

O CINEMA DE ARQUIVO E A (DES)PEDAGOGIA DAS SENSIBILIDADES UMA IMERSÃO EM OUTROS ESPAÇOS E TEMPOS

The archival film and the (dis)pedagogy of sensibilities

An immersion in other spaces and times

El cine de archivo y la (des)pedagogía de las sensibilidades

Una inmersión en otros espacios y tiempos

ANDRÉA FRANÇA | Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora associada do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio | afranca3@gmail.com

NICHOLAS ANDUEZA | Doutorando pela Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Comunicação pela PUC-Rio | nicholasandueza@gmail.com

RESUMO

O artigo avalia as novas formas de sensibilidade e fazer histórico possibilitadas pelo cinema de arquivo – em especial procedimentos de temporalidade longa – e defende sua função (des)pedagógica. Os documentários investigados retomam imagens de acontecimentos históricos e não imagens privadas: a ditadura em *Natureza-morta*, a migração em *As nove musas* e a revolução em *Videogramas de uma revolução*.

Palavras-chave: cinema de arquivo; montagem; acontecimento histórico; temporalidade.

ABSTRACT

The article draws attention to the new forms of sensibility and the historical acting brought into play by the archival film – particularly the procedures of extended temporality – and demonstrates its (dis)pedagogical function. The documentaries that are discussed reuse historical events' archive and not the private ones: the dictatorship in *Still life*, the migration in *Mnemosyne*, the revolution in *Videograms of a revolution*.

Keywords: archival film; montage; historical event; temporality.

RESUMEN

El artículo evalúa formas de sensibilidad y hacer histórico posibilitadas por el cine de archivo – en especial procedimientos de temporalidad larga – y defiende su función (des)pedagógica. Los documentales investigados retoman imágenes de eventos históricos y no imágenes privadas: la dictadura en *Natureza morta*, la migración en *As nove musas*, la revolución en *Videogramas de uma revolução*.

Palabras clave: cine de archivo; montaje; acontecimento histórico; temporalidad.

INTRODUÇÃO: CINEMA DE PERDA

“Cinema de arquivo” nomeia o domínio que pratica a retomada de materiais (visuais e audiovisuais) que realizadores têm produzido ao longo de várias décadas. Trata-se de uma prática que aparece em diferentes estilos, formatos e modos, sendo que, para este ensaio, interessa o formato documental. Segundo estudiosos, o cinema de arquivo não é mais um lugar onde filmes são preservados e armazenados como mero inventário inerte de conhecimento histórico: este domínio expandiu seus limites e tem sido repensado como “banco de imagens” a partir do qual memórias coletivas e/ou pessoais podem ser recuperadas e experimentadas como indagações sobre o presente (Russell, 2018; Baron, 2014; Blumlinger, 2004).

O cinema de arquivo é uma prática de lidar com imagens e sons retomados que implica um comprometimento com instituições (museus, cinematecas, acervos), indivíduos (historiadores, arquivistas, bibliotecários, curadores, pessoas filmadas etc.) e materiais de arquivos midiáticos diversos, enfrentando os desafios contínuos de preservar parte da história das imagens. Catherine Russell dá o nome de “arquivologia” a essa prática pensada na sua forma ampla (2018). Poderíamos dizer, em diálogo com a pesquisadora, que a arquivologia seria a confluência da pesquisa com imagens e da representação delas, da investigação em favor das imagens e de sua exibição em circuitos diversos.

Sem dúvida, os arquivos do cinema existem globalmente e em diferentes formatos. Dentro dessa variedade, no entanto, há muitos arquivos de difícil acesso. Muitos estão disponíveis apenas ilegalmente e outros ainda precisam ser descobertos. Uma grande parte permanece desconhecida ou correndo o risco de tornar-se permanentemente invisível devido a falta de recursos, negligência ou ainda por conta da decomposição física do suporte material, ou de sua obsolescência frente a novas tecnologias da imagem. Na perspectiva que nos interessa, o cinema de arquivo é um modo de revisitar as imagens do passado com vistas a novas formas de fazer histórico, tornando-as vivas sob novos modos e atuando sobre a problemática de seu desaparecimento (Gianikian; Lucchi, 2014, p. 40).

