

DIOGO DE FREITAS CAVOUR

**Ensaio e imagens de arquivo -
a história a contrapelo, o cinema no contraplano**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Orientador: Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Rio de Janeiro
Setembro de 2023



Diogo de Freitas Cavour

**Ensaio e imagens de arquivo -
a história a contrapelo, o cinema no contraplano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Orientador

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profa. Aline Leal Fernandes Barbosa

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Departamento de Audiovisuais e Publicidade - UnB

Rio de Janeiro, 27 de Setembro de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Diogo de Freitas Cavour

Graduou-se em Comunicação Social - Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2009. Curador, produtor e cineasta, realizou diversas mostras de cinema como "Ecos de 1922 - Modernismo no cinema brasileiro" (CCBB, 2022); "Buster Keaton - O mundo é um circo" (CCBB, 2018); e "Cinema Romeno Contemporâneo" (Caixa Cultural, 2013); Como produtor e diretor, realizou a série documental "/lost+found" (Canal Curta!, 2022), além de diversos curtas-metragens como "Uma carta para João" (2020) e "Cinema é maresia" (2009).

Ficha Catalográfica

Cavour, Diogo de Freitas

Ensaio e imagens de arquivo - a história a contrapelo, o cinema no contraplano / Diogo de Freitas Cavour; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida. – 2023.

82 f.: il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. cinema. 3. filme-ensaio. 4. found footage 5. imagens de arquivo. 6. documentário contemporâneo. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

À Lili, por dar sentido a tudo o que faço.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer inicialmente às/aos trabalhadoras/es da PUC-Rio: ascensoristas, bibliotecárias/os, funcionárias/os da limpeza, professoras/es, secretárias/os, técnicas/os administrativas/os e todas/os que garantem o funcionamento pleno e diário da universidade.

Ao meu orientador, Luiz Camillo Osorio, sou muito grato por toda a compreensão ao longo do processo, pelo encorajamento para que eu finalizasse essa caminhada com a tranquilidade que eu precisava e por sempre receber meus pedidos de socorro com calma e paciência, transformando minhas inseguranças em potência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, ao Departamento de Letras e aos professores que participaram ativamente da minha formação: Ana Kiffer, Aline Leal, Fred Coelho, Luiz Camillo Osorio e Rosana Kohl Bines.

Às professoras Andrea França, Consuelo Lins e Patrícia Machado, que me acolheram em suas aulas, em outros departamentos/instituições.

À Aline Leal e Pablo Gonçalo, membros da banca, agradeço pelo aceite em participar da arguição da dissertação, pela compreensão do prazo curto para a leitura e por todo o carinho nas respostas, sempre afetuosas e compreensivas.

Ao Rodrigo Cazes, suplente da banca e amigo de longa data, com quem espero seguir tendo muitos encontros pelos festivais do Brasil e pelos bares do Rio.

Ao amigo e professor Pedro Henrique Ferreira, pela amizade, por todas as trocas na vida e pela oportunidade de realizar meu estágio docente.

À toda a turma do mestrado, pelo compartilhamento sincero das euforias pós-aula, pós-entregas e pós-encontros, mas também das angústias e inseguranças ao longo de cada etapa do processo. Trocas que fortaleceram e ajudaram profundamente na conclusão dessa etapa.

Ao Gabriel Martins, pelas trocas acadêmicas, profissionais e pessoais. Uma amizade e parceria que espero levar para a vida.

À Natalia Francis, grande amiga e revisora que colaborou profundamente desde a elaboração do projeto de pesquisa até o último momento antes da entrega da dissertação. Obrigado também pelas horas de conversa em torno dos mais diversos temas, sobretudo sobre minhas aflições de pesquisa, pela contribuição incomensurável ao meu processo de formação pessoal e intelectual.

À Paula Goulart, grande incentivadora e colaboradora desde a elaboração do projeto, uma grande companheira nos tempos difíceis da pandemia.

Às amigas e amigos - Fabian Cantieri, Fábio Andrade, Juliano Gomes, Mario Cascardo, Paula Campello, Pedro Henrique Ferreira, Rodrigo Castello Branco, Sabrina Magalhães e Thiago Ortman - companheiras/os de organização dos cineclubes CinePUC e CinePUC Brasil, que foram, acima de tudo, os mais importantes espaços de troca e formação durante os anos de graduação.

Às amigas e amigos que acompanharam de perto esse processo e deram força para essa conclusão: Aïcha Barat, Ana Carolina Fiorini, Clarice Casanova, Feiga Fizon, Fred Benevides, Gabriel Alvarenga, Guilherme Tostes, Laura Batitucci, Livia Marcomini, Livia Simas, Marília Leal, Nira Kaufman, Pedro Caldas, Tiago Rios, Thiago Bernardo, Vanessa Bottino.

Um agradecimento especial à Ana Clara, minha companheira, por todo amor, parceria e compreensão nesses tempos difíceis de imersão na escrita. Agradeço por entender e apoiar os momentos de isolamento, a ausência em muitos programas e, ao mesmo tempo, pela atenção e carinho a todo tempo. Agradeço também à Liele, Fábio, Bia e Rômulo por todo apoio e acolhimento.

Gostaria, também, de fazer agradecimentos especiais aos meus pais, Claudia e Lúcio, por todo o amor que me oferecem e pelo amor que sinto por eles. Agradeço, ainda, por garantirem as condições afetivas e materiais para a minha construção enquanto pessoa e pelo estímulo aos estudos e ao pensamento crítico.

À Lili, a quem dedico este trabalho. Ao meu tio e padrinho Ary, a quem eu admiro cada dia mais. E às minhas avós, Maria Helena e Eliana, por serem o meu passado e o meu futuro.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Cavour, Diogo de Freitas; Osorio, Luiz Camillo. **Ensaio e imagens de arquivo - a história a contrapelo, o cinema no contraplano**. Rio de Janeiro, 2023, Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa investiga as relações formais e conceituais entre o uso de imagens de arquivo e o gesto ensaístico a partir de três eixos: o ensaísmo no uso das imagens de arquivo; a linguagem cinematográfica como ferramenta política; e reflexões sobre o arquivo nas práticas de contra-arquivo. Através de uma abordagem transdisciplinar e do cruzamento entre reflexões sobre cinema, arquivo, história e política, procuro oferecer respostas às perguntas: como o uso de imagens de arquivo pode ser um dispositivo para o filme-ensaio? E como a arte, em especial, o cinema pode colaborar na luta contra regimes hegemônicos?

Palavras-chave:

cinema; filme-ensaio; found footage; imagens de arquivo; documentário contemporâneo.

Abstract

Cavour, Diogo de Freitas; Osorio, Luiz Camillo. **Found Footage - History against the grain, cinema in countershot**. Rio de Janeiro, 2023, Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research investigates the formal and conceptual relationships between the use of archive images and the essayistic gesture based on three axes: essayism in the use of archive images; cinematographic language as a political tool; and reflections on the archive in the light of counter-archive practices. Through a transdisciplinary approach and in the intersection of discussions on cinema, archives, history and politics, I try to offer answers to the following questions: how the use of archival images can become a device for the essay film? And how can art, and in particular cinema, contribute to the battle against hegemonic regimes?

Keywords:

cinema; essay film; found footage; archival images; contemporary documentary.

Sumário

Abertura	11
1. Found footage: ensaio e arquivo ou apropriação e criação	18
2. Plano e contraplano - o cinema e a política da linguagem	37
3. Sobre o arquivo, contra o arquivo	46
Considerações sobre o processo e apontamentos para o futuro	75
Referências bibliográficas	78

“O julgamento é um instrumento necessário para todos os assuntos, e se imiscui por toda parte. Por causa disso, nos ensaios (...), emprego nisso toda espécie de oportunidade. Se é um assunto de que nada entendo, por isso mesmo ensaio-o, sondando o vau de bem longe; e depois, achando-o fundo demais para minha estatura, mantenho-me na margem; e esse reconhecimento de não poder passar para o outro lado é uma característica de sua ação, e mesmo das que mais o envaidecem. Por vezes, em um assunto vão e sem valor, procuro ver se ele encontrará com que lhe dar corpo, e com que o apoiar e escorar. Por vezes passeio-o por um assunto nobre e repisado, no qual nada tem a descobrir por si, estando o caminho tão trilhado que ele só pode caminhar sobre as pegadas de outrem. Então atua escolhendo o caminho que lhe parece o melhor e, entre mil veredas, diz que esta, ou aquela, foi a mais bem escolhida. Tomo da fortuna o primeiro argumento. Eles me são igualmente bons. Mas nunca me proponho apresentá-los inteiros. Pois não vejo o todo de coisa alguma; tampouco o vêem os que nos prometem mostrá-lo. De cem membros e rostos que cada coisa tem, tomo um, ora para somente roçá-lo, ora para examinar-lhe a superfície; e às vezes para pinçá-lo até o osso. Faço-lhe um furo, não o mais largo porém o mais fundo que sei. E quase sempre gosto de captá-los por algum ângulo inusitado. Arriscar-me-ia a tratar a fundo alguma matéria, se me conhecesse menos.”

Michel de Montaigne

“Não creio abusar ao dizer que, conscientemente, quando escrevo um texto, projeto uma espécie de filme. Eu tenho seu projeto e eu o projeto. O que me mais interessa na escrita é menos, como se diria, o “conteúdo” do que a “forma”: a composição, o ritmo, o esboço de uma narratividade particular. Um desfile de potências espectrais produzindo certos efeitos bastante comparáveis ao desenrolar de um filme. Isso é acompanhado de uma fala, que eu trabalho como que sobre uma faixa à parte [referência a *Bande à part* (1964), de Jean-Luc Godard], por mais paradoxal que pareça. É cinema, incontestavelmente. Quando e se tenho prazer ao escrever, é com isso que tenho prazer. Meu prazer não é, antes de tudo, dizer “a” verdade, ou o “sentido” da “verdade”, ele depende da encenação [*mise en scène*], seja pela escrita nos livros ou pela fala no ensino.”

Jacques Derrida

Abertura

História(s). Escrevi e reescrevi esse começo algumas vezes. Na primeira empreitada, tentei partir de uma das teses (mais especificamente a tese IX - alegoria sobre o Angelus Novus) de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”. Em seguida, foi a vez de arriscar o início pelo pensamento de Michel de Montaigne sobre a própria escrita (através do ensaio “Do Julgamento”). Depois, passei por Jean-Luc Godard e seu “História(s) do Cinema” e, ainda, por Antoine Compagnon, em “O trabalho da citação” (pelo capítulo “Uma canonização metonímica”). Nada funcionava. Resolvi, então, escrever sobre a história dessas tentativas frustradas. Escrever sobre a história desta história. Um gesto autorreflexivo que é tema, mas também forma desta dissertação.

O estudo aqui apresentado explora manifestações cinematográficas do que chamei de *filme-ensaio*, e que se valem de uma estratégia cada vez mais recorrente e relevante no cinema, em especial no documentário contemporâneo: o uso de imagens de arquivo. A esse propósito, surge a primeira pergunta desta pesquisa: *como o uso de imagens de arquivo pode ser um dispositivo para o filme-ensaio?*

Ensaio

A escolha pela forma do ensaio se dá não só por convicção, mas também por desejo. Se o ensaio (como defende Adorno) rompe com o método positivista, universalista (que segundo Benjamin é o método historicamente usado pelos opressores), ele também significa um exercício de liberdade. Ensaiar, do francês *essayer* significa tentar. O ensaísta se aventura pelo caminho da incerteza, do desconhecido, e arrisca se perder. Errar, em seu duplo sentido, faz parte do seu percurso.

Seu método defende a liberdade. Não de todo, pois quando se trata de história, a materialidade se faz imperiosa. Mas, longe de ser refém da materialidade, o ensaísta lhe deve respeito. Considerá-la se faz necessário, mesmo que seja para arruiná-la (torná-la ruína), mas mantendo-a como matéria de forma

que ela não deixe de se fazer presente. Me implicar na escrita desta dissertação é, portanto, uma maneira de refletir sobre esse processo, de aprofundar assuntos e criar novas conexões à luz dos mesmos materiais, de outros materiais e dos meus interesses no momento dessa nova escrita.

Trajetória

Minha relação com as imagens de arquivo se iniciou ainda durante a graduação, quando, durante o processo de realização do curta-metragem *Cinema é Maresia*, um documentário poético sobre a Cinemateca do MAM-Rio, fui pela primeira vez confrontado com a importância dos arquivos e pude perceber a riqueza que abrigavam. A partir de então, arquivos e suas imagens passaram a permear minha trajetória profissional e, naturalmente, as questões relativas ao uso das imagens do passado e seus significados passaram a ser constantes em minhas reflexões.

Após realizar a curadoria de diversas retrospectivas cinematográficas, e a produção/direção da série de tv */lost+found* - sobre importantes figuras do universo da preservação de filmes - estive em contato direto com cinematecas e arquivos de filmes pelo mundo e me dei conta de como o trabalho daquele que se debruça sobre as imagens do passado para lhes atribuir sentido no presente, é, afinal, um trabalho de curadoria. Assim como o curador, um diretor, quando realiza a montagem de um filme que se utiliza de imagens de arquivo, precisa selecionar, agrupar e propor relações a um conjunto de materiais/obras/imagens já existentes.

Sendo assim, quando um realizador trabalha a partir das obras de outrem, propondo um novo sentido, sugerindo uma nova abordagem ao organizá-las, abre-se espaço para um trabalho criativo sobre estes objetos. Um trabalho que implica um posicionamento e um diálogo com as circunstâncias e com o olhar de quem as produziu e/ou as utilizou previamente. Ao meu ver, se implicar neste processo, intervir e refletir formalmente sobre ele, trata-se também de um gesto ensaístico.

Desta forma, esta pesquisa nasce primeiro do interesse pela relação entre cinema e arquivo e ganha maior sentido quando, dentro deste objeto, opto pelo

recorte do ensaísmo no documentário. Compreender como as imagens de arquivo podem servir de dispositivo para o discurso ensaístico no cinema. Da relação estreita com o assunto e pelas reflexões provocadas por esta proximidade, busco aqui organizar, aprofundar e ampliar as discussões sobre o tema.

Capítulos

A dissertação se organiza em três ensaios, correspondentes aos seus três capítulos: **“Found footage: ensaio e arquivo ou apropriação e criação”**; **“Plano e contraplano - o cinema e a política da linguagem”**; e **“Sobre o arquivo, contra o arquivo”**.

O ensaio (ou capítulo) de abertura, com o título **“Found footage: ensaio e arquivo ou apropriação e criação”**, é um desdobramento do projeto apresentado para a seleção do mestrado. A proposta dele é apresentar brevemente conceitos e autores que considero fundamentais para a discussão. A defesa do ensaio como forma feita por Adorno; a crítica do documento pensada por Foucault; a leitura da história a contrapelo proposta por Benjamin; e a abordagem de Didi-Huberman diante da retomada das imagens já existentes, são projetos de contestação da linguagem hegemônica e das formas tradicionais de se pensar a história e de se fazer arte. São questões que, de certa forma, também atravessam os capítulos seguintes da dissertação. Há, ainda neste capítulo, análises de filmes como *Facing Forward* (1999), de Fiona Tan; *República do Mangue* (2020), de Júlia Chacur, Priscila Serejo e Mateus Sanches; e *Performatividades do segundo plano — tela 1* (2020), de Fred Benevides e Yuri Firmeza. Ao estudar esses filmes de *found footage*, mais do que explorar as imagens em si, me interessa explorar a postura/montagem de que retoma essas imagens e como são pensadas as relações entre quem filma e quem é filmado.

Já o Capítulo 2, **“Plano e contraplano - o cinema e a política da linguagem”** aborda o uso ético e político da linguagem cinematográfica através do uso criativo do contraplano (contracampo) - frequentemente explorado (ou sugerido) no *found footage*. Oriundo da gramática cinematográfica clássica, o “contraplano” (ou contracampo) é uma figura de linguagem onde podemos ver o lado oposto do plano/imagem anterior. Ela costuma aparecer para nos apresentar

uma reação, uma resposta, ou mesmo um comentário visual (não apenas verbal/corporal) ao plano anterior. Em suma, o contraplano só existe *em relação* e *em oposição* a outro plano. Seu uso costuma ser associado a uma estratégia de manutenção imersiva/diegética da cena para reafirmar a fluidez e a naturalidade da narrativa. Porém, este ensaio aborda exemplos que, ao invés de reafirmar a imersão da narrativa, a familiaridade e o automatismo perceptivo, subvertem as estruturas, propondo ao espectador reflexões éticas e estéticas sobre o cinema, a linguagem e as imagens. Textos como “A arte como procedimento” de Viktor Chklovski e filmes como *Shirin* de Abbas Kiarostami, *Adeus à linguagem* e *Carta para Jane*, de Jean-Luc Godard, compõem este capítulo.

Por último, o Capítulo 3, “**Sobre o arquivo, contra o arquivo**” consiste em um ensaio dividido em três partes. A primeira delas mergulha no pensamento de Jacques Derrida (focando em suas reflexões sobre o arquivo - a partir de *Mal de arquivo* - e sua estratégia de desconstrução). A segunda parte trata da obra (em especial do filme 48) e do pensamento da realizadora portuguesa, Susana de Sousa Dias, que trabalha com as imagens da ditadura salazarista para construir uma contramemória. Já sua terceira parte aborda a obra *Signos do Império* como ponto de partida para pensar os procedimentos que John Akomfrah e o BAFC desenvolvem para tornar possível uma retomada dos arquivos coloniais do império britânico numa perspectiva decolonial. Neste capítulo, a ideia é trazer um repertório de filmes de *found footage* que, ao dar contorno e materialidade a perspectivas antes inexistentes na história oficial, apontam possibilidades e formas de se (re)pensar o mundo por meio desse procedimento.

