, um propósito comum. No caso de Debord, esse propósito é a crítica da sociedade de espetáculo, da alienação, da perda de mundo e da história; em *The Marina Experiment*, será a acusação de abuso sexual. Tanto um quanto o outro, retomam arquivos existentes e, assim, fazem o passado retornar em suas múltiplas possibilidades (AGAMBEN, 1998). Enquanto exercício de reelaboração da memória, *The Marina Experiment* restitui ao passado novas possibilidades (de ser questionado, ressignificado, reinterpretado). Ao passado, será atribuída a possibilidade de ter sido marcado pela violência sexual. Para Agamben, a memória é, de fato, “órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real”<sup>6</sup> (AGAMBEN, 1998). Ao lembrar e recuperar seu passado materializado no arquivo, Marina Lutz conjura novas possibilidades para sua própria história, abrindo o que Agamben nomeará zonas de indecibilidade entre o real e o possível, o verdadeiro e o falso.

A diretora, no entanto, a partir dos recursos de montagem e edição percebidos no filme, não deixa essa zona de possibilidades múltiplas perpetuamente aberta à especulação de quem assiste ao filme. Não demora muito para que a memória, evocada e retrabalhada pelo arquivo, transforme o possível em real através de inúmeras articulações imagéticas e sonoras. Daí, a necessidade de analisar, mais atentamente, os usos da montagem nesse filme de arquivo de família.

### **3. Tempo, montagem e narrativa**

O trabalho com arquivos é fundamentalmente uma reflexão sobre o tempo e, mais especificamente, sobre a produção de narrativas no tempo. Enquanto vestígios utilizados como provas e documentos, os arquivos tornam-se o elo entre o passado, o

---

<sup>6</sup> Tradução dos autores. No original: “La mémoire est pour ainsi dire l'organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel”.



presente e as possibilidades do futuro. A utilização desse material requer, no entanto, uma escolha, e toda escolha parte de um ponto de vista. Dessa forma, podemos dizer que toda narrativa se compõe pela subjetividade daquele que escolhe como contá-la.

No caso do reemprego de imagens e sons de arquivo, isso não se dá de forma distinta. Ao escolhermos uma imagem em detrimento da outra, estamos hierarquizando a importância e a validade de cada uma delas para a construção da narrativa que nos interessa, de acordo com nosso ponto de vista. Se, na escrita, o que liga os documentos são o estilo de escrita, a forma como o texto é regido, no cinema, o processo que estabelece sentido entre tempo e narrativa é a montagem. Esta que, antes, no primeiro cinema, estava ligada à mera operação material de ligação, agora tem o papel essencial de temporalizar, de criar ativamente o/no filme. Dessa forma, a função da montagem não é somente a de “contar histórias” (AMIEL, 2007, p. 21), mas a de criá-las, de produzir narrativas.

A narrativa e sua temporalidade são, então, expostas pela montagem, que define um novo estatuto de percepção das imagens no cinema ao realizar, por exemplo, operações como a do *desvio*. No cinema, o desvio de imagens e sons pode significar uma ação transformadora não só da narrativa, mas da própria história daquelas imagens. Ao passo que a montagem produz uma narrativa, ela pode ser também a responsável por decompô-la ou por reconstruí-la através do *dispositivo do desvio*.

Utilizamos o termo *desvio* em direção ao pensamento de Guy Debord (1997), com o sentido de deslocar as imagens já existentes de sua função original e utilizá-las em novos contextos, de forma a potencializar o alcance político da montagem e a transformar o cinema e a própria história em lugares de troca de experiências. Já como *dispositivo*, entendemos aqui duas concepções. Segundo a pesquisadora e cineasta Consuelo Lins (2004, p. 140),

*Dispositivo* é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. [...] O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário.

Também Jacques Aumont contribui para entendermos o dispositivo e sua relação com o cinema, definindo-o como um conjunto de elementos materiais que abrange “meios e técnicas de produção de imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundí-las” (AUMONT, 1993, p. 135).



Mas, de que forma dispositivo e desvio podem se relacionar aos arquivos e à montagem de *The Marina Experiment*? Podemos pensar o arquivo como “um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, filmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado” (CURSINO & LINS, 2010, p. 87). Para o filósofo Paul Ricoeur (2007, p. 177),

o arquivo apresenta-se como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social.