Os filmes analisados por este artigo são documentários de arquivo sobre memórias coletivas – imagens e sons produzidos desde a sua origem com intuito de contar histórias públicas e/ou registrar acontecimentos históricos compartilhados por uma comunidade – e não aqueles que retomam memórias de cunho íntimo para fruição familiar, doméstica. Como explicitaremos adiante, nos interessam os modos pelos quais a montagem injeta uma *temporalidade longa* às imagens retomadas, deslocando seu sentido original pelo estiramento do tempo e reconfigurando os modos de ver, conhecer e apreender. Abordaremos *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias, que retoma os arquivos da polícia política do Estado Novo português, a Pide, seja através dos cinejornais da ditadura de Antônio de Oliveira Salazar ou das fotografias de presos políticos tiradas no momento de sua identificação pelos agentes policiais; o filme *As nove musas* (*Mnemosyne*, 2010), de John Akomfrah, que traz imagens-arquivo da diáspora negra rumo à Inglaterra; e *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer revolution*, 1992), de Harum Farocki e Andrei Ujica, que recupera imagens feitas de modo amador ou profissional dos momentos históricos envolvendo a queda do ditador Nicolau Ceausescu, na Romênia de 1989.

Em comum, o interesse desses realizadores por imagens de acontecimentos históricos, imagens que documentam um momento de crise de sentido na história, como marca o historiador Michel Poivert (2007), porque registram eventos de grandes dimensões (guerras, atentados, ditaduras, revoluções, migração em massa). Para que tais imagens do passado retornem ao presente e passem a habitá-lo, no circuito cultural, artístico e simbólico, os realizadores fazem um “trabalho de memória” que reformula as representações ativadas em nós por esses acontecimentos.

É claro que arquivos de origem pessoal e privada são igualmente importantes e há inúmeros exemplos em meio aos quais resíduos de identidade (coletiva) são acumulados e transformados em novas obras, nas quais o realizador encontra-se em meio às contradições de seu próprio documento pessoal. *Diário de uma busca* (2011), de Flavia Castro, *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, *Visages, villages* (2017), de Agnès Varda, são importantes exemplos nesse domínio. No entanto, nos interessam primordialmente sons e imagens retomados que, ao contrário de nos reenviar “à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (Gagnebin, 1999, p. 59), registram desde o início experiências compartilhadas e memórias coletivas, públicas.

Em *Passeio Público* (2016), por exemplo, retomamos as sobras do filme *A cidade do Rio de Janeiro* (1924), de Alberto Botelho, como modo de nos aproximar da experiência de um cinegrafista entusiasmado pelo projeto de modernização em voga na capital federal e no país daquele momento; um cinegrafista instigado pelas novas paisagens urbanas que ali germinavam – avenidas, praças e jardins públicos, espaços verdes com ornamentos exuberantes, ruas retilíneas. As perguntas que fazíamos ao navegar por esse material (que não mais existe integralmente) eram: o que podemos realizar com esses restos de imagem que, antes de terem sido montados e dados de presente à realeza italiana, foram exibidos como cinejornais nas salas de cinema da década de 1920? Como retomar material tão distante no tempo? Que escolhas e implicações estão em jogo nesse gesto? Como, através dessas escolhas, nos comprometemos com o filme alheio? O que as imagens que sobraram da cidade carioca, tornada exemplo de uma narrativa positiva sobre o progresso nacional, nos dizem? (França; Andueza, 2017; 2018).