A estrutura mais horizontal da dissertação, que consiste em três partes independentes entre si, foi tomando corpo conforme eu revisitava, relacionava, recortava, remontava e comentava textos, fichamentos, leituras e debates com que tive contato ao longo desses dois anos e meio de mestrado. Por isso, embora possam ser lidos independentemente, esses ensaios não deixam de formar um conjunto amarrado por conexões mais rizomáticas, constelacionais e menos lineares, teleológicas e impessoais. Essa dissertação não precisa ser lida na ordem em que foi organizada. São textos que não pretendem esgotar as questões que acendem, mas que, ao mesmo tempo, se oferecem como complementares.

Método

Tão importante quanto trabalhar o conteúdo e os objetos específicos dessa pesquisa (como o conjunto de filmes, realizadores e teóricos), tem sido a reflexão sobre a sua forma e seu processo. A ideia desta dissertação não é analisar imagens de arquivo, mas sim tentar compreender as forças e motivações por detrás da tendência à retomada dessas imagens por diversos realizadores contemporâneos. Como - e de que formas - os cineastas que retomam imagens feitas por outrem analisam e confrontam a intenção de quem as produziu? Como nesse encontro/confronto é possível perceber o aparecimento de novos sentidos em fatos históricos que antes estavam escondidos?

Nossa hipótese é que, instaurado esse confronto, é possível montar em relação, em oposição e em sobreposição a arquivos de imagens e sons, reenquadrar, distorcer, repetir, desacelerar o ritmo... São muitas as estratégias de intervenção que, de alguma forma, ajudam a gerar estranhamento e desnaturalizar o efeito para o qual os arquivos foram concebidos. Dessa forma, exercita-se o entendimento de que o presente é passível de ser recontado pelas novas formas de se olhar o passado. Ou nas palavras de Farge: “unir o estudo dos mortos ao tempo dos vivos” (Farge, 2011, p. 8). Em posse de imagens produzidas no passado, os realizadores de *found footage* interrogam esses signos presente na imagem (enquanto arquivo de signos e histórias), para revelar elementos e intenções que não haviam sido planejadas em sua concepção, mas que estão lá e só podem ser vistas pelo olhar de quem as retoma de forma atenta, à luz do presente. É o entendimento que um discurso é sempre feito a partir de outro discurso, enxergar nessa condição um convite para repensar os signos, remontá-los e refazer conexões, mas também um convite para que o espectador faça o mesmo através da vida das imagens.

A segunda pergunta

Pode o artista ser um historiador? É possível um historiador fazer arte? Não saberia responder com convicção a essas perguntas, mas sugiro aqui uma proximidade ética, política e social de ambas as atividades que eventualmente se tocam em processos artísticos e até mesmo na retomada de arquivos por

pesquisadores e historiadores. Além de pensar *quais* histórias precisam ser (re)contadas, me parece urgente pensar *como* essas histórias podem ser (re)contadas. Se a metodologia que Benjamin propôs em suas teses em “Sobre o conceito de História” (1940) é a de interpretar a história pelo ponto de vista dos vencidos, de maneira análoga, o que proponho nesta pesquisa é analisar filmes e procedimentos que se conectam ao desconstruir a história das imagens, analisando o contexto e as estratégias estéticas e discursivas de quem as produziu em um momento anterior.

Estamos falando, portanto, de práticas cinematográficas contra-hegemônicas. De artistas que não propõem verdades, mas que apresentam campos de disputas dos quais, querendo ou não, todos participamos, e que os obrigam a se implicar - e se posicionar (e nos obrigam a fazer o mesmo). Em comum, a forma ensaística, que abre muitas possibilidades, e cuja única interdição é a posição autoritária que busca encerrar assuntos, fechar sentidos e se esconder por trás dos discursos. Penso aqui no ensaio como forma, na arte como procedimento, na história como discurso (quase sempre dos vencedores) e na (des)construção dos discursos como gesto político. O cinema - este cinema que Godard considera como “uma forma que pensa”- é uma dentre as várias ferramentas artísticas que possibilitam que essas propostas e teorias possam convergir.

Fica clara, então, uma decorrência quase inevitável dessa tendência contemporânea ao ensaísmo no uso das imagens de arquivo no cinema: ela evoca o uso da linguagem cinematográfica como ferramenta política. Para contar as histórias dos vencidos, contra a regras discursivas dominantes.

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “como ele foi de fato”. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no instante de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de capturar uma imagem do passado tal como ela, no momento do perigo, configura-se inesperadamente ao sujeito histórico. O perigo ameaça tanto a sobrevivência da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos ele é um e o mesmo: entregar-se como ferramenta da classe dominante. Em cada época, deve-se tentar novamente liberar a tradição do conformismo, que está prestes a subjugar-la. [...] Apenas tem o dom de atirar no passado aquelas centelhas de esperança, o historiador atravessado por esta certeza: nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 1996, p. 224-225)

Considerando tudo isso, da primeira pergunta desta pesquisa (*como o uso de imagens de arquivo pode ser um dispositivo para o filme-ensaio?*) arranco uma segunda: **Como a arte, em especial, o cinema pode colaborar na luta contra regimes hegemônicos?**

Neste nosso momento histórico de triunfo do neocolonialismo, do negacionismo da crise ambiental, da homofobia, da misoginia, do racismo, das fobias à política, à democracia e aos direitos humanos, a necessidade de se repensar a história pelo ponto de vista dos vencidos se faz imperativa. Ela precisa estar na base de qualquer projeto digno de um viver em comum. O revisionismo fascista, que quer glorificar ditaduras e torturadores, exige uma resposta que se dá, antes de mais nada, no campo da guerra das imagens, ou como nos encoraja Godard, fazendo cinema política e politicamente. Há oitenta anos, Benjamin afirmou que estávamos perdendo essa batalha. Cabe a nós, ainda, reverter este estado de coisas.

O que minha pesquisa aborda, afinal, é justamente o gesto ensaístico e as possibilidades de abertura da(s) história(s) e do(s) arquivo(s) - ou melhor, o gesto de abrir as imagens como história(s) e de abrir a(s) história(s) a partir das imagens, sempre que possível escová-las a contrapelo.

Found footage: ensaio e arquivo ou apropriação e criação

Cultura é a regra. Arte é a exceção.
 Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra.
 Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoiévski.
 É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer.
 É filmada: Antonioni, Vigo.
 Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo.
A regra quer a morte da exceção.
 Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver,
 que ainda floresce.
 Jean-Luc Godard em *Je Vous Salue, Sarajevo* (1993)

O primeiro plano ou um plano para a modernidade

De um lado, um trem se aproxima frontalmente em alta velocidade. Do lado oposto, um grupo de pessoas sentadas em confortáveis cadeiras se põe a gritar. Pânico. Uns colocam instintivamente as mãos sobre seus rostos enquanto outros se esquivam da imagem espectral. Assim nasce o cinema, ou ao menos o seu mito fundador.



Porém, ao contrário do que se costuma pensar, *A chegada do trem na estação de La Ciotat*, de Louis e Auguste Lumière, não foi o primeiro filme realizado e sequer fazia parte do conjunto de 10 filmes exibidos na primeira sessão pública de cinema, em 28 de dezembro de 1895, em Paris¹. O filme foi incluído neste conjunto de curtas apenas em janeiro de 1896 e, ao que tudo indica,

¹ Data atribuída como o nascimento do cinema por ter sido a primeira vez em que imagens em movimento foram projetadas comercialmente.

a reação do público não teria sido exatamente essa, de tamanho espanto e pânico². Sendo assim, a pergunta que surge é: por que, então, esse filme é considerado o início do cinema?

O espetáculo do real

Tal como em outros mitos fundadores, a sua razão de ser não se conecta necessariamente com uma história material, mas se perpetua por sua força alegórica. A história da primeira sessão, ao que tudo indica, é imprecisa, mas nem por isso menos reveladora. É como se o cinema, ao nascer, já gerasse seu próprio mito equivalente ao das uvas pintadas por Zêuxis que ludibriavam passarinhos³. Tal qual a narrativa contada por Plínio, a glória do cinema parecia ser a ilusão perfeita. Não por acaso, essa anedota seguiu sendo uma obsessão da indústria cinematográfica⁴.

Herdeiro da tradição fotográfica, o cinema levou adiante a crença de que a partir de seu aparato mecânico (a câmera como um sistema autômato, a lente como um mecanismo ótico e a película por sua propriedade fotossensível) seria capaz de registrar fatos de forma neutra e impessoal, produzindo assim imagens como documentos isentos de subjetividade.

² Hellmuth Karasek, na revista alemã *Der Spiegel*, escreveu que o filme "teve um impacto especialmente duradouro; sim, causou medo, terror e até pânico." No entanto, alguns duvidam da veracidade desse incidente, como o historiador de cinema Martin Loiperdinger, em seu ensaio "A Chegada do Trem de Lumière: O Mito Fundador do Cinema". Outros, como o teórico Benjamin H. Bratton, especularam que a suposta reação pode ter sido causada pela projeção sendo confundida com uma câmera obscura pela plateia, que na época seria a única outra técnica para produzir uma imagem em movimento naturalista.

³ Plínio, o Velho, conta uma famosa história sobre a disputa de Zêuxis com outro pintor, Parrásio: "Para a disputa, Zêuxis pintou um cacho de uvas. Quando mostrou o quadro, dois passarinhos imediatamente tentaram bicar as frutas. Zêuxis então pediu que Parrásio desembrulhasse seu quadro. Este então revelou que na verdade era a pintura que simulava a embalagem do quadro. Zêuxis imediatamente reconheceu a superioridade de Parrásio, pois se tinha enganado os olhos dos passarinhos, este tinha enganado os olhos de um artista". Plínio, o Velho, *História Natural*, Livro XXXV, IV.

⁴ Se por um lado o advento do som em sincronia, da imagem em cores, do som surround e da filmagem com estereoscopia (o cinema 3D) revelam os constantes investimentos em recursos tecnológicos para aprimorar a experiência do real, por outro, o aprimoramento da linguagem cinematográfica (com a montagem paralela, o uso do *raccord*, do plano detalhe, do plano-sequência, do plano e contraplano, entre tantas outras técnicas) também seguem colaborando na diegese do cinema e na imersão de suas narrativas.

As forças conflitantes do real e do imaginário

Em seus primórdios, o cinema fora constituído majoritariamente de filmes curtos, compostos por planos únicos e estáticos. Tratavam-se de registros de paisagens, cidades e eventos, mas também de pequenas performances em que a câmera era posicionada em frente a seu objeto de interesse, de forma a emular a presença do espectador como testemunha ocular de determinado acontecimento.

O que faz *A chegada do trem na estação de La Ciotat* se diferenciar de seus pares é justamente o rompimento do pacto faustiano da ilusão consentida. A passagem do trem quebrava a quarta parede e assustava quem assistia à sessão. Apresentava a experiência do real e estimulava a imaginação. Oferecia, assim, na dialética daquela que Ricciotto Canudo declararia a sétima das artes, sua natureza indicial: uma relação entre as forças conflitantes do registro/real e da ilusão/imaginação. Não por acaso, este filme que inventou o contraplano da cena foi justamente aquele que acabou se ajustando tão bem à função de representante arquetípico de sua arte. O mito inventava o contraplano da cena. O cinema nasce, afinal, do encontro entre o plano tomado pelo trem (registro documental) e o contraplano povoado pelo público (imaginação e mito). E pouco importa se os relatos que consagraram esse incidente não resistem a um escrutínio mais rigoroso, pois ele nos interessa menos pela sua autenticidade como fato histórico e mais por aquilo que evidencia: a inclinação do cinema de fazer coexistirem o registro documental e a imaginação. Surgia, ali, uma ideia-base de cinema da qual partimos até hoje. Pois se por um lado o cinema revela uma vocação singular para registrar acontecimentos, documentar histórias e reproduzir imagens do real em movimento (como a chegada do trem, o encontro das famílias e o trabalho dos funcionários da estação), por outro lado apresenta um potencial único para a fabulação, com sua capacidade artística, narrativa e espetacular, capaz de instigar os sentidos da sociedade pós-industrial de modo mais imersivo que a maioria das outras artes.

A chegada do trem na estação de La Ciotat revela essa relação de forças, aparentemente opostas e inconciliáveis e, mesmo a partir de um único plano (sem montagem), revela tanto o caráter documental da imagem do registro do trem em movimento, quanto a sua natureza enquanto uma construção dotada de intenções nem sempre explicitadas. Nele, o tipo de lente, o posicionamento, o ângulo e a

altura da câmera nada tinham de inocente ou aleatório. Evidentemente, essas escolhas técnicas trabalham no sentido de corroborar as intenções daqueles por trás das câmeras e, assim sendo, este filme revela o início de uma consciência da construção autoral, mais ou menos inédita à sua época. No entanto, mesmo assim, há sempre algo de concreto que escapa ao planejado e ao previsto. Planos e visões que se constroem na experiência de um segundo olhar.

A imagem-documento

Em *A Arqueologia do Saber* (1964), Michel Foucault observa, a partir do trabalho de Jacques Le Goff e dos historiadores da chamada “nova história”, uma revolução na maneira de pensar o documento. Identifica, assim, o que seria uma resposta à escola positivista, que entende o documento como uma prova “cuja objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento” (Le Goff, 1990, p. 526-527).

Ainda sobre este assunto, Foucault afirma que “um documento que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revela e esconde ao mesmo tempo” (Foucault, 2004, p. 8). Ainda segundo Didi-Huberman:

Ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade inteira — o que é impossível, pois elas serão sempre inexatas, inadequadas, lacunares —, ou se pede muito pouco, desqualificando-a, sob a acusação de que não passa de simulacro, excluindo-a, portanto, do campo da história e do conhecimento (Didi-Huberman, 2003, p. 85)

Para Foucault, a “tarefa primordial” da história não é mais interpretar o documento, tampouco determinar se ele diz a verdade, mas “trabalhá-lo no interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir “o que é pertinente e o que não é”, identificar elementos, definir unidades, descrever relações (França, Lins e Rezende, 2011). Na teoria da imagem de Georges Didi-Huberman, assim como na “crítica do documento” proposta por Foucault, o agente (o artista, o historiador ou mesmo o espectador), quando retoma determinada imagem-documento, deve adotar uma atitude ativa, interpretativa e questionadora perante ela, pois, segundo Didi-Huberman:

As imagens são, sim, suscetíveis de depor sobre o real. Desde que, em sua evidência espetacular, a imagem seja suscitação de visibilidade, uma possibilidade de imaginação e que todo o real não se dissolva no visível, nem todo o visível no real (Didi-Huberman, 2012, p. 82).

Desta forma, o que proponho ao longo desses ensaios é uma análise de procedimentos fílmicos e conceituais de autores que compartilham dessa vontade de explorar as imagens de arquivo não apenas a partir de seus significados evidentes, já conhecidos e estabelecidos — como acontece no filme educativo ou no documentário clássico em seu modo expositivo —, mas também, e principalmente, a partir da potência/presença de novos significados ainda não explorados.

A imagem-documento e a história a contrapelo

Em *Diante do Tempo — História da arte e anacronismo das imagens* (2015), Georges Didi-Huberman convoca diversos pensadores para discutir a ideia tradicional de história e o papel dos historiadores — gesto que se inicia a partir de imagens/objetos como obras de arte e logo se estende para reflexões mais amplas repensando conceitos como os de historicidade, anacronia e dialética.

Ao convocar Walter Benjamin para a discussão, Didi-Huberman cita a célebre alegoria de “escovar a história a contrapelo” e comenta: “ao abordar as coisas a contrapelo é que chegamos a revelar a pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas” (Didi-Huberman, 2015, p. 101). Dessa forma, Huberman, assim como Benjamin, propõe um questionamento da tradição moderna, projetiva, teleológica, do conceito de história, sem que isso negue a natureza de seus objetos. Repensar essa história progressista serve, de certa maneira, para salvar uma potência menos uniforme, menos direta e determinística entre a arte e o tempo (seja ele o da produção ou da fruição do objeto artístico).

Walter Benjamin descreve ao longo de sua derradeira obra, *Sobre o conceito de história* (1940), precisamente o método não apenas do historiador materialista, mas também dos realizadores contemporâneos que, ao se debruçar sobre imagens-documentos, se recusam a preservar seu estatuto de “prova histórica”.

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. (...) Sua origem é a inércia do coração, a acedia (...). Para os teólogos medievais, a acedia era o primeiro fundamento da tristeza. (...) A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. (...) Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1996, p. 225).