O arquivo se trata, portanto, de uma *imagem indecifrável* e sem sentido, *quando não trabalhado pela montagem* (DIDI-HUBERMAN, 2004). Nessa perspectiva, o exercício da montagem no filme de Marina Lutz oferece-nos a chance de refletir sobre ao menos um dos sentidos presentes na produção de imagens, sons e vídeos do acervo do pai da diretora. Marina escolhe, então, montar sua história a partir desses arquivos de forma bem específica: retirando-os do mero lugar de lembranças de família e os levando a um espaço de denúncia. O desvio na montagem é também o desvio de suas lembranças ao rever todo aquele material guardado.

As estratégias de montagem utilizadas por Marina direcionam a reflexão do espectador. Na busca pela produção de sentidos através dos arquivos de seu pai, a diretora trabalha com uma concepção de montagem muito próxima da dialética eisensteiniana, em que cada plano e fragmento devem imprimir a dinâmica do ritmo e a musicalidade do filme. Nesse sentido, o ritmo da montagem se escora no impacto que cada imagem e cada som devem provocar no espectador em prol de uma ideia específica. Assim, para criar o efeito psicológico desejado, a diretora se utiliza de técnicas de montagem que privilegiam o conflito, orquestrando imagens e sons de forma adequada a sua visão dos acontecimentos e aos seus objetivos de produção de sentido.

A repetição de imagens do acervo do pai de Marina com certa velocidade, ao passo que imprime a ideia de uma grande quantidade de arquivos, apresenta-nos uma aparente obsessão pelo registro. Soma-se a isso o efeito Kuleshov utilizado pela diretora, intercalando imagens reenquadradas dos olhos do pai fotógrafo e as fotos de Marina, quando criança, nua. Dessa forma, a suposta obsessão pela filha é reforçada.

Esse tipo de estratégia se repete durante todo o filme e é também endossada pelos áudios, dos quais não sabemos o período em que foram gravados, mas que são usados sempre para confirmar a forma como pai se delicia com seu acervo, seja o das



mulheres nuas que ele fotografa profissionalmente, seja com as imagens de Marina seminua. O zoom também é uma estratégia de reenquadramento utilizada por Marina para mostrar partes específicas de seu corpo no filme. Essa aproximação de imagens, juntamente com a repetição e os áudios deslocados de seu contexto original, contribui para a confirmação do sentido que a diretora pretende dar a seu filme.

No entanto, enquanto documentos plenos de passado, os arquivos nos mostram a possibilidade de rever, reinterpretar e reescrever histórias a partir de processos técnicos e poéticos revelados pela montagem fílmica, “trazendo à tona aspectos recalcados da vida” (LEANDRO, 2012, p. 3). Nesse sentido, esses arquivos não podem ser vistos como matéria morta, congelada no tempo. As imagens selecionadas por Marina se constituem também de uma natureza social crítica. Ao passo que falam do mundo e tocam o mundo, esses arquivos se impregnam desse mesmo mundo também. Nessa perspectiva, apesar do desvio provocado pela montagem realizada pela diretora, as próprias imagens tomam posição para dizer mais do que o próprio filme pretende. Os aspectos recalcados da vida de Marina são confusos e complexos, assim como tudo que transborda dos arquivos recuperados. A tomada de posição das imagens significa que elas podem dar pistas para mais do que os direcionamentos de Marina na montagem.

Dessa forma, se podemos questionar as intenções da diretora, que indica uma relação incestuosa por parte de seu próprio pai, é porque, apesar da montagem e por causa dela também, as imagens nos dizem mais do que está na superfície do filme. Enquanto exercício mesmo de metalinguagem, a montagem de arquivos se insere como elemento pedagógico ao passo que apresenta aos espectadores o que se esconde por trás não só do filme, mas também da história em geral: a própria montagem, seja de imagens, de informações, de notícias ou de fatos.

Assim, para compreender a produção da narrativa em *The Marina Experiment*, é necessário investigar os arquivos dentro e fora de seu contexto de montagem. Com o trabalho da montagem, apenas algumas das possibilidades dessas imagens e desses sons são recuperadas. Mas, é também a montagem que nos permite perceber a multiplicidade de sentidos possíveis dos arquivos. Nessa direção, o arquivo é matéria a ser trabalhada a partir de seu interior, buscando nele todas as possibilidades de narrativas e confrontando sempre os contextos de sua utilização com suas próprias potencialidades.