O cinema de arquivo é, assim, uma prática artística na qual o autor é não apenas um produtor mas também um “destruidor”, alguém que desmonta e interroga traços já conhecidos do que passou para incitar novos modos de conhecimento dos vestígios de experiências de outrora. Catherine Russell destaca que a prática do cinema de arquivo (ou “arquivologia”), enquanto arte de editar, pesquisar, compilar, organizar, armazenar, associar, teria afinidades com o trabalho filosófico e ensaístico de Walter Benjamin. A autora aproxima o método crítico de Benjamin com essa prática cinematográfica, afirmando que o cuidado e o comprometimento com as políticas e as práticas do cotidiano, com as contraleituras históricas, com a sobrevivência de textos e imagens do passado, com os ideais de transformação e justiça social vêm sendo reiterados sobretudo por realizadoras e pesquisadoras feministas (Russell, 2018, p. 6). Não interessa ao artigo discutir e desenvolver essa hipótese, mas destacar as ressonâncias dessa ideia com uma prática artística que, ao intuir a emergência de novos modos

de conhecimento do passado e buscar o deciframento da história inscrita nas imagens que restaram, coloca em questão a necessidade de pensar os rumos da arte e da política, assim como os conceitos que estão a serviço do historiador e do cineasta.

E nesse processo de reformulação dos caminhos possíveis para o conhecimento, está implicada fundamentalmente uma “despedagogização” do olhar, uma prática de alterar as formas de ver e experimentar as imagens. Na experiência familiar que temos com a visão é muito comum a associação entre ver e ter, há uma sensação de “ganhar” aquilo que se enxerga (Didi-Huberman, 2010, p. 34). Isso explica em parte o apelo dos panoramas, das miniaturas, das paisagens, dos microscópios, dos telescópios, da pornografia, da câmera – ver como gesto de posse sobre as coisas do mundo, de domínio sobre a alteridade. Além de se conectar a toda uma história da câmera como máquina de apropriação, a pedagogia do ver-ter também se relaciona a uma forma tradicional de construção do saber histórico segundo a qual, no sentido inverso, se eu “tenho” um pedaço da história (um documento), consigo “vê-la” tal como ela foi – facilitando a produção de narrativas homogeneizantes sobre o passado. Mas o cinema de arquivo pode contribuir para uma liberação do olhar.

Este ensaio parte da ideia de que retomar cinematograficamente um arquivo não é tanto apossar-se dele ou dominá-lo, mas sim, em vez disso, perdê-lo, ou melhor, montá-lo para que se possa experimentar a sua perda. Propomos que injetar uma *temporalidade longa* à imagem retomada faz dessa experiência uma verdadeira *obra de perda* – noção proposta por Georges Didi-Huberman (2010, p. 34). Nós, petrificados como Dedalus frente à mãe que morre lentamente em *Ulisses*, de James Joyce, assistimos a uma imagem de outrora que, desgarrada do seu tempo e lugar, nos olha e nos solicita o trabalho de nela reconhecer os seus sonhos latentes, suas expectativas e, em meio às suas lacunas, reconhecer o seu próprio desaparecimento (Didi-Huberman, 2010, p. 33). É nesse lugar de encontro entre um passado coletivo (as imagens de outrora) e um passado individual (o lugar do cineasta, do historiador, do artista) que a história é escrita; mas escrita na contradança das cronologias, ou seja, a partir das questões (do presente) que lançamos a elas. Reconhecer o processo de desaparecimento das imagens do mundo é reconhecer que cada documento é não somente repositório de gestos, vestuários e arquiteturas de uma época, mas também lugar de incompletudes, ruínas e ausências (França; Andueza, 2018).

A TEMPORALIDADE LONGA EM NATUREZA MORTA

Em “Quatro + uma dimensões do arquivo” (2004), o historiador Mauricio Lissovsky apresenta e discute as diferentes dimensões do arquivo, destacando que o trabalho com as materialidades do passado não somente desvela as condições de possibilidade dos enunciados de uma época, como eventualmente evoca o despertar de uma experiência. Lissovsky enumera as dimensões do arquivo como historiográfica, republicana, cartorial, cultural e, por fim, poética. A primeira pensa o arquivo como aquilo que protege o documento da ação do tempo; a republicana entende o arquivo como lugar de interesse público; a cartorial o lê como lugar onde se pode verificar a autenticidade de certos fatos; a cultural é aquela que