Escovar a história a contrapelo significa romper com o conceito positivista, teleológico e linear de história. Significa também desconstruir e remontar os documentos da história (enquanto monumentos de cultura) e, principalmente, desconfiar da objetividade e neutralidade dos relatos na construção de discursos históricos. Trata-se de entender a(s) história(s) como construção(ões) que, em grande parte, serviu(iram) e segue(m) servindo para reafirmação de projetos de poder. A vontade de criar uma história única formou e segue formando projetos políticos totalitários e hegemônicos. Do colonialismo europeu às ditaduras militares do século XX, do nazismo alemão ao regime maoísta chinês, do expansionismo cultural americano ao projeto stalinista soviético — todos têm em comum o ímpeto de controlar as narrativas históricas, assim como a produção/destruição dos documentos de seu tempo. Ir de encontro a essa lógica requer a construção de estratégias de confronto, de mecanismos de contestação dos arquivos já estabelecidos e a construção de novos. Requer uma certa fé na imagem e no presente, baseada na aposta de que

a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir (Didi-Huberman, 2015, p. 106).

Filme-ensaio: subjetividade, reflexividade e liberdade como forma

Rompendo com um falso conjunto de neutralidade, impessoalidade e objetividade presente no discurso cinematográfico clássico e borrando as fronteiras entre o documental e o ficcional, surge o filme-ensaio. Não se trata propriamente de um gênero, de uma linguagem nem mesmo de uma forma, mas, antes de tudo, de um procedimento. Tratam-se de filmes que não se adequam à narrativa clássica e à forma tradicional de se contar histórias, mas que, em vez disso, pensam em voz alta a sua própria forma, questionam seus objetos, revelam a autoria e externam suas costuras.

Um filme-ensaio não se pretende mensageiro do real ou da verdade. Ao contrário, potencializa o olhar e instiga uma maneira diferente de estar diante das imagens. Trata-se, antes de tudo, de uma crítica às narrativas mais convencionais que tendem a dirigir o olhar e os pensamentos do espectador. Ordenar uma sequência de imagens e fabricar um acontecimento é diferente de ordenar uma sequência de imagens para que o acontecimento seja fabricado pelo espectador. No segundo caso, cria-se um espaço para a potência de ver, de imaginar e de criar.

Quando descreve as atividades conceituais e formais do ensaístico, Theodor W. Adorno argumenta que a força distintiva do ensaio é a sua capacidade de subverter o pensamento sistêmico, as totalidades da verdade e o “jargão da autenticidade” (Adorno, 2003, p. 21). E completa: “Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão” (Bense apud Adorno, 2003, p. 35).

Cada vez mais presente na produção contemporânea, o filme-ensaio tem suas primeiras manifestações na vanguarda soviética dos anos 1920 com Esfir Shub, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, porém foi apenas na segunda metade do século passado que o ensaístico ganhou maior amplitude no cinema, especialmente a partir de uma nova estratégia: a apropriação das imagens de arquivo. Estratégia essa que, combinada com o procedimento ensaístico, deu origem ao termo *found footage*.

Found footage: a apropriação das imagens de arquivo como gesto ensaístico

Em certo sentido, podemos entender que todo uso de imagens de arquivo se trata, em alguma instância, de um gesto apropriativo (de tomar para si). Mas, se no caso do documentário clássico (histórico, educativo, jornalístico) o autor retoma imagens para ilustrar uma fala ou exemplificar a sua tese, no caso do *found footage* (filme-ensaio com imagens já existentes) o autor evidencia o gesto de apropriação, e se implica nesse gesto. No primeiro caso, a imagem é usada como finalidade, enquanto no segundo, o material serve como ponto de partida. Sobre essa diferença Thomas Elsaesser afirma:

Ao contrário dos filmes de compilação que colocam juntas as cenas de material pré-existente para ilustrar um argumento, os filmes de *found footage* não *combinam* materiais, e sim, *compõem* materiais propondo nova e coerente unidade ou totalidade, e assim tendem a criar novos contextos para as imagens, o que, por sua vez, possibilitam novas associações (Elsaesser, 2014, p. 1).

Segundo as ideias de Elsaesser, fazer um filme de *found footage* seria como repetir o gesto de Duchamp ao deslocar o urinol de seu ambiente cotidiano (o banheiro) para uma galeria de arte. Ambos trabalham com a desapropriação e a reapropriação de um material já existente, provocando estranhamento⁵ e reflexão.

Sobre o uso das imagens de arquivo na obra de Godard, Pedro Duarte e Luiz Camillo Osorio afirmam: “Trata-se, então, de achá-las, selecioná-las, pegá-las, organizá-las, associá-las, deslocá-las, reinventá-las. Em uma palavra, trata-se de montá-las.” (Duarte e Osorio, 2017, p. 97). E em seguida completam: “O organizador consciente, no caso, produz relações – o que remete ao trabalho do curador que constrói relações e, através delas, abre novas possibilidades de interpretação das imagens (obras) e do mundo” (Ibid., 2017, p. 98).

Formas de apropriação no *found footage*

Podemos identificar esse gesto em diversas abordagens, a partir de diferentes dispositivos e tipos de narrativa. Em filmes como *Je vous salue*

⁵ Conceito de Viktor Chklovski em “Arte como procedimento” (1917).

Sarajevo (1993) e *Carta para Jane* (1972), Jean-Luc Godard utiliza uma única imagem estática como ponto de partida para suas reflexões. O autor recorta, amplia, manipula e comenta em *voice over* seu objeto, a fim de buscar o que há nele que ainda não foi visto e que pode gerar novas reflexões.

Em filmes como *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso e *Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho, podemos identificar um gesto curatorial evidenciado na organização das imagens que, dispostas de tal maneira, criam novos contextos e constroem sínteses a partir da montagem dialética, da sequência de imagens. Ali, o que importa é menos as imagens em si e mais seu conjunto e ordenamento. Ambos os filmes abrem mão da voz em *off*, utilizando apenas cartelas de início onde o dispositivo do filme é apresentado. Para Nicole Brenez e Pip Chodorov, em casos como esses “trata-se de reunir e aproximar imagens de uma mesma natureza de modo a fazê-las significar não algo diferente do que elas dizem, mas precisamente aquilo que elas mostram e que nos recusamos a ver” (Brenez e Chodorov, 2015).

Já em filmes como *Santiago* (2007) e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, o uso das imagens de arquivo servem, antes de mais nada, para refletir sobre aqueles que a produziram, seus contextos históricos e pessoais. São filmes que desconfiam, provocam e questionam a própria natureza da imagem, utilizando-se da voz em *off* para comentá-las. Em *No intenso agora*, vemos uma cena que se passa no Brasil, em 1968, mas cujos autores desconhecemos. A narração descreve as imagens e anuncia o dispositivo do filme:

Imagens de uma família que também não conheço. A câmera pensa que está registrando os primeiros passos de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar.

E complementa: **“Nem sempre a gente sabe o que está filmando”**.





A análise que Salles faz da imagem é precisa. Encontra algo que a câmera havia registrado à revelia de seu autor. Salles, quando retoma essa imagem, nos diz exatamente o que pretende com esse gesto em seu filme: desconfiar, questionar e interpretar as imagens de arquivo — e todas as informações que elas carregam —, a partir do que elas têm a oferecer e que escaparam do controle dos que a produziram.

A primeira imagem, um segundo olhar

Voltemos brevemente à *Chegada do trem na estação de La Ciotat*. “Sabe-se, desde a gênese do cinematógrafo, que há muito em comum entre o cinema e o trem. Filhos da mesma pulsão cultural, ambos acabam invariavelmente sendo parte de um projeto de modernidade ocidental, que se manifestou em todo tipo de expressão humana”. Tal como o trem, o cinema surgia como símbolo do avanço técnico-científico, da sociedade industrial burguesa e de uma certa ideia de progresso.

Segundo o crítico e historiador francês Georges Sadoul, apesar de conter aproximadamente 50 segundos de um plano único, o filme contém, também, todos os tipos de planos que acabaram por se tornar a base do cinema como o conhecemos: plano amplo, plano médio e *close-up*. Isso se deve ao posicionamento da câmera e ao movimento interno da cena, tanto do trem quanto dos personagens em quadro. Ao contrário de grande parte dos filmes dos

primórdios do cinema, este curta não apresentava o movimento lateralmente, mas sim na direção da câmera. Segundo Sadoul: “Essa perpétua variação do ponto de vista permite extrair do filme toda uma série de imagens tão diferentes quanto os planos sucessivos de uma edição moderna” (Sadoul, 1963, p. 22).

Mas algo que chama atenção é que, apesar de uma infinidade de textos, ensaios e alegorias sobre esse filme - que se cristalizou como um dos mais conhecidos da história do cinema - há um aspecto pouco ou nada abordado: sua primeira imagem. Nela, vemos um trabalhador da estação de La Ciotat carregando um carrinho de mão vazio, provavelmente à espera das malas dos viajantes que estão para chegar. O homem usa bigode e veste um uniforme claro com um cape preto. Sua imagem no filme dura um pouco menos de 2 segundos, sempre à margem do quadro.



O filme não é sobre ele. O carrinho de mão logo dá lugar ao trem, e o carregador, aos passageiros e seus familiares em trajes sociais — que ocupam o centro da tela nos 43 segundos restantes de filme. A câmera registra a chegada do trem, como metáfora da modernidade, mas registra também as relações de classe e o protagonismo burguês na história moderna. Ao darmos destaque a esse frame, a intenção não é a de extrapolar os sentidos que a imagem deste homem uniformizado possa ter tido para o realizador do filme ou para o público de sua época. Mas esta é uma presença material que faz parte do original e que, hoje,

não mais escapa. O gesto, aqui, é o de privilegiar os “restos”. De atentar e apontar para um detalhe que, embora sempre presente, ficou invisibilizado pela cadeia de significados que se estabilizou durante mais de um século nas sucessivas interpretações e discursos consagrados sobre o filme.

Nesse sentido, nos aproximamos de *A chegada do trem na estação de La Ciotat* deixando de lado a reverência de quem mexe com uma “pedra fundamental” ou um “ícone”. Afinal, se o cinema construiu o arquivo e a episteme do século XX sob o olhar seletivo das classes dominantes, cabe a nós retrabalhar esse arquivo e imaginar formas de criar outros. E se o lado espetacular do cinema é o que invade violentamente a percepção, seu outro lado, o de registro/índice do real é a chave para novas leituras das histórias, de suas imagens e narrativas. Em outras palavras, contar a história de *A chegada do trem na estação de La Ciotat* a contrapelo requer um esforço de ir além do mito, além do trem e de seu efeito de real. Dessa forma, talvez possamos contar as histórias pelas suas margens, por detalhes aparentemente tidos como secundários⁶, mas que podem esconder possibilidades de entendimento de uma sociedade num determinado período de tempo.

O *found footage* e o confronto dos olhares

Em *Facing Forward* (1999), de Fiona Tan, podemos ver um claro exemplo de filme de *found footage* que, mais do que explorar as imagens e seus realizadores, explora a relação entre quem filma e quem é filmado.

A partir de uma série de filmes do cinema silencioso, categorizados como documentários coloniais, Tan seleciona cenas que chama de “momentos fotográficos”. Tratam-se de imagens em que a câmera registra pessoas estrangeiras, com vestimentas e costumes exóticos para o público ocidental. São cenas em que os retratados posam diante da câmera como se fosse para uma fotografia. São registros de caráter etnográfico que revelam estranhamento e distanciamento (de ambos os lados). Sobre esse gesto, a autora comenta:

⁶ Em gesto inspirado pelo método indiciário proposto por Carlo Ginzburg nos estudos historiográficos.

Eu acho esses momentos comoventes e cativantes: uma fotografia filmada estende o tempo e nesses momentos muitas vezes desconfortáveis muita coisa acontece: o espectador pode ver o constrangimento, a perplexidade e a raiva, ou a curiosidade e a timidez devido ao confronto com a câmera. O espectador também tem tempo para refletir sobre todas essas pessoas anônimas dispostas diante dele. O filme também destaca a transição entre duas mídias: fotografia e filme. São momentos particularmente reveladores. Momentos de encontro, não apenas um encontro de indivíduos, mas de culturas, ideias e tempos. Momentos, que acho importante revisar agora (Tan apud Elsaesser, 2014, p. 4-5).

Quando fala sobre as reações dos retratados no “confronto com a câmera”, Fiona Tan destaca um gesto de reciprocidade do olhar. No filme, esse destaque pode ser notado quando vemos uma sequência de “momentos fotográficos” diversos (sem conexão direta entre si, senão a forma do registro etnográfico) intercalada com contraplanos falsos (inventados por ela) — onde a imagem de um homem de traços e vestimentas ocidentais opera uma câmera e veste um adorno com penas na cabeça, como podemos notar na sequência abaixo, conforme a ordem do filme:





Para aprofundar essas relações, podemos retomar dois curtas-metragens recentes com dispositivos similares ao filme de Fiona Tan. *República do Manguê* (2020), de Júlia Chacur, Priscila Serejo e Mateus Sanches e *Performatividades do segundo plano — tela 1* (2020), de Fred Benevides e Yuri Firmeza retomam imagens institucionais feitas à revelia de seus retratados e revelam, no confronto do olhar entre observador e observados, uma relação de poder opressora e desumanizadora.

Em ambos os filmes, a retomada e a manipulação (por meio da desaceleração, repetição e recorte) das imagens sugerem um olhar mais atento aos elementos que, no registro inicial, deflagraram esse processo de apagamento da subjetividade dos retratados. Elementos como cartelas, narração em *off*, música e artigos de jornal também são utilizados para a desconstrução do olhar de quem filma e para a restituição da humanidade de quem é filmado, sem deixar de nos lembrar que se trata de uma nova apropriação e de uma nova interpretação pela linguagem do cinema.

República do Manguê revela o tratamento violento e marginal que o estado, a polícia e a imprensa do Rio de Janeiro (como reflexos de uma sociedade conservadora e machista) davam às prostitutas na região do manguê entre os anos 1954 e 1974. No filme, podemos notar o caráter importuno do registro feito por uma câmera escondida dentro de uma viatura que rondava as casas de tolerância para registrar e identificar os rostos dessas mulheres. Na porta ou nas janelas de casa, elas eram filmadas e fotografadas a contragosto. Ao perceberem o registro, quase sempre viram de costas, fecham portas e janelas, escondem seus rostos.



Aqui a câmera invade a intimidade e se apropria, sem qualquer consentimento, das imagens dessas mulheres. Ao retomar essas imagens, revela-se o caráter de objetificação, de desumanização e de assédio intrínseco ao gesto que gerou aqueles registros. Ao manipular essas imagens, aproximar e desacelerar a reação das retratadas quando colocam as mãos sobre os rostos ou quando se escondem atrás da porta, o filme-ensaio enfatiza suas emoções, restitui um resto de humanidade que ainda reside nas imagens. Aproxima o público às prostitutas, transformando objeto em sujeito. O mesmo acontece quando os autores nos apresentam notícias de jornal, fotografias e histórias relacionadas para contextualizar o tema e o caráter violento dessas filmagens. É como se a câmera se voltasse para o realizador (e para quem ele representa) e o fizesse objeto de análise.

Algo parecido podemos perceber em *Performatividades do segundo plano* — tela 1. A videoinstalação que o filme integra tem como proposta buscar a “vida secreta” do que se apresenta em segundo plano. Um segundo plano que assegura, como paisagem velada, certos modelos de cidades e de seus habitantes. Sobre o filme, Fred e Yuri perguntam “O que acontece quando, ao desconfiarmos destas imagens, os figurantes tornam-se protagonistas de suas próprias narrativas?”.

O filme, de 6 minutos e 48 segundos, retoma um material de apenas 1 minuto e 47 segundos feito pela D.C.B. (Divulgação Cinematográfica Bandeirante) e trata da migração de trabalhadores do nordeste para São Paulo. A voz em off que acompanha o material, ao som de *Aquarela do Brasil*, diz com entusiasmo:

A lavoura paulista precisa de braços. Diariamente despejam-se levas e levas de patricios do nordeste que tentam a sorte em regiões onde o clima se mostra mais camarada. Enquanto os imigrantes estrangeiros criam casos, os nordestinos vendem tudo e trocam a seca pela sorte. As crianças andaram morrendo pelo caminho. A cidade grande é uma incógnita, mas a decisão foi tomada e não podem voltar atrás. Mesmo porque os trastes vendidos mal deram para pagar o caminhão. A saudade da casa, da terra e da criação, cede lugar aos novos dias. Felicidades amigos! A ordem agora é se virar. FIM.⁷

Se nos momentos iniciais podemos assistir ao material de origem na íntegra (incluindo créditos, cartelas de início e de fim), nos cinco minutos seguintes vemos o mesmo material reorganizado (remontado), comentado (com utilização de uma nova voz em *off*) e com a repetição consecutiva (e intencionalmente exaustiva, para sublinhar e estender o momento) de cenas escolhidas. O conjunto dessas ações na retomada das imagens aponta novas interpretações demonstrando como essas imagens sugerem algo diferente do que a narração original diz.

O que me chama primeiro a atenção é o recurso da repetição das cenas onde o intuito é o de enfatizar composições da imagem, olhares e gestos que em uma primeira olhada podem passar despercebidos, mas quando retomados em outro contexto (em outra montagem e com comentários em *off*) são destacados e ressignificam as relações entre observadores e observados. Na cena abaixo, os autores que retomam o material comentam a relação do off original com as imagens:

Apesar de desejar boa sorte e um novo clima camarada, nenhuma pessoa ali parece acolhida. Os retratos salientam a sensação de desconforto geral diante da câmera. Não há nenhuma pista da relação de amizade aludida no texto.⁸

⁷ Texto em *voice over* presente no material original.

⁸ Trecho do texto em *off* que comenta a narração do material original.