Para Anita Leandro (2012, p. 3), a montagem é “uma estratégia política de deslocamento das imagens, pois só ela permite tirar as imagens do lugar onde se encontram, confiscadas, e trazê-las de volta à vida, ao espaço da confrontação”. O



arquivo, dessa forma, não é uma questão do passado e muito menos algo a ser pensado de forma utilitarista. Ele carrega em si um acúmulo de experiências sobre o mundo que deve ser levado em conta na montagem, em seu deslocamento do passado.

Como *espaço de experiência*, o arquivo é também elemento para refletir sobre o futuro. Ele propõe um *horizonte de expectativas* que nos permite entender de forma mais fluida as relações entre passado e futuro pensadas a partir da fugacidade do presente (KOSELLECK, 2006). Como afirma o filósofo Jacques Derrida (1995, p.10), o arquivo “é uma questão de futuro, a questão do futuro em si mesma, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo, se pretendemos saber o que significa, só saberemos em tempos futuros, talvez”.

Nesse sentido, é necessário que as imagens de arquivo não sejam vistas apenas como arquivamento do real, nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas e políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas, remontadas, confrontadas com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias, não devendo ser vistas como ilustração de um real preexistente.

A montagem como processo de reconstruir e desviar os arquivos é, portanto, “um modo de desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 474), o desvio provocado por ela é o elemento que “submete à subversão as conclusões críticas passadas que foram petrificadas em verdades respeitáveis, isto é, transformadas em mentiras” (DEBORD, 1997, p. 145).

Nesse sentido, o experimento de Marina é uma importante forma de verificar a atividade das imagens na produção de sua própria narrativa. A dubiedade do nome (se o experimento é do pai com Marina ou de Marina com as imagens produzidas pelo próprio pai) mostra também a multiplicidade de direções apontadas pelos próprios arquivos. Se, por um lado, a montagem nos direciona a uma reflexão específica pela intenção da diretora-personagem, por outro, tudo que transborda do filme, da forma como os arquivos foram manipulados, apresenta-nos novas possibilidades das ruínas, dos vestígios que são essas imagens e sons guardados por anos.

#### **4. Subjetivação**

A montagem, portanto, desvia documentos produzidos em determinadas circunstâncias para confrontá-los com outros contextos históricos e culturais, atribuindo aos arquivos significados novos e inéditos. Contudo, o retorno do passado em suas



múltiplas possibilidades ocorre também em certo momento histórico, em um presente que não está fora da cultura ou do tempo da história. Se a montagem consegue criar novos sentidos, jamais percebidos anteriormente, revelando aquilo que parecia oculto no arquivo, é necessário que tais sentidos estejam disponíveis na cultura, no presente em que ocorre a retomada dessas imagens e sons há muito esquecidos.

O uso de arquivos implica resgatar o passado a partir de um momento histórico posterior; e esse olhar para trás que se dá *a posteriori* é capaz de redefinir todo o entendimento que se tinha do passado, de ressignificá-lo. Nessa perspectiva, acreditamos que cabe indagar: quais as condições de possibilidade que definem o tempo presente e permitem a interpretação do arquivo de Abbot Lutz como indício de uma relação abusiva entre pai e filha?

A relação entre violência sexual, passado e memória interessa a outras áreas do conhecimento humano que podem contribuir para nossa investigação. Em sua reflexão sobre a categoria diagnóstica do transtorno de múltipla personalidade e sobre o surto desta doença nos anos 1970 e 1980, o filósofo e epistemólogo Ian Hacking recupera pesquisas em torno deste distúrbio e sua relação etiológica com o abuso sexual. Uma vez que a doença manifestava-se majoritariamente em adultos, a busca terapêutica por um fenômeno causal envolvia exercícios de rememoração do passado, da infância e da juventude. Desde o princípio das pesquisas, o abuso figurou entre as hipóteses causais, até conquistar hegemonia epistemológica e ser alçado à condição de verdadeira origem do transtorno, o que subordinou a rememoração ao imperativo de encontrar a todo o custo, no passado do paciente, um episódio de violência sexual (HACKING, 1995). A partir desse ponto específico, esboçam-se convergências entre o trabalho de Hacking e nossa investigação.