reverencia o passado; a poética é a dimensão que, no confronto com o arquivo, reconhece que o tempo histórico é infinito em todas as direções. Ao introduzir a dimensão poética como parte constitutiva da escrita histórica, Lissovsky distancia-se da história teleológica, processualista, evolutiva, para se aproximar de uma história onde os acontecimentos, inscritos na imagem, eventualmente relampejam, como diria Walter Benjamin, na memória do poeta-historiador (Benjamin, 1983).¹ A dimensão poética está intimamente ligada, no nosso entender, ao gesto da montagem que, no cinema de arquivo, interrompe o fluxo do acontecimento representado através de paradas, repetições e desacelerações, alterando a duração e tensionando o limite documental do material de origem.

Nesse sentido, propomos a noção de *temporalidade longa* – ou da duração expandida de cenas, planos, gestos – para investigar os modos de operar com material retomado. Primeiro pela sua proximidade com a prática do cinema de arquivo, em que desacelerar, congelar, repetir e estender são modos de intervir no material que o deslocam do campo do conhecimento constituído (questão epistemológica). Segundo, por enfatizar certos pontos que nos interessam a respeito do cinema de arquivo quando este é capaz de abrir a temporalidade do documento para outras camadas de imagens, sons, tempos e sentidos (questão de arqueologia, diria Michel Foucault). Dois movimentos, o epistemológico e o arqueológico, que estão muito próximos um do outro, formando um mesmo movimento, só que duplo – gesto de duas faces. Pois a lentidão e a repetição executadas no ato de retomar a imagem produzem um autoestranhamento, uma cisão interna pela diferença do si-anterior para o si-atual; essa fissura indica que a imagem foi deslocada do saber constituído, e é por essa fissura que transpassam outras temporalidades e visões que habitavam o interior do que olhávamos desde o início, mas ainda não haviam sido liberadas. “Na montagem de diferenças que compõem uma imagem, o que surge é o *leque do tempo* que se abre” (Didi-Huberman, 2000, p. 18).

Em *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias, um material que, se reproduzido em sua velocidade nativa, tomaria apenas 12 minutos é desacelerado a ponto de se tornar um longa-metragem de aproximadamente 70 minutos. A realizadora retoma imagens produzidas na África e em Portugal por equipes da ditadura salazarista. O intuito original das imagens era fazer parte do extenso *corpus* propagandístico do ditador português, incluindo a produção de cinejornais. No entanto, desaceleradas, repetidas e por vezes reenquadradas, essas imagens tomam um aspecto completamente diverso – e assustador. O som também tem um papel fundamental no filme: composto por ruídos não lineares, algumas vozes, portões, correntes, gravações de músicas, ele estabelece uma atmosfera opressiva, responsável pela mobilização sensorial do espectador, que passa a ser habitada pelas imagens ralentadas. Outro procedimento é o uso constante da tela preta, que interrompe a imagem aos poucos, em *fade*, para dar lugar a novas visões. A composição entre ruído, escuridão e lentidão

¹ A obra de Walter Benjamin foi, em larga medida, a tentativa de demonstrar que uma outra história poderia ser escrita. Boa parte dos autores citados neste artigo são herdeiros do pensamento benjaminiano. Para o filósofo e ensaísta alemão, a memória não seria unidirecional, como sugere a noção de rememoração, voltando-se, no presente, para o passado distante. A memória é bidirecional, pois o passado, na mesma medida, visa o futuro.

produz uma paisagem memorial de horrores e sofrimentos. À medida que vemos soldados portugueses em expedição servindo comida para crianças africanas, por exemplo, não olhamos para uma suposta “bondade” desses soldados ou de um projeto salazarista “humanitário” que eles estariam representando. A radical desaceleração das imagens aliada aos ruídos desvela a violência latente no gesto benevolente de cada soldado, mostra o medo e o real desamparo em cada olhar infantil.