Assim como no filme de Tan, podemos notar um gesto de deslocamento do objeto para o sujeito. Os trabalhadores migrantes do nordeste de fato ganham atenção nessa nova interpretação das imagens. Seu descontentamento com o registro é abordado, em especial, através da eleição de uma personagem principal (uma menina de casaco preto que aparece junto a sua família e outras crianças) e da individualização dos olhares e dos sujeitos que aparecem nas outras imagens. Já o realizador, produtor do discurso que interpreta inicialmente as imagens sob uma ótica enviesada, deixa de ser o sujeito para virar o objeto da análise (do filme). O texto é associado à figura do bandeirante que aparece no início e no fim do material como símbolo do ‘desenvolvimento e do progresso’, como chave de compreensão desse registro, como fala o narrador de *Performatividades do segundo plano — tela 1*:

Ainda que se trate de um número limitado de pessoas presentes no filme, não lhes é conferida singularidade alguma. Nem sequer são apresentados como famílias. São figurantes que servem à narrativa de quem comanda as imagens. Me pergunto então se seria o bandeirante, que surge épico, silhuetado contra o sol, com uma espingarda na mão e uma espada na outra, o símbolo do ‘desenvolvimento e do progresso’, o verdadeiro protagonista dessas imagens.⁹

⁹ Trecho do texto em *off* que comenta a narração do material original.



A história das imagens está sempre por recomeçar

A história das imagens está sempre por recomeçar à medida que entendemos as imagens (estáticas ou em movimento, montadas ou isoladas) como documentos, como arquivos, carregados de potência e vida. Acordá-las sob a luz do presente é dever de quem as encontra, pois esse **é um encontro do tempo daquele que olha com o tempo daquilo que é olhado**. Nesse sentido elas são, sempre serão, histórias inacabadas. Sobre isso, Didi-Huberman retoma Benjamin:

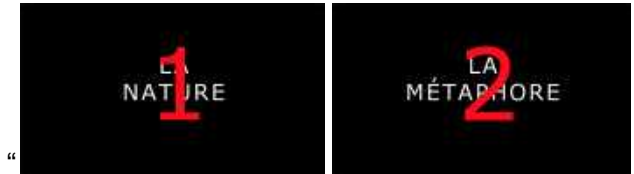
Benjamin colocou o *saber*, e mais exatamente o saber histórico, *em movimento*. Movimento apoiado, no fundo, sobre uma esperança dos recomeços: esperança de que a história (como disciplina) pudesse conhecer sua "revolução copérnica", no sentido de que a história (como objeto da disciplina) *não era mais um ponto fixo*, mas uma série de movimentos dos quais o historiador revelava ser o destinatário e o sujeito, ao invés de ser o senhor (...) Portanto, considerar a história "a contrapelo" é, antes de tudo, reverter o ponto de vista. Da mesma forma que a ótica moderna fundou-se sobre um movimento "a contrapelo" da antiga teoria da emissão do raio visual pelo olho (sabe-se, desde então, que é a luz que vem ao olho, e não o olho que lança seus raios em direção ao objeto a ser visto), a história se fundamenta — e recomeça segundo Benjamin, em um movimento "a contrapelo" da antiga busca do passado pelo historiador. É preciso compreender, a partir de então, em *quê o passado vem ao historiador* e, de certa maneira, como o encontra no seu presente, entendido então como presente *reminiscente* (Didi-Huberman, 2015, p. 114-115).

Tanto em *Facing Forward*, quanto em *República do Manguê* e *Performatividades do segundo plano — tela 1* podemos perceber um tipo de imagem que confronta o espectador e afronta a intenção opressora dos registros coloniais, institucionais e hierárquicos: o olhar para a câmera. Nesses momentos, quase sempre a contragosto de quem os realiza, podemos notar constrangimento, raiva, curiosidade, vergonha... São registros que denotam humanidade na espontaneidade da reação única, pois quebram com a diegese e com o espetáculo imersivo. Quando destacados e sublinhados geram desconforto, desconfiança, estranhamento. Propõem uma espetatorialidade ativa, cara ao filme-ensaio e mais ainda ao filme de *found footage*.

A edição, nesses filmes, não quer mais esconder as costuras feitas por técnicas de montagem, recursos estéticos e narrativas diegéticas; pelo contrário. Filmes que devolvem e instigam a humanidade, o caráter inspirador, dialógico e imaginativo no gesto de fazer e de ver cinema. São obras que escovam as imagens do real a contrapelo, colocam o contraplano em cena, transformam o sujeito (realizador da ação narrativa) em objeto e devolve aos objetos (personagens supostamente de interesse do filme) sua humanidade. Tal como o mito de “A chegada do trem...” que fez da plateia personagem da história.

2

Plano e contraplano - reflexões sobre o cinema e a política da linguagem



Jean-Luc Godard

"1. É preciso fazer filmes políticos.

2. É preciso fazer politicamente os filmes.

3. 1 e 2 são antagonistas e pertencem a duas concepções de mundo opostas."

Jean-Luc Godard

"Só a obra aberta (=desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora, é verdadeiramente democrática."

Paulo Leminski

A política do contraplano

Oriundo da gramática cinematográfica clássica, o contraplano (ou contracampo) é uma figura de linguagem onde podemos ver o lado oposto ao plano/imagem anterior. Frequentemente utilizado em cenas de diálogo, seu uso nos possibilita observar em planos próximos e frontais os dois lados de uma conversa. Assim, David Bordwell comenta seu uso em *La La Land* (2016), de Damien Chazelle: "Usar a técnica tradicional aqui permite ao espectador concentrar-se na crescente tensão do casal à medida que percebem que suas carreiras estão seguindo direções diferentes" (Bordwell, 2019, p. 8).



Mas não é apenas no uso do close de rostos falantes que essa técnica se apresenta. Ela costuma aparecer para nos mostrar uma reação, uma resposta, ou mesmo um comentário visual (não apenas verbal/corporal) ao plano anterior. Em suma, o contraplano só existe *em relação* e *em oposição* a outro plano. Seu uso costuma ser associado a uma estratégia de manutenção imersiva/diegética da cena, para reafirmar a fluidez e a naturalidade da narrativa. Para isso, costuma seguir regras como uso do raccord (continuidade), do eixo de até 180 graus, da repetição de enquadramento etc.

Ao longo do tempo, porém, pudemos perceber também exemplos criativos e diversos dessa estratégia que, no lugar de reafirmar a imersão da narrativa, a familiaridade e o automatismo perceptivo (como efeitos), subvertem as estruturas, propõem ao espectador reflexões éticas e estéticas sobre o cinema, a linguagem e as imagens. Nesses casos, ao contrário de reafirmar a verossimilhança da experiência cinematográfica, criam espaço para a experiência crítica através da metáfora e do estranhamento.

Janela Indiscreta e o contraplano como metáfora

Em *Janela Indiscreta* (1954), por exemplo, Alfred Hitchcock utiliza o plano/contraplano como metáfora para a relação entre cinema e espectador. A trama se passa em torno de um fotógrafo (interpretado por James Stewart) que acaba de quebrar a perna e se vê obrigado a permanecer em repouso por alguns dias. Nesse tempo, ele decide usar a objetiva de sua câmera fotográfica para bisbilhotar a vizinhança. Nós, o público, vemos o que ele vê nas outras janelas: romances, brigas de casal, pessoas solitárias e, por fim, o prenúncio de um crime. A cada janela, uma história; a cada plano (do mundo), um contraplano (de quem observa). Toda vez que algo acontece, o filme volta a câmera para o personagem de Stewart - acompanhamos as histórias/cenas dos apartamentos vizinhos e, logo em seguida, sua reação. Ação e reação. O que ele vê o toca, o faz imaginar, criar teorias e, por fim, agir. Dessa forma, Stewart soluciona um crime, e é assim que Hitchcock propõe que nos relacionemos com o cinema e com o mundo: numa reflexão crítica e ativa.



Se em *Janela Indiscreta* a metáfora se constrói com base na oposição entre a cena como plano e o espectador como contraplano, em *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami, o que vemos é a radicalização desse recurso: um filme só de contraplanos.

Shirin e o contraplano como imaginação

Neste filme passado inteiramente dentro de uma sala de cinema, a câmera nunca muda seu eixo. Com uma plateia quase inteiramente composta por mulheres iranianas, o que vemos são apenas closes de seus rostos, envolvidos em véus (hijabs), assistindo à sessão. Vemos apenas a reação do público em relação ao filme que é exibido. Vemos lágrimas, sorrisos, emoções, mas nunca a tela. Eventualmente, vemos coisas que não estão no filme, mas sim em nossa mente. Somos convocados a *criar* imagens, a *imaginar* (o) outro filme.

Ouvimos, em tempo real, o filme de dentro do filme. E é através desse campo sonoro - narração, diálogos, músicas e efeitos sonoros - que conhecemos a jornada épica e trágica da princesa Shirin. Criada no século XII pela poetiza persa Nezami Ganjavi, essa epopeia conta a história de Shirin que, em busca de liberdade para viver um amor proibido, leva uma vida de sacrifícios e encontra uma morte trágica, sem nunca conquistar seus sonhos. Sendo assim, à medida que a história é contada no contraplano, nós, espectadores de *Shirin*, que enxergamos apenas os rostos dessas mulheres, podemos sentir sua dor e sua identificação trágica (e aqui já não nos interessa se elas são atrizes ou espectadoras reais). Uma plateia que é ao mesmo tempo sujeito e objeto. Plano e contraplano.



Em *Shirin*, Kiarostami propõe uma reflexão da condição da mulher numa sociedade opressora e conservadora, mas propõe também uma reflexão sobre as formas de se contar histórias. Trata-se de transformar o contraplano em plano. Afinal, seu gesto de adaptar para o cinema essa história (oito séculos depois) já se trata, por si só, de um ato político. Mas a escolha de Kiarostami por fazê-lo dessa maneira específica é, ainda por cima, um gesto de, politicamente, primar por uma coerência entre conteúdo e forma.

Carta para Jane e a impossibilidade do contraplano

Talvez nenhum realizador tenha pensado tão extensa e profundamente as possibilidades éticas e estéticas da relação plano e contraplano como Jean-Luc Godard. Seus filmes pensam arte e política, pensando também arte como política e forma como discurso.

Carta para Jane (1972), por exemplo, é realizado a partir de um único plano e a impossibilidade de seu contraplano. Narrado na primeira pessoa do plural - uma vez que trata-se de uma parceria entre Godard e Jean-Pierre Gorin - o

filme assume a forma epistolar para romper e se insurgir contra o discurso de neutralidade, impessoalidade e objetividade presente na publicação de uma foto e tudo o que ela representa (Hollywood, a indústria cultural, as mídias e o jornalismo tradicional do "mundo livre"), para revelar o que há de político no gesto de produção e reprodução das imagens.

A foto de Jane Fonda no Vietnã do Norte em plena guerra serve como ponto de partida para reflexões profundas sobre linguagem e política. Através de uma análise semiótica do fato, da foto e, principalmente, de sua publicação, somos provocados a questionar, revirar e desnaturalizar o que é visto, a propor novas perguntas e refletir sobre os sistemas de discurso que privilegiam a naturalidade/automatismo para o consumo da informação. A voz em *off* conduz a reflexão:

A posição da máquina fotográfica é do tipo chamado: *contra-plongée*. Na atualidade e dentro da história do cinema, não é uma posição inocente. Ela tinha sido muito bem definida, técnico-socialmente, por Orson Welles em seus primeiros filmes. A escolha do enquadramento tampouco é inocente ou neutra: **enquadra-se a atriz que olha e não o que a atriz olha**. Enquadra-se a atriz, portanto, como se fosse a vedete. E isto porque, realmente, a atriz é uma vedete internacionalmente conhecida. Por um lado, enquadra-se a vedete militando, e por outro, no mesmo movimento enquadra-se também a militante como vedete. O que não é a mesma coisa. Ou melhor, o que pode ser a mesma coisa no Vietnã, mas não na Europa ou nos Estados Unidos. Na página seguinte não aparece o que a militante olhou nessa foto, e sim o que viu em outros momentos. Em nossa opinião, é uma cadeia de imagens do mesmo tipo que as transmitidas pelas cadeias de televisão e jornais do mundo "livre". Imagens como as vistas centenas de milhares de vezes (tantas vezes como bombas) e que não mudam nada, exceto entre os que lutam para organizar esta cadeia de imagens de uma certa maneira, à sua maneira.

E, logo a seguir, complementa:

Essa foto, como toda foto, é fisicamente muda. E fala pela boca do pé de foto. Esse pé de foto não sublinha, não torna a dizer (porque a foto fala e diz coisas ao seu modo) que a militante ocupa o primeiro plano e o Vietnã o último. O pé diz: "Jane Fonda interroga alguns habitantes de Hanói". Mas o jornal não publica as perguntas feitas, nem as respostas dadas pelos representantes do povo vietnamita nessa foto.

Enquanto temos um plano onde vemos uma estrela norte-americana, seu sentimento e seu olhar, não temos o contraplano do que ela vê - o Vietnã e a realidade dos vietnamitas. O que temos é apenas a legenda da matéria, que reforça aquilo que já podemos ver.



E se de imediato Godard e Gorin buscam um contraplano dentro da própria imagem, recortando, reenquadrando e refletindo sobre a forma como o vietnamita (assim, como o Vietnã) é retratado - desfocado, marginalizado, em segundo plano - logo a seguir, o narrador propõe que nesse tipo de construção não nos é dada a possibilidade de um contraplano.

Dirão que nos enganamos ao isolar uma parte da foto quando esta parte não é publicada sozinha. É um argumento péssimo. Exatamente ao isolarmos para mostrar que, realmente, estava sozinha e que a tragédia reside nessa solidão. Porque se podemos isolar esse rosto, é porque esse rosto se presta a essa separação. Ao contrário, o rosto vietnamita é que se mantém preso ao seu ambiente mesmo que tentemos observá-lo como sozinho. É definitivamente um contraplano. Por outro lado, nesta foto, não há possibilidade de um contraplano.

O filme trata, sobretudo, de uma crítica à linguagem e ao discurso hegemônico que dá protagonismo à figura de Jane como produto, e não como discurso. Assim, revela através da relação entre texto e imagens (ou a falta delas) diferentes estratégias que significam também diferentes posicionamentos. Se para o jornal a imagem de Jane trata-se de um documento (uma espécie de prova que atesta objetivamente a presença de Jane Fonda no Vietnã), para Godard e Gorin essa mesma imagem é metáfora, e o que lhes interessa é o discurso implícito que há nela e em seu uso pela mídia.

Adeus à linguagem e o contraplano como extrapolação

Se as reflexões sobre o uso da linguagem como ferramenta política estão presentes em toda a obra de Godard, o uso criativo (e por vezes subversivo) do plano e contraplano também é recorrente em sua filmografia. Em uma de suas últimas obras, o longa-metragem *Adeus à Linguagem* (2014), o autor explora de forma radical e inédita o recurso do plano e contraplano através de um experimento 3D.

Godard se aventura num filão praticamente exclusivo aos grandes estúdios e ao cinema de mercado, que buscam na estética 3D um fetiche realista provocado pela sensação de tridimensionalidade dada às imagens quando produzidas por 2 câmeras em paralelo, projetadas por 2 projetores em paralelo e, por fim, percebidas pelo espectador também de forma paralela (por isso, a necessidade dos óculos com lentes diferentes, onde cada uma nos deixa ver apenas uma das projeções e, portanto, percebemos imagens ligeiramente diferentes, o que nos dá a ideia de profundidade acentuada).

Em certo momento de *Adeus à Linguagem*, acompanhamos um plano-sequência onde um casal discute e se desentende. Se no início do plano vemos os dois em quadro, à medida que o desencontro verbal entre eles se acentua, seus corpos também se distanciam. A cena segue e a mulher permanece sentada enquanto o homem caminha em sentido oposto e sai do plano inicial. Enquanto uma das câmeras permanece fixa, com a mulher em campo, a outra câmera faz um movimento panorâmico, acompanhando o homem e criando um contraplano. Porém, a diferença entre a imagem em que vemos a mulher e a imagem em que vemos o homem não nos possibilita mais formar uma imagem mental única, são inconciliáveis. Nos resta assumir a impossibilidade da síntese (a imagem não se forma) ou fechar um dos olhos, escolher um lado e observar um plano de cada vez. Aqui, plano e contraplano são formados segundo o olhar do espectador, que escolhe qual dos lados quer acompanhar, à medida que mantém, alternadamente, um ou o outro olho fechado.

No arquivo digital do filme podemos encontrar as imagens que vemos simultaneamente através de cada uma das lentes do óculos 3D:



Ao contrário do que se espera de um filme 3D, Godard usa o recurso justamente para romper com a proposta tradicional de imersão realista/naturalista da experiência estética tridimensional. Essa ruptura diegética nos lembra que estamos diante de uma construção discursiva (estética, narrativa e política). Nos provoca, a partir dos sentidos (pois a experimentação além de visual é também sonora), a pensar sobre a experiência do cinema e sobre o cinema como experiência. O discurso do filme e o filme como autor. É a partir de uma série de disjunções associativas e dissociativas, que remete ao método derridiano de desconstrução, que Godard trabalha suas intenções e suas construções.