Segundo Hacking, é senso comum conceber o passado como algo definitivo, inalterável, fechado e acabado em si mesmo. O que aconteceu não pode ser mudado. O que lembramos sobre o que aconteceu, por outro lado, pode ser muito diferente de uma suposta verdade: a memória humana não é perfeita ou infalível. Ou melhor, em sua elaboração que muito deve à filosofia da linguagem e a Wittgenstein, Hacking propõe que o passado nunca se oferece ao sujeito como uma frase ou descrição definitiva do que aconteceu; as lembranças são sempre imagens mentais e a constituição da memória implica atribuir a essas imagens descrições e sentidos, elaborando um todo coerente. Aproximamo-nos, assim, da concepção de Walter Benjamin, segundo o qual a



recordação faz do inacabado um acabado e do acabado um inacabado (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 1998).

Em *The Marina Experiment*, porém, não parece existir espaço para dúvidas quanto ao que se passou: tudo está devidamente gravado e registrado; o rastro documental do arquivo possibilita e fundamenta uma determinada descrição do passado. E a conclusão à qual o filme deseja nos levar é a de que a verdade sobre tudo que aconteceu no interior da família Lutz pode ser conhecida e acessada, sem depender de memórias subjetivas e inverificáveis.

Contudo, se partimos do princípio de que a montagem é efetivamente produção de sentido e, nesse caso, constrói uma narrativa específica, a suposição de que o arquivo é prova incontestável da violência sexual desmorona. Se nos ativermos a cada imagem de forma singular, percebemos que elas, por si só, não são capazes de constituir uma denúncia consistente de abuso sexual. As imagens que vemos em *The Marina Experiment* são apenas registros de situações familiares quaisquer, ações banais que serão descritas, através da montagem, como evidências de incesto, posteriormente.

Para Hacking, a diferença e a distância entre o momento da ação e o momento de descrição vão suscitar inúmeras ambiguidades e questões éticas, pois, desde meados do século XX, observa-se um alargamento do campo semântico da violência sexual; ações e comportamentos, antes considerados normais, passam a ser interpretados como abusivos. Como a possibilidade de descrever determinada ação enquanto violência sexual não existia na ocasião em que ela se realizou, tal experiência não poderia ter sido vivida ou descrita como abusiva à época (HACKING, 1995).

Falar sobre mudança de conceitos relativos a abuso sexual é entrar num campo perigoso no qual se cai facilmente na má interpretação. Atentar para o fato de que cada vez mais práticas podem ser definidas como assédio não significa diminuir a sua importância ou negar o sofrimento daqueles que são vítimas de tais práticas (DAVIS, 2005, p. 8). O fato é que novos conceitos surgiram nas últimas três décadas e há um movimento de expansão conceitual das práticas tidas como abusivas, não só sexualmente, mas também psicologicamente (HACKING, 1995, p. 240). Conceitos estes que certamente não estavam disponíveis no momento em que Abbot Lutz gravou e fotografou sua filha, nos anos 60 e 70. Ao final do século XX, porém, quando Marina Lutz descobre os arquivos de seu pai, um conceito expandido de abuso lhe permitirá descrever o excesso de representações como obsessão perversa.



Como já foi colocado anteriormente, seria inútil tentar discutir aqui se houve ou não abuso sexual, se o documentário é, de fato, evidência de uma relação incestuosa ou resultado da angústia infundada de uma mulher sobre as intenções de seu pai. Não recusamos o sofrimento que pode ser resultado da distância que seu pai teria assumido por detrás das lentes de suas câmeras ou da opressão que essas câmeras podiam representar para uma criança quando obrigada a conviver com sua quase onipresença.

Interessa-nos demarcar o processo de *ressignificação* que permitiu à Marina Lutz conceber-se como vítima de seu pai. Uma vez que os filmes foram feitos até sua juventude, com certeza a diretora teria lembranças das filmagens, fotografias e entrevistas. Parece certo afirmar, porém, pela declaração dada no início do documentário, que o sentido daquelas imagens (um pai obcecado pela própria filha) só foi “revelado” no momento em que Marina descobre esse material.

O momento de redescoberta das fotografias e gravações é crucial para que Marina atribuisse significados até então impensados ao seu passado. No site dedicado ao documentário, ela escreve: “As fotografias antigas mostradas neste site foram todas tiradas pelo meu pai e são parte deste opressivo acervo de memórias violentas que *me obrigam a procurar por respostas*”<sup>7</sup> (grifo nosso). A preocupação de Marina em procurar respostas acerca de tudo aquilo que ela havia visto, em dar um sentido para aquela parte de sua trajetória, faz parte do processo de construção de identidade do sujeito contemporâneo e da centralidade que a vitimização tem neste processo (DAVIS, 2005, p.4). A construção deste self, segundo o psicólogo Jerome Bruner, se dá pelo entendimento da própria vida como uma “história” que precisa ser contada, repleta de causas e efeitos, eventos que levaram o indivíduo a ser o que ele é (BRUNER *apud* DAVIS, 2005, p. 15). Essa história é construída a partir de modelos de narrativa disponíveis em cada momento histórico da cultura, narrativas que funcionam através de padrões, estereótipos e estruturas lógicas de causalidade (DAVIS, 2005).