Natureza-morta nomeia uma tradição da pintura e posteriormente da fotografia em que se retratam cenas compostas por objetos inanimados; são produções marcadas por uma vida ou uma existência imóvel. O filme de Susana de Sousa Dias explora, nesse sentido, a fronteira ambivalente que separa a vida e a morte, a imobilidade e o movimento. Suspenso na temporalidade longa das imagens e em uma construção sonora responsável pela sensação de vertigem e torpor (a realizadora retirou o som original das imagens em movimento), entre o terror e a empatia, assistimos a uma apresentação fantasmagórica de mortos-vivos. Nem mesmo a Revolução dos Cravos, no final do filme, parece capaz de eliminar a paralisia e o medo entranhados na história e na memória de Portugal.

Em “Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema”, o pesquisador Matthew Flanagan retoma a expressão criada por Michel Ciment em 2003, “cinema of slowness”, e expande sua aplicação teórica, partindo do que descreve como “uso de *takes* longos, modos de narração sutis e descentrados e ainda uma ênfase especial na quietude e no cotidiano”. Enumera realizadores de diferentes nacionalidades cujo cinema é um convite ao refúgio da cultura da velocidade, da abundância de imagens abruptas e de significados visuais automáticos que integram o gigante mercado cinematográfico das imagens em movimento. Além de ficar clara a afinidade com as noções deleuzianas de imagem-tempo, o autor assume também a conexão com a literatura baziniana e pontua que a duração longa dos planos solicita um olhar que vagueia dentro dos limites da imagem, “observando detalhes que permaneceriam velados pela forma veloz de narração” (Flanagan, 2008).

O trabalho de extensão do tempo de um plano, de uma cena, de um gesto, de um som, entendido como modo de abertura temporal e de consciência da duração, catalisa uma experiência subjetiva que explicita a coexistência de uma multiplicidade de durações; evidencia a compreensão do tempo de um documento não por sua linearidade e sim por “saltos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidades” (Gualandi, 2003, p. 71). Esse movimento múltiplo de retomada – de imagens e sons – convoca à investigação sobre a existência de outras modalidades de tempo, abordadas por Henri Bergson a partir do conceito de duração (1999); tais modalidades retiram o tempo da lógica da sucessão, fazendo-o avançar pela lógica das coexistências (Deleuze, 1990; 2006). É uma ideia que nos interessa porque, ao explorar modalidades outras de temporalidade, o cinema de arquivo se apresenta como “reserva de novidade” diante da memória histórica e cultural (Lisovsky, 2004). Seu poder de interrupção, congelamento e desaceleração é a novidade que insiste e não para de sobrevir, pelo gesto da montagem, no fluxo contínuo das imagens e sons do passado.

Como vimos, *Natureza morta* catalisa essa reserva de novidade pela desaceleração do material retrabalhado. Numa cena filmada em território africano, sete crianças dançam em

roda em torno de um menino que toca um instrumento de percussão para manter o ritmo dos dançantes; à volta desse círculo estão soldados, na maior parte brancos, pertencentes às tropas de Salazar, batendo palmas e sorrindo enquanto assistem aos garotos. Em dado momento, nos deparamos com um olhar desviante vindo de um dos pequenos. Um olhar e um corpo que escapa ao ritmo da roda, que flutua, mirando aterrorizado os soldados em seu entorno. A montagem repete o plano, reenquadrando-o para nos aproximarmos ainda mais desse rosto. Em seguida, repete mais uma vez, mais perto ainda. Não fosse o alongamento da temporalidade da cena (que inclui o *slow* e a repetição), a intensidade do olhar apavorado passaria despercebida, e talvez o próprio corpo nem fosse reparado. A insistência da montagem nesse olhar mostra formalmente como o próprio filme interroga a cena “festiva” e falsamente integradora. E no arrasto da imagem lenta nós mesmos somos levados a nos interrogar sobre aquele olhar, aquele menino. A cena destila uma função elementar da temporalidade longa aplicada ao arquivo: perguntar sobre a vida interior daquele diante da câmera – interrogação latente, visceral e sem resposta.