Podemos perceber outro exemplo dessa estratégia quando o próprio título do filme é dividido, fragmentado e, de certa forma, tem seu sentido invertido: “Adeus” dá lugar a “Ah Deus!” e “à linguagem” pode ser “Ah Linguagem!”. Assim, o autor propõe que o adeus à linguagem (e o uso do artigo definido explicita a singularidade do substantivo) pode ser entendido como um abrir de portas para uma infinidade de outras possibilidades, linguagens.¹⁰ Caminhos desconhecidos para o cinema, que muitas vezes não são explorados pelo vício de uma forma de pensar estabelecida, hegemônica, automatizante.



¹⁰ Provocação similar é feita na obra "História(s) do cinema" na qual Godard sugere que não há como contar uma única história linear e progressiva, apenas olhares, agrupamentos, recortes.

Pensar o contrapiano para além de sua função narrativa é pensar a linguagem de forma poética, para além da sua função comunicativa, cotidiana. É dar espaço à invenção, extrapolar os sentidos, contrapor o planejado, é subverter - não apenas inverter. Utilizar estradas pavimentadas, mas seguir em outra direção. Ser contra o plano, mas a partir do plano.

Não que isso resulte num campo irrestrito de liberdade para todos os artistas: isso não existe. Mas, de fato, há alguns que conseguem ter liberdade. Isso é reconhecido na análise da obra de Godard feita por Didi-Huberman em *Passés cités par JLG* (2015), onde o filósofo diz que ver em detalhe o que um artista livre faz da liberdade é sempre um aprendizado, sobretudo para aqueles que não a têm (ou não a querem). As aberturas de Jean-Luc Godard são uma espécie de fronteira ou linha de fuga que, nas palavras de Deleuze, é "onde as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam" (Deleuze, 1992, p. 63). Não é pouco.

3

Sobre o arquivo, contra o arquivo

Certamente, a questão de uma política do arquivo nos orienta aqui (...). Não determinaremos jamais esta questão como uma questão política entre outras. Ela atravessa a totalidade do campo, e na verdade determina, de parte a parte, a política como res publica. Nenhum poder político sem controle do arquivo, mas da memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação.

Jacques Derrida

3.1

O arquivo da palavra, a palavra como arquivo

Acho particularmente desafiador o começo da escrita, especialmente em contexto acadêmico, confesso. Iniciar com perguntas? Afirmações? Hipóteses? Citações? Imagens? Quais palavras usar de início, qual estratégia discursiva para chamar atenção do leitor, são algumas questões que surgem e por vezes me paralisam de início. Aqui não foi diferente. Decido, então, retomar de forma radical o método ensaístico, me implicando na escrita, pensando a forma e, de certa maneira, fazendo a forma pensar. Parto da dúvida e da incerteza considerando-as como parte do processo (à revelia do método científico clássico que busca objetividade, neutralidade e impessoalidade na escrita), e assim começo. Não exatamente do zero, pois Derrida “fala” antes, na epígrafe que escolhi, e me ajuda a escrever sobre *arquivo* a partir do meu arquivo. Afinal, o que é uma “epígrafe” senão, enquanto citação, o resultado de um arquivamento pessoal (anotações de aulas e fichamentos de leituras)? Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação*¹¹ (1996), escreve que “a epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação” (p. 120). Já Maria Cecília de Moraes Pinto aponta dois sentidos diversos no uso da epígrafe:

(...) a epígrafe, como a citação, da qual se diferencia por estar em destaque e não no corpo do texto, invoca uma autoridade. O poeta parece pedir o amparo do escritor consagrado. Por outro lado, a

¹¹ Em *O trabalho da citação*, Compagnon dedica um capítulo especialmente para as reflexões sobre a epígrafe, sob o título de “O posto avançado”.

epígrafe serve muitas vezes para revelar o espírito que preside ao poema e, nesse caso, tenta direcionar a leitura. De certo modo, ao mesmo tempo incorpora-se ao texto e dele se distingue (Pinto, 2003, p. 118).

Tal como o poeta citado por Maria Cecília Moraes Pinto, minha escolha por essa epígrafe em especial trata-se, sem dúvida, de um pedido de amparo ao escritor consagrado, mas também, e sobretudo, de inspiração para a escrita - e por que não? - para sua leitura. A autora fala em “revelar o espírito que preside” o texto a partir da epígrafe e, de certa maneira, coloca em evidência que não se trata de um espírito que impera, reina ou dita autoritariamente um sentido único/exclusivo/vertical em seu uso. O texto não é seu súdito, tampouco o leitor. Pois, ao contrário, ela - a epígrafe - é eleita pelo autor e leva consigo a possibilidade do dissenso e a esperança de futuro, em um novo contexto. Sua vocação democrática abre caminhos, além de falar sobre quem a retoma - seja a partir do que é dito (seu enunciado), de como isso é dito (sua estrutura) e, é claro, do autor que foi citado.

Em *Mal de arquivo - Uma impressão freudiana* (1995), Jacques Derrida dedica um capítulo inteiro à questão da epígrafe (*exergo*) como arquivo que começa assim:

Segundo uma convenção consagrada, o exergo se articula com a citação. Citar antes de começar é dar o tom, deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveriam dominar a cena. Dito de outra maneira, o exergo consiste em capitalizar numa elipse. Acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo (Derrida, 2001, p. 17).

Deste modo, podemos entender que o pensamento de Derrida, de início, se aproxima das considerações de Maria Cecília Moraes Pinto na medida em que reconhece a função textual da epígrafe/exergo como forma de introduzir um tema e fornecer contexto. Derrida, porém, claramente diverge da autora no que se refere a seu caráter democrático¹²:

Um exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e dar a ordem, contentando-se em

¹² Interessante notar que o próprio Derrida faz uso do exergo no capítulo “Teses”, de *Mal de arquivo*. Este exergo conta com três citações de Sigmund Freud, sendo uma delas a citação de uma citação, pois trata-se de um trecho da obra “*Gradiva*” (1902), de Wilhelm Jensen, retomado por Freud.

nomear o problema, isto é, o tema. Há uma função a um só tempo institutriz e conservadora no *exergo*: a violência de um poder (*Gewalt*¹³) que ao mesmo tempo coloca e conserva o direito, diria o Benjamin de Zur Kritik der Gewalt. Trata-se aqui, a partir do *exergo*, da violência do próprio arquivo, como arquivo, como violência arquivar. É portanto a primeira figura de um arquivo, pois todo arquivo - tiraremos daí algumas consequências - é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional (Ibid., 2001, p. 17).

Para Derrida, refletir sobre *exergo* é refletir sobre o *arquivo* e a violência - que lhe é própria - enquanto exercício de poder. É tanto dessa violência, quanto da própria violência da cultura civilizatória, que o autor trata ao longo de sua obra sobre o mal do arquivo. Sua busca, dessa forma, é por desconstruir¹⁴ o conceito convencional de arquivo e, em última instância, por desconstruir a própria ideia de *conceito*¹⁵. Pois, ao contrário de definir (e dessa maneira, limitar e restringir) um conceito pleno para *arquivo*, Derrida busca confrontá-lo em sua *versão clássica*¹⁶ e expandi-lo em sua complexidade.

Assim, podemos perceber que o ponto de partida da discussão é justamente aquilo que o arquivo não é. Sobre isso, Derrida inicia sua argumentação a partir de uma reflexão não pela palavra “arquivo”, mas sim pelo arquivo desta palavra:

Não começemos pelo começo nem mesmo pelo “arquivo”. Mas pela **palavra “arquivo” - e pelo arquivo de uma palavra** tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em

¹³ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, em nota de rodapé de “Para uma crítica da violência”, de Walter Benjamin: “Benjamin não escreve, portanto, um ensaio pacifista, mas tenta delimitar os vários domínios nos quais *Gewalt* (a “violência”, o “poder”) se exerce, em particular para refletir sobre a oposição entre o “poder-como-violência” do direito e do Estado, e a “violência-como-poder” da greve revolucionária. **O substantivo *Gewalt* provém do verbo arcaico *walten*: “imperar”, “reinar”, “ter poder sobre”(...**)”

¹⁴ Segundo Tânia Corgi Veríssimo: “A desconstrução, cunhada pelo filósofo, será justamente esta que submeterá os métodos de investigação à leitura crítica, através de um duplo gesto de mergulho nos fundamentos de uma dada teoria para então denunciar suas clausuras e contradições. Também configurar-se-á como acontecimento, uma vez que o potencial desconstrutivo será entendido como inerente a qualquer teoria, bem como estratégia de caráter político interveniente na soberania e no dogmatismo impregnado à linguagem.”

¹⁵ Interessante notar que *Mal de Arquivo - Uma impressão freudiana* trata-se da publicação de uma conferência cujo título original era ***O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana***. A troca deliberada da palavra “conceito” pela palavra “mal” indica, também, a vontade de desconstrução que aqui se apresenta.

¹⁶ Segundo Joel Birman, em artigo sobre o ensaio, o objetivo de Derrida é operar uma desconstrução da versão clássica de arquivo, segundo a qual ele seria “o reflexo do que ocorreu de fato na experiência histórica”. Nessa versão, difundida por muitos historiadores e filósofos, o arquivo seria um monumento da tradição, cuja pretensa objetividade estaria suportada pela materialidade dos registros do passado.

um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas começam - princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada - princípio nomológico. (...) É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece. Nada há de accidental ou surpreendente nisso. Com efeito, ao contrário daquilo que geralmente se imagina, tal conceito não é fácil de arquivar. Temos dificuldade, e por razões essenciais, em estabelecê-lo e interpretá-lo no documento que nos entrega: aqui, no nome que o nomeia, a saber, o "arquivo". (Ibid., p. 11-12) [Grifo nosso]

A partir dessa estratégia de analisar (desconstruir) o arquivo (enquanto palavra, logo, também enquanto um arquivo de si mesmo) sob as suas mais diversas faces¹⁷, aqui o que nos interessa na teoria derridiana é sua abordagem/estratégia sobre o tema. Para tanto, me parece importante entender o contexto em que se insere essa discussão e, ainda, no contexto em que se insere a própria trajetória pessoal de Derrida.

Testemunho e criação

Judeu, nascido na Argélia, em 1930, teve uma infância/juventude marcada pelo antissemitismo, pela guerra e pela colonização francesa. A experiência da opressão e do trauma, em especial pela catástrofe e pelos horrores da Shoah, se refletem no pensamento e nos testemunhos¹⁸ de Derrida ao longo de sua vida e obra. Aos 12 anos, ainda na Argélia, durante o regime de Vichy¹⁹ (quando a França estava ocupada pelos nazistas), chegou a ser expulso da escola primária por ser judeu - o que se revelou uma primeira experiência traumática, como lembra o próprio Derrida em entrevista a Catherine Paoletti:

¹⁷ Sobre este procedimento, Derrida diz: “uma série de clivagens desde então não cessará mais de dividir cada átomo de nosso léxico (Ibid., p. 12)”.

¹⁸ Num texto sobre a universidade e o trabalho acadêmico, Derrida relaciona o professor (professer) ao engajamento (engagement); no sentido forte da palavra, professor é dar um testemunho (donner un gage), fazer uma promessa, um juramento, comprometer-se com a verdade (Silveira, 2020, p. 138).

¹⁹ O regime de Vichy recrudescceu as leis antissemitas, especialmente nas colônias francesas. Entre as medidas restritivas estava a ampliação do *numerus clausus*, o número limite de judeus que poderiam frequentar as escolas, que passou de 14 para 7 por cento dos estudantes (Ofrat, 2001, p. 11).

É outubro de 1942, pouco tempo antes do desembarque dos Aliados na África do Norte, quando as leis do *numerus clausus* foram aplicadas no meu liceu. (...) Por alguma razão que eu ignoro, concederam-me um ano a mais, mas no primeiro dia do reinício das aulas no liceu Ben Aknoun, o supervisor geral me chamou no seu escritório e me disse: ‘Você vai voltar para casa, seus pais lhe explicarão’ (Derrida; Paoletti, 1999, p. 13).

O motivo da expulsão nunca lhe foi explicado por seus pais, tampouco os insultos, as injúrias, as ameaças e as agressões físicas que recebeu de colegas que o chamavam de “judeu sujo”. Suas recordações da infância estão permeadas por silêncios, lágrimas, gritos, risos sarcásticos, desamparo e angústia. Para Derrida, o antissemitismo foi uma ferida que nunca se fechou.

Com frequência, tento me lembrar, além dos fatos documentados e das marcas subjetivas, o que eu podia pensar, sentir, sofrer (ressentir) naquele momento, mas essas tentativas normalmente fracassam. Por isso reconstruo. Sempre reconstruímos. Nesse caso, porém, muitas vezes a reconstrução torna-se abstrata (Ibid., 1999, p.13).

Após sua expulsão da escola, seus pais o inscrevem no Maimônides²⁰, para onde migram alunos e professores judeus excluídos de outros liceus que “juntaram-se para fundar um lugar de ensino destinado a todos aqueles párias” (Derrida; Roudinesco, 2004, p. 135). Ainda afirma: “não suportava o aprisionamento nessa comunidade, por conseguinte, ocorreu em mim uma ruptura afetiva profunda” (Derrida; Paoletti, op. cit., p. 15). Apesar de suas origens, Derrida não praticava o judaísmo e se afastava cada vez mais tanto da escola quanto da religião enquanto instituição. Considerava ambos uma espécie de prisão e, em especial no judaísmo, também, uma forma de autoridade. Voltar-se contra as regras era algo natural. Então, não por acaso, ao falar de questões sobre linguagem, arquivo e história, Derrida também nos alerta para a violência das práticas racistas, colonialistas, autoritárias e, principalmente, para a violência das práticas discursivas oriundas da racionalidade científica ocidental, judaico-cristã - que em última instância, essa sim, é a grande inimiga de Derrida. Esse é o objetivo de Derrida ao conceber *Mal de Arquivo*.

²⁰ O Maimônides, mencionado no texto, é uma referência à "Lycée Maimonide", escola judaica localizada em Argel, na Argélia. Foi fundada por pais de alunos e professores judeus que foram excluídos de outras escolas (liceus) devido às políticas antissemitas que estavam em vigor na época. O nome "Maimônides" é uma homenagem a Moisés Maimônides, filósofo e médico judeu amplamente reconhecido por suas contribuições à filosofia e à teologia judaica.

Realizado a partir de uma conferência, proferida no dia 5 de junho de 1994, em Londres, por ocasião de um colóquio internacional intitulado “Memória: a questão dos arquivos”, o ensaio é publicado em meio a um movimento revisionista e negacionista crescente no cenário europeu a partir do pós-guerra e, mais especificamente, no contexto francês a partir dos anos 1980²¹, com a negação do Holocausto. Sobre esse contexto, Derrida abre a conferência:

Por que reelaborar hoje um conceito do arquivo? Numa única e mesma configuração, a um só tempo técnica e política, ética e jurídica? Os desastres que marcam o fim do milênio são também arquivos do mal: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, "recalcados". Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. Não se renuncia jamais, é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação. Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer as correspondências entre o *memento*, o índice, a prova e o testemunho? Pensemos nos debates sobre todos os "revisionismos". Pensemos nos sismos da historiografia, nas reviravoltas técnicas do estabelecimento e do tratamento de tantos "dossiês" (Derrida, 2001, p. 7).

O revisionismo e o negacionismo ressurgentes geram duas grandes preocupações para Derrida: a de que “a sociedade francesa permanece receptiva ao retorno dos velhos demônios” (Derrida; Roudinesco, 2004, p. 134) e a de que os “arquivos e testemunhos sejam insuficientes para manter viva a memória da Shoah” (Ibid., p. 134). Em entrevista concedida à filósofa Elisabeth Weber, Derrida sugere que esse debate não será vencido ou encerrado apenas com provas documentais ou testemunhais, pois mesmo os registros físicos preservados em Auschwitz – as toneladas de cabelos, sapatos e óculos das centenas de milhares de vítimas – passam a ser questionados pelos revisionistas sob a alegação de que aquilo tudo foi construído, que não prova nada (Derrida; Weber, 2004). Nesse sentido, até mesmo a veracidade das imagens e dos testemunhos (e das imagens

²¹ Sobre esse assunto, Paulo Henrique Silveira em seu artigo “Derrida e as portas abertas da memória, do arquivo e do testemunho” (2020) afirma: “O revisionismo e o negacionismo retornam ao debate acadêmico francês no início dos anos 1980, especialmente com a publicação dos artigos de Robert Faurisson, professor de literatura em Lyon, que pretendia denunciar o “boato” de Auschwitz. Prontamente, o historiador Pierre Vidal-Naquet publica uma série de artigos contra os argumentos de Faurisson. (...) Em 1983, o filósofo François Lyotard entra nesse debate com a publicação do livro “Le Différend”. E em 1985, o filme “Shoah”, do jornalista e cineasta Claude Lanzmann, também contribui para esse debate, contando a história de Auschwitz a partir dos testemunhos de inúmeros ex-prisioneiros”.

como testemunhos) podem ser questionadas. Afinal, os revisionistas, os negacionistas e seus simpatizantes são motivados por convicções políticas (Silveira, 2020, p. 141).

Nessa perspectiva, a partir do movimento de desconstrução, o filósofo procura outras dimensões e possibilidades para o conceito de arquivo e para as práticas de des/arquivamento. Desconstruir o arquivo como discurso, não é acabar com ele, abandoná-lo, mas sim dar a possibilidade de viver “com” e de pensar “a partir” ou mesmo “contra” o arquivo. Derrida entende que a batalha não pode girar, **apenas**, em torno de números, documentos, imagens, relatos de vítimas ou evidências quaisquer que sejam. A batalha também deve implicar a palavra e o compromisso de se contrapor à barbárie.