## 5. Conclusão

Todo este acervo de fotografias, vídeos e áudios gravados forneceria, portanto, o material bruto a partir do qual Marina Lutz desenhou a sua própria história. Este desenho dependeu do sentido que ela atribuiu a estes arquivos a partir de categorias e valorações morais que ela possuía no momento em que os descobriu. Essas categorias

---

<sup>7</sup> Tradução dos autores. No original: “The vintage photographs throughout this site were all taken by my father and are part of this overwhelming heap of tempestuous baggage that compels me to search for answers”. Disponível em: < <http://themarinaexperiment.com/experiment/> >



incluíam noções expandidas de assédio sexual, infância traumática e abuso psicológico. Estas descrições não estavam disponíveis durante a infância e a juventude de Marina. Em posse delas agora, a diretora pode olhar para o seu próprio passado e reenquadrar suas experiências de acordo com esses conceitos (HACKING, 1995, p. 243).

Para além da atribuição de sentidos e conceitos do presente a experiências passadas, é interessante problematizar a decisão de Marina Lutz de fazer dessas experiências privadas, material para uma narrativa pública. As motivações de vítimas que decidem testemunhar no espaço público incluem realizar um “fechamento” para aquela experiência traumática, ajudar outras pessoas na mesma situação, encontrar apoio e aumentar as esperanças para o futuro. Ao mesmo tempo, a realidade de sua narrativa é reforçada pela aceitação social que encontra (DAVIS, 2005).

Por outro lado, tomando por base as etapas de terapias com vítimas de abuso sexual descritas por Joseph Davis, o fechamento e a superação da experiência traumática se dão no momento de enfrentamento de seu agressor ou daquelas pessoas que a negligenciaram. Esta etapa proporcionaria a ocasião para que a sobrevivente deixasse de se enxergar como vítima, quebrando o silêncio e reafirmando sua coragem e força interior (DAVIS, 2005, p. 200). Ao apropriar-se das imagens e dos sons de arquivo, deslocando o sentido desse material, Marina concretiza esse momento. A partir da reflexão e da montagem dos arquivos, a diretora trabalha questões recalcadas de sua vida, como que buscando uma confirmação ou um apoio do público de seu documentário para entender também suas próprias questões.

Se o documentário *The Marina Experiment* é, para Marina, a concretização deste momento de enfrentamento de seus pais, condenando-os pelos seus “pecados”, ele é também matéria de questionamento e reflexão sobre a forma com que tratamos as verdades potenciais inscritas nos arquivos. Enquanto espaço de experiência e horizonte de expectativa, as imagens do acervo do pai da diretora possibilitam, em seu interior, diferentes pontos de vista e formas de reapropriação para produção de sentidos e direcionamentos, deixando claro, assim, o papel da montagem e da subjetividade do presente na criação de narrativas a partir de memórias arquivadas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord, 1995. In: \_\_\_\_\_, Giorgio. **Image et Mémoire**. Hoëbeke (organizador). Paris, Arts & Esthetique, No. 14, p. 65-76, 1998.



AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BLANK, Thaís; LINS, Consuelo. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **XXI Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Juiz de Fora, junho/2012.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. 2010. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. In: **Conexão - Comunicação e Cultura**. Revista acadêmica do Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul. Vol 9. No 12.

DAVIS, J. E. **Accounts of innocence: sexual abuse, trauma, and the self**. Chicago: Chicago University Press, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. RJ: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2004.

HACKING, I. **Rewriting the soul: multiple personality and the sciences of memory**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin**. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.

LEANDRO, Anita. Desvios de imagens, ontem e hoje: de Debord a Coutinho. **XXI Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Juiz de Fora, junho/2012.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François (et al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

## FILMOGRAFIA

**THE MARINA EXPERIMENT**. Direção: Marina Lutz. Ano: 2009. Duração: 17'47". Documentário. Disponível em: < <https://vimeo.com/3906848> >. Acesso em maio de 2015.