A FAÍSCA EM AS NOVE MUSAS

Se a manipulação ostensiva do arquivo pela montagem visa a produzir novos *insights* sobre o passado das imagens, o que é requisitado do cinema de arquivo não é da ordem do comunicável, do que já se sabe e se conhece sobre aquilo que foi, mas algo da ordem do imprevisível e até mesmo inquietante, catártico (porque irreduzível a um saber). O termo “faísca”, nesse sentido, é particularmente caro a este artigo porque consideramos que há um *caráter fotogênico* próprio à presença da imagem retomada, que é revelado quando ela nos “olha de volta”. Em artigos anteriores, perguntávamos se seria possível imaginar um olhar correspondido que atravessa as épocas (passado, presente e futuro); se o gesto da retomada seria capaz de favorecer – pela repetição, desaceleração, congelamento – a aparição não simplesmente de um rosto, mas de uma fortuita emoção espalhando-se pelo material a ser retrabalhado. Defendemos, por isso, que o termo *fotogenia* (Jean Epstein), profundamente vinculado a uma noção de “faísca” (Epstein, 1974, p. 94), é verdade, seria ainda mais operativo na lida com o arquivo, porque implica a experiência do rosto ou do *close-up* como lugares privilegiados para a sua vivência (França; Andueza, 2018; 2017).

Em *As nove musas* (2010), como em outros filmes do cineasta britânico de origem ganesa John Akomfrah, o retorno ao arquivo está indiscutivelmente conectado a um retorno ao inventário da presença negra na Inglaterra. Por conta de o discurso oficial insistir na narrativa de que vidas negras são vidas migrantes, em tratar a subjetividade negra principalmente como criminosa, patológica ou sociológica, o recurso à memória, através das imagens de cinejornais, reportagens, ficções e documentários, parece ser um modo de se esquivar desse campo consolidado de sentido. Em *As nove musas*, como em *As canções de Handsworth* (1986) ou *Testamento* (1988), trabalhar com esse arquivo específico da migração negra não é apenas voltar ao passado porque, como veremos, as imagens buscam também assegurar legitimidade às subjetividades negras do presente (Sombra, 2017). Mais do que isso, tais

imagens lembram que a maior parte desse material foi filmado por um europeu, reiterando a *presença da ambiguidade* no modo como o passado pode existir no presente.

As *nove musas* opera com quatro tipos de memória, ou ainda, quatro diferentes tipos de imagens: o arquivo da televisão britânica, o arquivo literário (presente na narração feita por vozes que leem cânones da literatura ocidental), o arquivo privado (do próprio cineasta que filmou e fez entrevistas com pessoas da geração Windrush) e “um manual imaginado de recordações afetivas da geração Windrush” (Akomfrah, 2014, p. 32).² Esse manual imaginado refere-se às encenações, entremeadas ao material de arquivo, onde vemos um homem encapuzado e solitário diante das paisagens enevoadas – de mares ou montanhas. Tais imagens são descritas pelo diretor como alegorias da experiência diaspórica, o embate do imigrante com o frio, a solidão e o contraste de suas roupas coloridas com as paisagens cinzas e gélidas. As imagens remetem menos ao passado do que ao presente; remetem sobretudo às frustrações e aos sonhos irrealizados do migrante de outrora e de hoje.