3.2

As imagens que restam e o que resta nas imagens



Uma jovem sorri para a foto. Seus cabelos são curtos e estão penteados, seu torso agasalhado e seu rosto, levemente inclinado, sugere um sorriso despojado, espontâneo. Não há nada na imagem que nos indique as circunstâncias de sua tomada²², nem tampouco há sinais de constrangimento ou submissão. Pelo contrário, o olhar direto para a câmera e as feições descontraídas poderiam suscitar um ambiente confortável, quem sabe acolhedor. “Uma jovem sorri para a foto” poderia ser o título da obra, se exposta isoladamente. Nada nos diz que essa moça é, no momento dessa imagem, prisioneira da polícia política portuguesa, e o fotógrafo um agente a serviço da mais longa ditadura da Europa Ocidental .

Depositada no arquivo da PIDE/DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado - Divisão Geral de Segurança) a fotografia faz parte de um conjunto de documentos sobreviventes às tentativas de apagamento de uma parte cruel da história do país. Assim como no Brasil, em Portugal ninguém foi julgado pelas perseguições, torturas e assassinatos e os arquivos da ditadura permanecem esquecidos (França, Lins e Rezende, 2011). Sobre esse fato, o filósofo português José Gil afirma: “um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde províamos” (Gil, 2004, p. 16).

²² Podemos até inferir que o tipo de fotografia (o retrato 3x4 com o enquadramento frontal do busto), o fundo neutro e uma única fonte de luz (posicionada ligeiramente abaixo e à esquerda da câmera, pois projeta uma sombra marcada do nariz sobre o lado esquerdo da face da jovem) sugerem um ambiente controlado e um caráter prático no registro, uma vez que não há um esmero técnico, muito menos um compromisso estético. A ausência de cor, assim como a roupa e o corte de cabelo da modelo, sugerem ainda que a foto pode ter sido tirada entre os anos 1960 e 1980.

O que restou desse arquivo foi parcialmente retomado pela diretora portuguesa Susana de Sousa Dias no documentário *48* (2010). O filme combina imagens (dos então presos políticos da ditadura) com falas (dos próprios retratados em depoimento à diretora).



A realizadora relata que ao se deparar com essas fotografias, “imagens que, aparentemente, são iguais a todas as outras imagens de presos políticos de todas as ditaduras”, sentiu a necessidade de retomá-las para “mostrar a vida (e, em certa medida, o seu reverso) de um regime autoritário, tomando como linha orientadora os traços que são comuns à generalidade das ditaduras”. E nada mais comum às imagens de regimes e sistemas autoritários do que os retratos de identificação e o fichamento de seus dissidentes/opositores. As imagens dos presos políticos, são imagens de controle e de poder destinadas, em princípio, a permanecerem mudas nos arquivos mortos do estado. São fotografias que, isoladas, sem contexto, dizem muito pouco sobre sua história e sua memória. São insuficientes para revelar o passado. Mas como trabalhar essas imagens sem reforçar seus traços de origem? Como mostrar o outro lado de um regime autoritário usando as imagens produzidas pelo próprio regime?

Os sintomas das imagens

Com a intenção de enfrentar esses dilemas, Susana elabora uma metodologia que de certa forma determina a própria estrutura de seus filmes, uma busca persistente pelo “ponto de doença das imagem”. Sobre o processo ela diz:

Comecei a perceber que por vezes no interior da imagem apareciam sinais de desintegração interna da própria mensagem que o regime pretendia veicular, ou seja, quase como um ponto de doença da própria imagem (Dias, 2012, p. 232).

Trabalhar as imagens a partir desses “sintomas”, ou “pontos de doença” é o que possibilita a releitura da história em seus filmes. Sua estratégia é utilizar de procedimentos formais como o reenquadramento dos planos (seja em zoom ou em corte seco), o uso do fade para o branco ou para o preto, a desaceleração radical da ação e a repetição sucessiva do registro para gerar estranhamento e instigar uma espetatorialidade ativa, pois a partir da desnaturalização das imagens o espectador é convocado a buscar outras possibilidades de sentido que está para além daquele percebido num primeiro momento.

O facto de estar a lidar nos meus filmes com imagens de carácter histórico tornou o trabalho particularmente complexo, sobretudo porque a lógica seguida foi a de (...) procurar abrir a imagem dentro da sua especificidade própria dando-a a ver para além do seu sentido imediato, sem, no entanto, subverter a sua natureza intrínseca (Ibid., p. 232-233).

Assim, Susana busca na memória e nos relatos orais (no testemunho), de quem viveu a prisão e o lado mais perverso da opressão, um acréscimo material às imagens arquivadas. A realizadora conta que quase três décadas após a produção desses registros, procurou cada um dos retratados e registrou o depoimento deles ao se deparar com tais imagens. É possível perceber nesse encontro (entre retrato e retratado) flashes do passado que irrompem o presente quase sempre na forma primeira da emoção. Ela cria as condições para que, em determinado momento, a distância entre o passado e o presente seja abolida. E o passado emerge no presente. Não há mais distância entre a memória da prisão e a prisão. É como se o passado e o presente se juntassem e virassem a mesma coisa. A memória tornada carne. A imagem de seus rostos, seus olhares, e suas roupas ajudam a recordar o momento da fotografia e as relações que foram estabelecidas entre os dois lados da câmera, mas também evocam lembranças de tortura, memórias afetivas, reflexões políticas e existenciais que aparecem em diferentes depoimentos do filme. Um deles diz:

Eles gostavam muito de ver a cara de sofrimento dos presos (no momento da foto). E eu arranjava uma expressão desprezível pra eles ou então fazia assim... Mesmo espancando-me, barbaramente torturando-me... Sempre com a boca assim...



Sua primeira fotografia dá lugar a uma outra, mais tensa e mais contestadora (já de barba por fazer, seu olhar é desviante e a boca ainda mais contraída), enquanto ele segue seu relato:

Com choques elétricos e gases asfixiantes que não eram mortais, mas o suficiente para me atormentar. De vez em quando vinha um e me dava pontapés e socos e eu não podia me defender. Mas de mim eles não conseguiam a cara de torturado.



E em um depoimento mais adiante vemos e ouvimos uma espécie de complemento na voz/imagem de outra pessoa:

Quando se é preso, há um combate, uma luta entre os policiais que querem fazer falar o preso e o preso que não quer falar. E, portanto, eles têm o poder de torturar, de espancar, de faz a tortura do sono.

Mas nós temos o poder único que é não falar. (...) O que se tem de originalidade (nesses registros) são estas caras medonhas, com muita chatice nas expressões. Mas tiveram também um poder... Não se pode fugir de tirar fotografia, mas a cara somos nós que decidimos.”



Após esse depoimento fica ainda mais evidente a postura de resistência dos corpos nesses registros. São rostos que irrompem na imagem e rompem a encenação, desmontam a construção da cena sem que uma palavra seja dita. São seu último bastião de liberdade. As bocas estão fechadas, mas os corpos agem no limite do que lhes é exigido, posicionando-se de acordo com um teatro preestabelecido. Como ocorre então este rompimento? Ele é dado através da expressão do rosto, mas sobretudo por meio da força do olhar. **São os gestos/imagens que restam.**



Uma jovem sorri para a foto

Em meio a uma série de retratos com expressões de raiva, afronta e rebeldia, a imagem da jovem sorrindo para a foto surge, quase na metade do filme, como uma espécie de contraponto a todas as outras. São cerca de trinta segundos de silêncio até que a moça da foto (30 anos mais tarde) comece o seu depoimento dizendo:

Eu estava feliz de ser presa. Porque ali eu era a filha da Estela e enteada do Piteira. O Piteira tinha conseguido a anistia e tinha ido embora. A minha mãe tinha estado presa por mais de dois meses. E eu sou presa a seguir, como estudante. Eu estou satisfeítissima. Digamos que a minha “solidariedade familiar” tinha se cumprido. Tinha sido fechado um ciclo.

A fotografia em toda a sua complexidade abre, assim, uma brecha no pensamento da retratada que, ao se lembrar daqueles dias, evoca estratos diferentes da memória, pois ela logo acrescenta:

Vivi muito mal por causa desta fotografia durante muito tempo. Eu sabia que isto era um insulto. Um lugar de tanta dor, tanta luta, tanto sofrimento, tanta resistência, e eu dou este riso parvo.

E logo em seguida faz uma observação prosaica sobre o momento preciso da tomada que talvez justifique mais concretamente o sorriso:

Mas também porque esta é uma fotografia de saída, não é uma fotografia de entrada. Eu estava a me perguntar antes, quem é que me pagaria um táxi para ir para casa.

Uma mesma imagem torna-se assim um campo de conflitos: primeiro, um sentimento de contentamento por seguir os passos dos pais, que tinham sido presos; depois um desconforto, uma sensação de leviandade de sorrir em um lugar de sofrimento; em seguida, o sorriso ligado ao momento preciso em que a foto foi tirada, a saída da prisão. Por fim, uma reflexão social e comportamental daquele tempo provocada pela análise da vestimenta:

A roupa era normal (...) uma uma camisa simples, com gola rolê. Os decotes não se usavam, os braços nus também eram muito pouco comuns. A gente levava sempre um casaquinho pelas costas.

Tudo o que pudesse alimentar algum desejo, próprio ou do outro, era altamente reprimido. A parte sexual era uma tragédia em Portugal. À esquerda e à direita. Os candidatos a namorados “da esquerda” eram um desastre. Falavam, falavam, falavam, falavam... E não tocavam. Ninguém se tocava. Nós também não tocávamos. Parecia que não tínhamos mãos, parecia que não podíamos seguir o elã, o impulso... Era uma tragédia.

A este título, o trabalho de Susana de Sousa Dias é exemplar, muito particularmente no contexto do uso do cinema como fonte histórica. No fundo, independentemente dos fins que se procuram, trata-se de um processo similar: abrir a imagem para além do seu sentido imediato, observá-la no seu interior, dissecá-la para chegar ao seu coração ou a qualquer outro órgão que revele, ao menos em parte, uma interioridade ainda não vista. Exercitando o olhar e dando-a a ver de uma forma não unívoca, não colada ao objeto referencial e muito menos sujeita a imperativos discursivos.

Nesse sentido, é uma obra que não nos deixa esquecer que a redução intensiva do real ao visível trouxe consequências que marcaram grande parte da cinematografia documental do século XX. O fato de as imagens cinematográficas surgirem como emanção direta da realidade, de habitualmente serem consideradas como testemunhas oculares objetivas dos acontecimentos que mostram, leva a que, muitas vezes, as imagens de arquivo se confundam com o próprio acontecimento que registram, não sendo raro vê-las passar como tentativa de provas históricas dos fatos que ilustram. E, no entanto, é através de um questionamento permanente que as imagens podem ser reavivadas e reinterpretadas à luz de uma nova, integradas em novas problemáticas.

3.3

Toda imagem é uma súplica por um futuro – a colonialidade e a ausência de arquivo

Pode o artista ser um historiador? É possível um historiador fazer arte? Não saberia responder com convicção a essas perguntas, mas sugiro aqui uma proximidade ética, política e social de ambas as atividades que eventualmente se tocam em processos artísticos e até mesmo na retomada de arquivos por pesquisadores e historiadores. Sobre esse assunto Androula Michael, comenta:

Se a história é o que foi decidido coletivamente lembrar, os artistas vêm frequentemente enfatizar o que foi decidido coletivamente esquecer. Com esta fórmula, Susan Sontag resume uma atitude de vários artistas contemporâneos que, utilizando-se livremente das ferramentas do “historiador”, propõem uma alternativa à narrativa dominante da história, escrita pelos vencedores (Michaël, 2020, p. 2).

As obras de cineastas como Rithy Pahn, John Akomfrah e Rodrigo Ribeiro-Andrade evidenciam tanto a ferida quanto sua reparação.

Sem se tornarem verdadeiros historiadores, os artistas tomam conta simbolicamente da “melancolia pós-colonial” e propõem estratégias diferentes contra o esquecimento ou a negação da memória (Ibid., p. 3).

A imagem de arquivo em Akomfrah

Figura paradigmática da arte britânica contemporânea, Akomfrah é um dos mais renomados artistas a explorar os deslocamentos da diáspora africana a partir da imagem. Sua história pessoal e familiar é também parte essencial de seus trabalhos, assim como suas raízes são esclarecedoras de sua trajetória artística.

Nascido em Gana, em 1957 (mesmo ano em que o país conquistou sua independência da Inglaterra), John Akomfrah é filho de militantes políticos e ativistas ganeses. Seus pais participavam ativamente da política do país, primeira experiência socialista em África, que durou entre 1957 e 1966 (ano em que o governo foi deposto e uma ditadura autoritária sobe ao poder com o apoio do governo britânico e dos Estados Unidos). Naquele mesmo ano de 1966, seu pai é assassinado e sua mãe migra para Londres com ele e seus irmãos.

Ao chegar na Inglaterra, Akomfrah e seus familiares encontram um país que, embora não tivesse uma política segregacionista institucionalizada, era profundamente marcado por práticas racistas. A presença negra era silenciada nos espaços artísticos e teimava em ser capturada pela mídia hegemônica sob o signo da criminalidade. Quando criança, ele costumava assistir com os irmãos a um programa policiaisco chamado *Police 5*, ancorado na caça real a bandidos com o auxílio de chamadas telefônicas do público. Para o futuro diretor, cada nova caçada anunciava um evento traumático. Ele não só assistia, mas rezava todas as noites diante da atração de grande audiência:

Rezava para que o assaltante não fosse negro. Porque a gente sabia o que aconteceria no dia seguinte. Você simplesmente sabia que isso seria uma grande questão. Então, havia uma espécie de tirania que sobredeterminava nossas vidas, que vinha através da imagem, que te forçava a ter tanto uma abordagem emocional, quanto teórica, filosófica, sobre as imagens (Akomfrah; Eshun, 2017, p. 54).

Segundo Akomfrah, o cinema e a televisão ingleses do pós-guerra tendiam a vincular a presença negra a problemas sociais, como desemprego ou criminalidade. Codificava-se, assim, a figura do negro como o “outro” racializado, que invade e ameaça. Por outro lado, e também como consequência disso, nos circuitos da mídia as famílias imigrantes eram frequentemente privadas de imagens de intimidade, de imagens aptas a descrever o lado subjetivo, afetivo de suas vidas. Urgia, nas palavras do realizador, fundar um “novo acordo entre a imagem e a história”.

Na década de 1980, Akomfrah participa da formação de um importante coletivo composto por artistas imigrantes e filhos de imigrantes, o Black Audio Film Collective²³ (BAFC), que redefiniu a relação entre estética e política na paisagem cultural britânica a partir de uma perspectiva negra e imigrante. Seu primeiro - e talvez mais emblemático - projeto, *Signos do Império* (1983), consiste em um *slide-tape*²⁴, com duração de 20 minutos e 49 segundos, e é composto por 320 imagens da vida colonial britânica durante o século XIX. O filme apresenta

²³ Fundado por John Akomfrah, Avril Johnson, Claire Joseph (que deu lugar a David Lawson, em 1985), Edward George, Lina Gopaul, Trevor Mathison e Reece Auguste, o coletivo esteve ativo entre os anos de 1982 e 1998.

²⁴ Um filme com imagens estáticas, como numa apresentação de slides.

preocupações políticas e estratégias formais que se tornariam centrais na obra de Akomfrah e do BAFC.

A abordagem teórica sofisticada e o uso da linguagem como ferramenta política já se evidenciam desde a escolha do título. Partindo da obra “O Império dos Signos”²⁵, de Roland Barthes (1970), “Signos do Império” revela tanto a influência da obra do teórico francês (e da concepção de semiótica empreendida por ele ao longo do livro), quanto uma inversão de seu propósito. Ao mudar a ordem sintática das palavras “império” e “signos”, o autor destaca os “signos” como questão central, preponderante, para a (des)construção do “império”.

Adotando a análise semiótica do teórico francês, mas em uma reorientação do seu poder interrogativo para questionar o império britânico o filme empreende “uma investigação sobre a fantasia colonial”, bem como sobre as condições históricas que informaram a vida racial, econômica e diaspórica na Grã-Bretanha (Demos, 2017, p. 95).

Interessante notar o paralelo entre a estratégia de Akomfrah e do BAFC em *Signos do Império* e a de Jacques Derrida, em “Mal de Arquivo” (na qual também propõe a noção de “arquivos do mal”). Ao abrir a possibilidade de pensar o jogo entre as palavras “signos” e “império”; “arquivos” e “mal”; com efeito, tomam o propósito da desconstrução no derrubamento da hierarquia dos termos, instalando a alternância de primazia de um termo sobre o outro. Em outras palavras, observemos que, ao cunhar *Signos do Império*, Akomfrah e seu coletivo lançam luz sobre os “signos” como elementos preponderantes que exercem primazia sobre o “império”, tirando-os da condição de efeito secundário, e alçando-os à posição de produtor, inclusive pela posição que ocupa na frase. É possível notar esse mesmo efeito/intenção quando Derrida torna o “mal” precedente à noção de “arquivo” na expressão que inverte o título de seu ensaio (Mal de arquivo / arquivos do mal).

Outra relação evidente entre o *slide-tape* de Akomfrah e do BAFC e o ensaio de Derrida está no interesse central pela questão do arquivo como discurso - e, portanto, como fonte e como forma de violência/poder. Podemos perceber desde as primeiras cenas do filme, tanto pela composição entre imagens e

²⁵ Neste livro, Roland Barthes faz uma análise semiótica da cultura visual japonesa explorando sua singularidade e complexidade em comparação com a cultura ocidental.

palavras, quanto pela ordenação desses “signos” como discurso, a estratégia evidente da desconstrução.

“*Signos do Império* começa sob um sombrio e crescente ruído de vento. Vemos uma tela preta que se dissolve em um fundo branco com a silhueta épica de uma estátua (vista em um contra-plongée²⁶ acentuado). Um homem de queixo erguido aparenta olhar o horizonte ao segurar uma imponente espada medieval. Sua imagem remete às conquistas, à história por construir, ao poder à vista. Porém, há duas intervenções essenciais na imagem que a desnaturalizam e nos fazem pensar. A impressão do título do filme, “**Signos do Império**”, quase sobreposta à figura do guerreiro, revela a intenção do autor de buscar esses signos em imagens como essa. Pensar a função semiótica é também romper com a diegese/naturalidade dessas imagens. A segunda intervenção que podemos perceber sobre a imagem é uma linha vertical preta, que logo após o título, corta o plano de cima a baixo e divide a imagem em duas partes desiguais. Vemos uma parte onde o título e a imagem-silhueta estão compreendidos num mesmo campo, limitados pelo horizonte da faixa, enquanto na outra parte abre-se um espaço vazio, quem sabe para os signos por vir.



O primeiro plano é seguido por uma imagem misteriosa, mas clássica, rebuscada. Assim como na primeira imagem, este plano é dividido por uma linha vertical preta onde à sua direita, e ao fundo, vemos uma figura humana em alto relevo que parece ornar a fachada de uma igreja, enquanto no resto do plano percebemos imagens desfocadas e aparentemente disformes. Sobre a imagem, o

²⁶ Expressão usada na literatura cinematográfica para descrever o ângulo da câmera quando está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.

autor anuncia o propósito do filme, como uma espécie de subtítulo, onde é possível ler: “**Uma investigação sobre a fantasia colonial**”.



Assim, o filme segue com o ruído de vento como trilha e aos poucos sugere que uma tempestade está chegando. Ao som distorcido do que parecem ser trovões, vemos em sequência imagens de antigas estátuas (monumentos vitorianos) que, em tons frios, apresentam homens brancos, pertencentes às classes dominantes, de traços finos, vestes e penteados clássicos. São homens que seguram livros e parecem confabular. Sobre essas imagens, lemos respectivamente: “**No começo – o arquivo**”²⁷. Então, a primeira sequência do filme se encerra com a palavra “**imperialismo**”²⁸, e um ponto final, marcados sutilmente sobre a sombra quase abstrata de um homem com chapéu, ao som épico da ópera “O Ouro do Reno” (1869), de Richard Wagner²⁹.



²⁷ Minha tradução para “In the beginning” e “The archive”.

²⁸ Minha tradução para “Imperialism”.

²⁹ Richard Wagner, compositor e ensaísta alemão do século XIX, ficou conhecido por composições como “A cavalcada das Valquírias”, mas também por ensaios de teor marcadamente antisemita.



Saltam aos olhos as afinidades entre a iniciativa de Akomfrah e o BAFC e aquela noção de arquivo com a qual Derrida abriria, somente 11 anos depois, seu já mencionado ensaio “Mal de Arquivo”³⁰. Ao urdir algumas justaposições muito específicas entre textos e imagens de arquivo, Akomfrah e o BAFC também nos lembram, à sua maneira, da origem etimológica da palavra “arquivo”. Do grego *arkhê*, a palavra coordena os sentidos de “começo” e “comando”. Assim, o filme sugere: no início, o arquivo. No comando, o imperialismo.

Sobre a relação entre a obra do coletivo e o pensamento intelectual de seu tempo, o pesquisador e professor Kodwo Eshun³¹, reconhece a importância e o caráter antecipatório de sua produção:

O trabalho do BAFC não seguiu o discurso museológico, teórico e acadêmico que surgia na América e na Europa. **Pelo contrário, ele o precedeu e o tornou possível.** O grupo utilizava o aparato cinematográfico como um espaço para o pensamento radical. Anterior a *As Canções de Handsworth*, a obra *Signos do Império*, feita pelo grupo em slide-tape, não visualizava os conceitos que então emergiam nos ensaios de Homi Bhabha e de Gayatri Spivak. Em vez disso, *Signos do Império*, em todo o seu terror e austeridade, fabricou, ele mesmo, conceitos para repensar a autoridade europeia muito antes que a academia o fizesse. Ele a excedeu, reunindo uma economia afetiva capaz de evocar as consequências psíquicas do momento imperial (Eshun, 2017, p. 103).

³⁰ Ensaio publicado em 1995, a partir de uma conferência proferida por Derrida no dia 5 de junho de 1994, em Londres, por ocasião de um colóquio internacional intitulado: “*Memória: a questão dos arquivos*”.

³¹ Kodwo Eshun é professor de Teoria da Arte Contemporânea na University of London, e pesquisador master do Programa de Artes Visuais da Geneva University of Art and Design. Nascido em Gana, assim como John Akomfrah, é membro-fundador do coletivo de arte The Otolith Group e foi curador (ao lado de Anjalika Sagar) da primeira retrospectiva completa da obra audiovisual do BAFC, *Ghosts of Songs*, no FACT Liverpool, em 2007.

Num contexto mais recente, Grada Kilomba retoma essa economia afetiva que parte do lugar da experiência e da existência marginalizada; do racismo estrutural; da origem periférica; da falta/apagamento de origens/imagens/arquivos ao dizer:

O discurso das/os intelectuais negras/os surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico. Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético, como os escritos de Frantz Fanon ou os de bell hooks. Essa deveria ser a preocupação primordial da descolonização do conhecimento acadêmico, isto é, ‘lançar uma chance de produção de conhecimento emancipatório alternativo’ (...) a fim de transformar as configurações do conhecimento e do poder em prol da abertura de novos espaços para a teorização e para a prática (Kilomba, 2019, p. 59).

Ao criticar o discurso acadêmico tradicional, Grada Kilomba toca em um ponto-chave que é a constatação de uma violência na aparente neutralidade que exclui práticas e experiências marginalizadas. Dessa forma, sua reflexão atinge não apenas a academia, mas, de forma mais ampla, a lógica constitutiva de qualquer instituição de poder e conhecimento, legitimadora da produção intelectual, artística e cultural. Transitar entre os limites opressivos da margem e do centro, afetando e desestabilizando suas dinâmicas de conhecimento e poder é um desafio para intelectuais como Grada Kilomba, Achille Mbembe e Saidiya Hartman, tal como o é para artistas como John Akomfrah.

Criado para uma galeria, *Signos do Império* renunciou a tendência de borrar as fronteiras entre artes visuais e filmes, museu e cinema. Através de um processo de recuperação de arquivos, da análise e da reapresentação de imagens, textos e sons, o filme recorre à linguagem da montagem para analisar as mitologias em torno das identidades raciais, nacionais e culturais e o modo como elas são definidas ou terminam por se desintegrar. O propósito do filme, então, é intensificado ainda mais pela ênfase posta nas junções e disjunções entre os slides, esses espaços nebulosos existentes. Explorando o potencial radical da progressão de slides como um meio, o ciclo continuamente evoca esses espaços nos quais as imagens se esfacelam ou ainda estão por ser construídas. Com *Signos do Império*, o BAFC sugere a negação da ilusão e da ficção e torna-se íntimo da possível contribuição de uma consciência criativa para a invenção dos futuros não realizados do passado (Demos, 2017, p. 94).

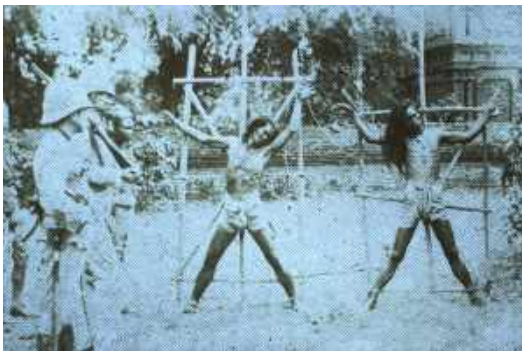
No começo — O sertão das narrativas — A ficção im-possível da tradição

Retomando a análise da primeira parte do filme, podemos perceber que a ópera de Wagner segue presente, ainda que distorcida/alentada/desnaturalizada, e logo passa a ser acompanhada por ruídos, sobreposições e ecos da própria trilha, o que gera desconforto/estranhamento. As transições entre imagens apontam para a linguagem fílmica, pois apesar de se tratar de uma sequência de imagens fixas, elas ganham movimento ao serem sobrepostas. Na sequência a seguir podemos, ler “No começo — O sertão das narrativas” e “O sertão das narrativas — A ficção im-possível da tradição”³² e ver como as imagens e palavras se sobrepõem trazendo novos sentidos mutuamente. O uso do *cross-fade*³³, neste caso, está carregado de intencionalidade: por instantes, a materialidade de diferentes arquivos se funde no presente da exibição, quando os percebemos a um só tempo.



³² Minha tradução para “In the beginning”; “the hinterlands of narratives” e “The im-possible fiction of tradition” que se seguem no filme.

³³ Expressão usada na literatura cinematográfica para a dissolução cruzada de planos na edição, quando uma imagem se sobrepõe e é sobreposta à outra na mesma medida.

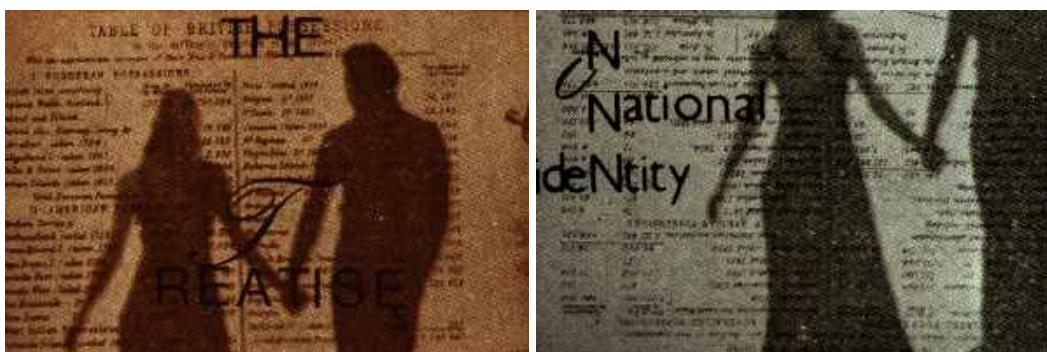


A estratégia de desconstrução do arquivo segue quando, nos planos seguintes, vemos a imagem de uma publicação (aparentemente um trecho do Tratado da Conferência de Berlim³⁴, 1884-85), onde podemos ler: “Lista das posses britânicas”, “I - Posses europeias”; “II - Posses americanas”. Sobre a publicação, e no centro da tela, há a silhueta de um casal de mãos dadas, sugerindo harmonia. Ainda sobre esta composição, está escrito: “**O tratado**”³⁵. O plano seguinte do filme trata-se de uma repetição da imagem anterior, porém recortada, fragmentada, bagunçada. Nela, não é mais possível ler trechos da

³⁴ A Conferência de Berlim reuniu representantes das principais potências coloniais europeias para discutir e regular a colonização da África. Como resultado, estabeleceu regras e princípios arbitrários para a partilha do território africano ignorando as considerações étnicas, culturais e geográficas das populações locais. Esta divisão territorial imposta contribuiu para conflitos e tensões posteriores na África, tendo importantes implicações históricas, sociais e políticas para o continente.

³⁵ Minha tradução para “The treatise”.

publicação (que, além de picotada, agora está de cabeça pra baixo), e percebemos que a silhueta do casal, que não aparece mais no centro do quadro, tampouco sugere harmonia. Suas cabeças estão cortadas pelo novo enquadramento e o que aparece escrito sobre a imagem (pelos autores do filme) também não é claro, mas sugestivo, pois uma letra incompleta (um “U”, talvez um “A”) parece cair entre uma linha e outra, ao dizer algo como “(Uma) identidade (i)nacional”³⁶.



A desconstrução fica ainda mais evidente na sequência seguinte, quando uma intervenção de montagem, associada ao uso da palavra, resume a intenção dos autores na ressignificação dos signos e na reconstrução da história sob outra perspectiva. Primeiro, vemos a imagem de um chefe militar inglês sentado frontalmente para a câmera. Suas feições são sóbrias e seu olhar altivo denota rigidez. Ele está acompanhado por duas pessoas das quais não vemos os rostos, pois as margens da fotografia estão escurecidas por um recorte focal que parte do centro da imagem. Notamos que uma delas está sentada à mesma altura do militar inglês e possui vestimenta sofisticada. Vemos apenas seu braço e uma parte limitada de seu torso, mas podemos notar que há um anel de destaque em seu dedo mindinho. Mais ao fundo, uma terceira pessoa com trajes mais simples está em pé enquanto segura o cabo de uma espada guardada na bainha. Ele parece escoltar a reunião, notoriamente não é o protagonista do registro.

A imagem que se sucede é similar à primeira imagem do filme: um plano em contra-plongée de uma silhueta imponente do que parece ser uma estátua segurando uma ferramenta de opressão - no caso uma chibata, um chicote. Junto desta imagem, lemos: “a autobiografia descentrada do império”³⁷.

³⁶ Minha tradução para “(A)n (U)national identity.

³⁷ Minha tradução para “A(t) the decentred autobiography of empire”

A seguir, a fotografia do militar inglês é retomada porém em outro enquadramento. Desta vez vemos os rostos dos demais sujeitos da cena e notamos que o militar não está mais em destaque, no centro da imagem. Neste novo recorte, podemos perceber uma composição piramidal onde o britânico, representante do império colonial, compõe uma das bases da pirâmide e, portanto, torna-se coadjuvante na imagem. Como em um quadro renascentista, a base da pirâmide estrutura e direciona o olhar para a sua ponta superior. Aqui, vemos quem agora é o protagonista da imagem. Seu olhar frontal para a câmera parece nos encarar e, associado à sua presença preponderante na imagem, quase de corpo inteiro, temos a impressão de que a imagem agora é sobre ele, a partir dele. Os corpos que originalmente eram os protagonistas da cena, agora são recortados, e podemos perceber que seus olhares cruzam o campo da imagem e parecem encontrar o vazio. Ele, sim, olha para a foto e nos encara, nos convoca.

Nesse sentido, a imagem produzida pelo império, agora é lida a contrapelo. A desconfiguração entre marginalidade e centralidade é produzida pela montagem, tanto pela impressão do texto (sobre as imagens) quanto pela associação e reconfiguração das próprias imagens. Assim, o descentramento do império se dá não só por sua autobiografia (pensando no registro fotográfico como a produção de um documento de si mesmo, que contém signos próprios que podem ser trabalhados e retrabalhados a partir do tempo e do contexto no qual são lidos/retomados), mas sobretudo a partir da linguagem visual, linguagem cinematográfica.



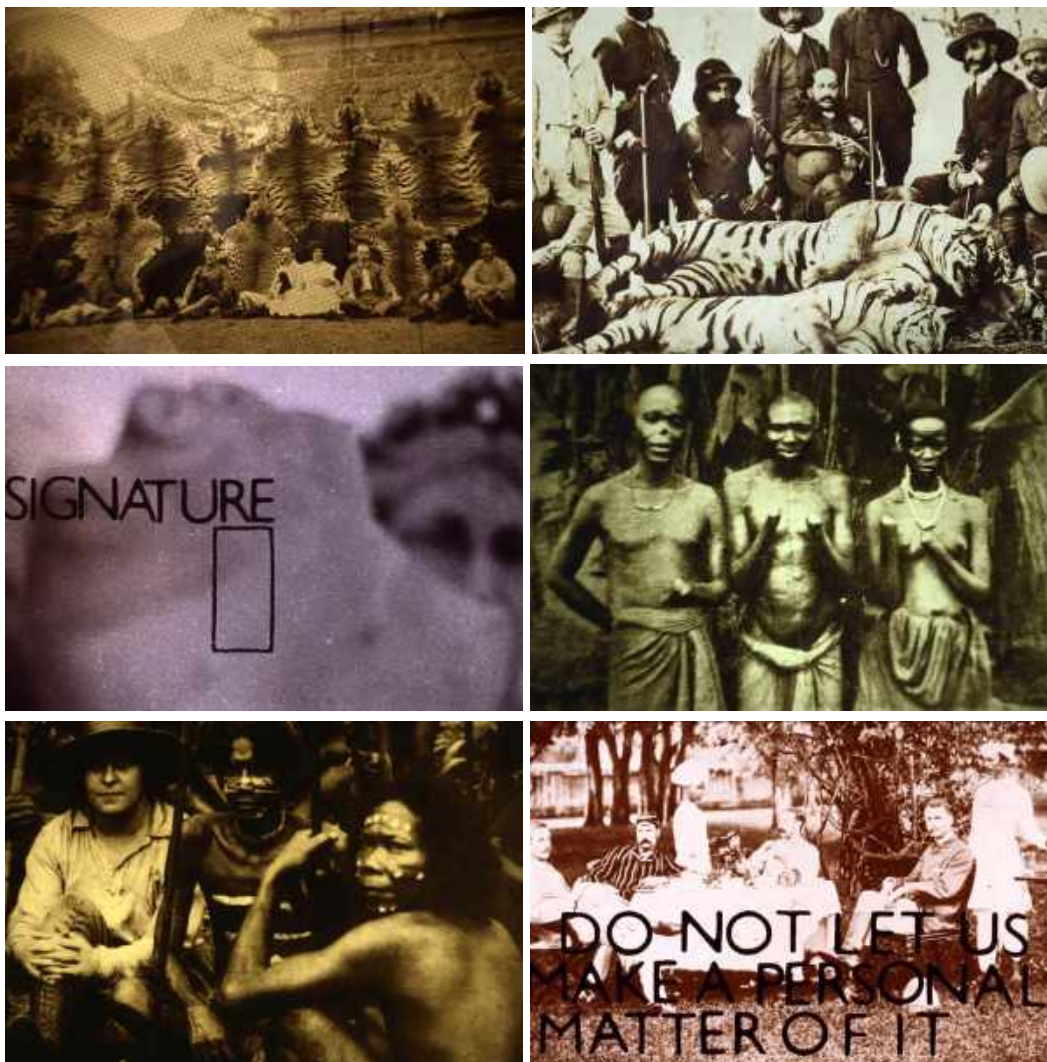


Em vez de ser uma máquina de imagens em movimento, *Signos do Império* é um tipo de máquina de escrever, no sentido de que as imagens de arquivo retiradas dos armários do império são textualizadas. Assim, o BAFC iniciou o seu trabalho não da perspectiva da cultura da imagem em movimento, mas como um projeto de escrita, com os arquivos do império representando um lugar de reescrita das narrativas do império (Enwezor, 2017, p. 118).

A segunda parte do filme, tampouco traz amparo ao espectador que espera alguma conciliação ou resolução de sentidos. Imagens da aristocracia inglesa em banquetes e em safáris (com os povos colonizados em posição de subserviência) se alternam com registros da violência física nas colônias britânicas. A trilha de Wagner dá lugar a dois depoimentos de arquivo, que são combinados com elementos sonoros a fim de construir um ambiente sombrio e soturno para o resto do filme. “São as narrações letárgicas, repetitivas, sinistras, quase eletrônicas que transformam e informam o movimento languidamente marcado pela dissolução dos slides” (Ibid., 2017, p. 118).

O primeiro depoimento trata-se de uma fala do líder do Partido Trabalhista Inglês, Hugh Gaitskell, que enaltece a “associação multicultural de nações independentes, que se estende por cinco continentes” ao se referir à Comunidade Britânica de Nações, enquanto o segundo áudio traz uma fala do político conservador Ronald Bell, que lamenta a desorientação social dos descendentes de

imigrantes ao dizer: “eu não acho que eles sabem quem são ou o que são... na verdade, o que você está perguntando é como se pode dar-lhes um senso de pertencimento...”. Esses excertos sublinham as múltiplas valências da obra de Akomfrah e do BAFC, ao mesmo tempo em que capturam a hipocrisia do império.



As imagens que faltam, o que falta se ver nas imagens

Ao mesmo tempo que insiste em retornar ao arquivo, apropriando-se das imagens já existentes e deslocando o seu sentido originário, Akomfrah se defronta com a imagem faltante - a imagem produzida pelos colonizados. Seus filmes operam quase sempre nessa dialética entre ausência e presença, pois neles a imagem que vemos sempre evoca uma outra ausente, espectral. Sobretudo a partir

desse “vazio”, a partir dessa imagem que falta, dessa “ausência de ruínas”, seus filmes nos convocam a pensar sobre como o passado habita e assombra o presente.

Nessas investidas no arquivo, Akomfrah plasma imagens do passado com relatos ficcionais e apresenta um vocabulário visual fortemente inspirado na história da arte, em especial, na tradição dos *tableaux vivants*. O ímpeto da citação e o impulso de reempregar materiais alheios se estendem também à literatura e à teoria. Akomfrah se notabilizou por se apropriar de textos de Shakespeare, Derek Walcott, James Joyce, Emily Dickinson, Samuel Beckett, James Baldwin e Virginia Woolf, entre outros, e por estabelecer uma relação fecunda e duradoura com a obra de filósofos como Jacques Derrida (Murari; Sombra, 2017, p. 8).

Para Akomfrah, interessa pensar como o cinema, em especial aquele voltado ao arquivo, poderia ser percebido não como mera fonte material ou suporte iconográfico, mas como veículo de modelos visuais aptos a interpelar a história. O uso ostensivo de imagens de arquivo na obra de Akomfrah e suas relações com a história excedem o domínio da representação. Trata-se de trabalhar com o arquivo, mas também contra o arquivo.

Em Akomfrah, a imagem de arquivo configura-se como dado problemático ao qual o olhar é instado a sondar, investigar, analisar. Será por meio das recombinações outorgadas pela montagem, da ativação de relações antes insuspeitadas entre uma e outra imagem, ou entre imagem e palavra postas em contato, que o arquivo evocará a experiência de comunidades diaspóricas cujas memórias, muitas vezes, jamais chegariam a se materializar em suportes como o filme ou a fotografia (Sombra, 2017, p. 141).

É este o norte e a obsessão da arte de Akomfrah, caminho pelo qual se empenha em trazer à superfície as rasuras, os silenciamentos, as omissões da história. No entanto, quando volta às imagens do passado não é para se satisfazer em recontar aquilo que foi, senão para incidir sobre o agora. Segundo o realizador, os materiais de arquivo continuam a gerar problemas no presente e para o presente. Para ele, mais que mero documento, “toda imagem é uma súplica por um futuro”.

Considerações sobre o processo e apontamentos para o futuro

Existe um consenso de que a escrita acadêmica pressupõe um encerramento formal ou, ao menos, algumas considerações finais em forma de capítulo. Não vou me furtar de fazê-las, no entanto gostaria de afastar a ideia de conclusão ao reforçar o espírito ensaístico desta dissertação. A sessão inicial, a qual chamo de “Abertura”, anuncia em forma de título o espírito desta pesquisa, e creio que os capítulos/ensaios seguintes sustentam esta proposta de ampliar discussões, atravessar assuntos, sugerir conexões, abrir horizontes.

Falar sobre o ensaio pela forma do ensaio, falar sobre o arquivo, mas também contra o arquivo – foi esse o desafio colocado. Um desafio que propõe sempre gestos duplos: disjuntivo e associativo, materialista e subjetivo, desconstrutivo e construtivo. Uma busca por falar “com” e falar “contra” seus temas, na tentativa de aproximar sujeito e objeto, ensaio e teoria na medida do possível.

O objeto escolhido (ou o que conduziu aos meus assuntos) foi o cinema. Mais especificamente, um cinema que fala sobre si, mas que também fala contra si. Um cinema que retoma arquivos para recontar sua(s) história(s) pela perspectiva benjaminiana, a contrapelo.

Os filmes analisados, em sua maioria, são curtas-metragens (formato de menos prestígio para o grande público) de realizadores oriundos do “sul global” (Brasil, Indonésia, Gana, entre outros). São filmes que retomam imagens de figuras marginalizadas (fadadas ao esquecimento pela historiografia clássica/tradicional), para desconstruir o discurso oficial dos arquivos coloniais e de regimes autoritários. Se o gesto desses arquivamentos carrega o caráter opressor em sua produção, o gesto de sua retomada – nesses filmes – busca de alguma forma libertar/redimir seus objetos e seus signos.

São filmes que transformam o sujeito inicial da ação (a produção desses registros) em objeto de análise, ao mesmo tempo em que propõem tornar os objetos desses registros em sujeitos da ação no presente (na retomada). Contar a história por quem foi filmado, não mais por quem filma. São plano e contraplano

da mesma cena, pois escondem e revelam imagens/discursos, dependendo de quem os usa e de como são usados.

No lugar de falar “sobre”, são filmes que falam “ao lado”, pois no deslocamento entre sujeito e predicado, revela-se a mão de quem escreve/monta. *Facing Forward* (1999), de Fiona Tan; *Performatividades do segundo plano – tela 1* (2020) – Fred Benevides e Yuri Firmeza; *República do Mangue* (2020), de Júlia Chacur, Priscila Serejo e Mateus Sanches; e *Signos do império* (1983), de John Akomfrah (Black Audio Film Collective) são exemplos evidentes desse gesto contra-hegemônico da retomada de imagens de arquivo com que me deparei e do qual me apropriei, de alguma forma, ao longo desse processo.

Iniciado no segundo semestre de 2020, meu projeto de pesquisa enviado para o processo seletivo de ingresso no mestrado já apresentava o interesse em falar sobre *filmes-ensaio* com imagens de arquivo a partir de autores como Adorno, Foucault e Didi-Huberman. A pergunta da qual parte o projeto “***Como o uso de imagens de arquivo pode ser um dispositivo para o filme-ensaio?***” também já estava lá. Mas foi ao longo das aulas e a partir dos encontros (quase todos virtuais, devido à pandemia) com professores e colegas e com textos e filmes, que a escrita foi tomando forma. O exercício da escrita ensaística e horizontal, as conexões entre o meu objeto e os temas das aulas foram ganhando corpo a cada trabalho/artigo concebido.

Essa dissertação não deixa de ser o arquivamento de uma experiência pessoal e social desse tempo, na medida em que contém fragmentos dos trabalhos que escrevi para cada uma das aulas, dos fichamentos e leituras que realizei, mas também na medida em que ela reflete questionamentos, medos e inseguranças coletivas – vividas também fora desse processo de escrita.

Entendo que esse trabalho final registra, ainda, a experiência desse tempo de pandemia, de isolamento social, de crescente negacionismo científico, de uma política de desmonte da educação e da cultura, de um governo de viés conservador e autoritário que ameaçava se manter no poder a qualquer custo e por tempo indeterminado. Com o horizonte restrito e sob o risco do facismo, os anos de 2021 e 2022, de certa forma, serviram de alerta e transformaram os rumos desta pesquisa. Foi nesse contexto que nasceu a segunda pergunta: “***Como a arte, em especial, o cinema pode colaborar na luta contra regimes hegemônicos?***” como uma forma de pensar politicamente o encontro entre arte e história, presente e

passado, criação e arquivo. Foi nesse contexto, também, que cresceu o interesse por dialogar com autores como Walter Benjamin, Viktor Chklovski e Jacques Derrida, que atravessam conceitualmente os três ensaios – embora menos citados do que eu gostaria.

Nesse sentido, a ausência nominal de Chklovski e de seu texto “A arte como procedimento” evidencia uma falta não prevista, mas assumida ao longo do percurso. Sua proposta de pensar a arte a partir da produção de **estranhamento** – uma busca pela desautomatização do olhar do espectador e pela desfamiliarização do objeto artístico – foi uma das centelhas que desencadeou toda essa pesquisa. Ainda que sem as merecidas menções mais explícitas no texto, as noções de estranhamento e de “arte como procedimento” me serviram como referência. Seus ecos se fizeram particularmente presentes ao longo do capítulo 2, mais em especial na epígrafe de Paulo Leminski (que notadamente parafraseia Chklovski em seu texto *Forma é poder*, de 1982).

Outras ausências sentidas por mim têm a ver com novos interesses despertados pela própria escrita. Elas podem, agora, ser mencionadas sob a forma de apontamentos de caminhos para pesquisas e realizações futuras. Autores como Achille Mbembe, Saidiya Hartman, Ailton Krenak e artistas como Rithy Pahn, Rodrigo Ribeiro-Andrade e Denilson Baniwa foram pensados primeiro para compor um 4º ensaio/capítulo e, depois, como continuação do capítulo 3. A ideia de pensar a fabulação a partir da ausência de arquivos se apresenta em Jacques Derrida, John Akomfrah e no BAFC, mas poderia trazer ainda mais desdobramentos a partir desses pensadores e realizadores que abrem espaço, hoje, para o pensamento artístico, histórico e político sobre o arquivo, sobre a ausência do arquivo e sobre as ficções coloniais que (n)os perpassam.

Infelizmente, não foi possível dar conta de todas as vontades dessa vez, mas entendi que o segredo de escrever está em parar no meio de uma ideia para retomar com desejo/esperança no próximo dia, no próximo começo. É bom parar quando ainda se tem coisas a dizer. Então, gostaria de terminar assim, no meio de uma ideia, pra ter o prazer de recomeçar.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: Adorno, T., Notas de Literatura I. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AKOMFRAH, John; ESHUN, Kodwo. Uma ausência de ruínas - John Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. (orgs.). Catálogo da mostra O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: CCBB, 2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BIRMAN, Joel. "Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud." *Natureza Humana*, v. 10, n. 1, p. 105-108, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. São Paulo: Revista Laika, 2015.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. São Paulo: USP, 2019.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____; DE BAECQUE, Antoine; JOUSSE, Thierry. Entretien avec Jacques Derrida: le cinema et ses fantômes. In: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 556, p. 75-85, Abril 2001.

_____; ROUDINESCO, Elisabeth. De que amanhã... Diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____; WEBER, Elisabeth. "A testimony given..." In: WEBER, Elisabeth. Questioning judaism: Interviews by Elisabeth Weber. Trad. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 39-58.

_____; PAOLETTI, Catherine. Sur parole. Instantanés philosophiques. Paris: Éditions de l'Aube, 1999.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DEMOS, T. J.. The Ghosts of Songs: Uma retrospectiva do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. (orgs.). Catálogo da mostra O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: CCBB, 2017.

DIAS, Susana de Sousa. "Corpos estranhos ou desigualdades inscritas na película". In Arte e género: mulheres e criação artística., 230-240. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Imagens apesar de tudo. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. Quando as imagens tomam posição. Madri: Antonio Machado Libros, 2013.

_____. Diante do tempo - História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUARTE, Pedro; OSORIO, Luiz Camillo. Godard Ensaísta, Godard Curador. In: O que nos faz pensar (PUC-Rio), v. 26, p. 93-106, 2017.

ENWEZOR, Okwui. Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. (orgs.). Catálogo da mostra O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: CCBB, 2017.

ELSAESSER, Thomas. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. In: Keynote Recycled Symposium DOKU.ARTS, 2014.

ESHUN, Kodwo. Considerações Extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. (orgs.). Catálogo da mostra O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: CCBB, 2017.

FARGE, Arlette. Lugares para a história. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANÇA, Andrea; LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. São Paulo: Revista Galáxia, 2011.

GIL, J. Portugal hoje: o medo de existir. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2004.

KILOMBRA, Grada. Quem pode falar? In: Memórias da plantação. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: História e memória. Campinas: Unicamp, 1990.

LEMINSKI, Paulo. "Forma é poder". In: Ensaios Crípticos. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. Documento, arquivo, ensaio fílmico: a apropriação de imagens na produção audiovisual contemporânea. In: XX COMPÓS: Porto Alegre, 2011.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo editorial, 2020.

LUKÁCS, Georgy. Sobre a forma e a essência do ensaio: In: A alma e as formas: ensaios. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MACHADO, Arlindo. Filme-Ensaio. São Paulo: Revista Intermédias, ano 2, n. 5, 2006.

MACHADO, Patrícia. Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

MICHAEL, Androula. O artista como historiador, estratégias contra os apagamentos da memória. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 24, n. 42, 2019.

MONTAIGNE, Michel. Ensaaios: edição integral. São Paulo: Editora 34, 2016.

MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. Catálogo da mostra “O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora”. Rio de Janeiro: CCBB, 2017.

OFRAT, Gideon. The Jewish Derrida. Trad. Peretz Kidron. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2001.

OSORIO, Luiz Camillo; ANDRADE, Pedro. Godard Ensaísta, Godard Curador. In: O que nos faz pensar (PUC-RJ), vol. 26, p. 93-106, 2017.

RASCAROLI, Laura. How the essay film thinks. Londres: Oxford Press, 2017.

TEIXEIRA, Francisco. (Org.) O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação: Sobre o conceito de história de Walter Benjamin. In :Sobre o conceito de história: edição crítica. São Paulo: Alameda, 2020.

SILVEIRA, Paulo Henrique. Derrida e as portas abertas da memória, do arquivo e do testemunho. In.: ALEA. vol. 22/3, p. 136-148. Rio de Janeiro: set-dez. 2020.

SOMBRA, Rodrigo. O cinema de John Akomfrah: passagens entre a diáspora e o arquivo. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - UFRJ. Rio de Janeiro, 2019.

Referências filmográficas:

48 (2010), de Susana de Sousa Dias

A chegada do trem na estação de La Ciotat (1895), de Louis e Auguste Lumière

Adeus à Linguagem (2014), de Jean-Luc Godard

Carta para Jane (1972), de Jean-Luc Godard

Facing Forward (1999), de Fiona Tan

Janela Indiscreta (1954), de Alfred Hitchcock

Je vous salue Sarajevo (1993), de Jean-Luc Godard

No intenso agora (2017), de João Moreira Salles

Pacific (2009), de Marcelo Pedroso

Performatividades do segundo plano - tela 1 (2020) - Fred Benevides e Yuri Firmeza

República do Mangue (2020), de Júlia Chacur, Priscila Serejo e Mateus Sanches

Shirin (2008), de Abbas Kiarostami

Signos do império (1983), de Black Audio Film Collective

Um dia na vida (2010), de Eduardo Coutinho