O outro motivo visual que gostaríamos de destacar são os registros em que um imigrante qualquer (uma criança, um idoso, uma mulher) olha diretamente para a câmera. Faísca. São as meninas que olham para a câmera e se escondem. São as crianças, brancas e negras, que disputam a atenção da câmera, empurrando-se entre si. Há o adulto que cutuca a criança ao seu lado para que atente à presença da câmera. Ela se vira e olha. Ambos sorriem. São imagens de arquivo dispersas pelo documentário, mas que captam o instante em que o sujeito diaspórico se percebe filmado e se permite encarar a câmera e mesmo sorrir. Tais momentos oferecem uma reciprocidade do olhar, um encontro, uma acolhida que aquele sujeito filmado não viveu em sua época. Evocam igualmente “o desengano dos emigrados no Reino Unido” (Sombra, 2017, p. 41) e ainda funcionam como um apelo, um clamor ao presente – a faísca. A história do Ocidente, como explicita Achille Mbembe, está visceralmente conectada às diásporas negras; o Ocidente moderno se ergueu a partir desses fluxos humanos que reorganizaram radicalmente a vida cultural (2018). O encontro de olhares opera, portanto, como um apelo. É possível imaginar o cruzamento de um futuro com aquilo que o passado ocultara nessas imagens? Seria a faísca o modo de entrever essas histórias impossíveis?

De todo modo, uma tal “entrevisão”, faiscada a partir da fricção entre um olhar de ida (o nosso) e um olhar de volta (da imagem, de outrora, de outrem), poderia caracterizar o que Georges Didi-Huberman considera ser o ato de ver em sua plenitude. Para o autor, o que vemos “só vale – só vive – por aquilo que nos olha”. Assim, haveria um caráter “inelutável” nessa cisão, nessa dupla orientação da experiência visual, de modo que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (2010, p. 29). É o que ocorre quando nossa vista alcança além dos volumes visíveis e se depara com a experiência angustiante do vazio, uma presença que, apesar de invisível, é experimentável e integra a estrutura do ato de ver. Os olhares de

2 “Geração Windrush” se refere ao navio Empire Windrush que, em 1948, aportou na Inglaterra repleto de tripulantes antilhanos, que haviam sido convocados para repor a falta de mão de obra resultante do pós-guerra. Quinhentas mil pessoas que vivem atualmente na Inglaterra chegaram ao país vindas da região do Common Wealth entre 1948 e 1971, período que define a geração Windrush (Gilroy, 2005).

sujeitos que encaram a câmera, seja em *As nove musas* ou em *Natureza morta*, atravessam o tempo como ponta de lança, ferindo-nos, implicando-nos na cena. E o tratamento do arquivo através de procedimentos de temporalidade longa viabiliza esse contato-faísca, porque, como havíamos proposto no início, no duplo movimento epistemológico-arqueológico que marca certas operações de montagem, a imagem se diferencia de si mesma: ela diverge daquilo que era para se tornar um novo ser, sem no entanto deixar de remeter à sua alteridade passada; produz-se uma cisão, um curto-circuito, daí a faísca – a fissura da imagem catalisa uma fissura na visão.

HISTÓRIA E REPETIÇÃO EM VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO

Quando trata da queda do ditador romeno Nicolau Ceausescu em *Videogramas de uma revolução*, Harum Farocki e Andrei Ujica fazem uso de um corpo muito variado de imagens, cobrindo alguns acontecimentos por vários ângulos diferentes, com material tanto amador como profissional. A revolta popular que expulsa o ditador do poder ocorre em 1989, momento em que as câmeras de vídeo já haviam se popularizado e já eram usadas mais ou menos corriqueiramente pelas pessoas. Mas, frente ao evidente peso histórico da ebulição popular que destrona Ceausescu, essas câmeras, outrora apontadas para eventos familiares e domésticos, no interior dos lares, agora miram para fora, através de janelas e portas, observando com atenção os movimentos que vêm das ruas. Ao mesmo tempo, em contraste com o material tremido, desfocado e caótico dos cinegrafistas amadores, estão as imagens “oficiais” da televisão, filmadas por profissionais. Farocki cruza essas duas formas visuais para tentar lidar com a complexidade de um evento histórico de grande magnitude, e também para argumentar por uma relação intrínseca entre o fazer audiovisual e o fazer histórico.

Sem efeitos de câmera lenta, o recurso de temporalidade longa mais usado pela montagem do filme é a repetição. Junto a esse procedimento e alguns momentos de parada na imagem, um voz *over* traça comentários concisos e majoritariamente descritivos sobre aquilo que vemos. É o caso daquele que seria o último discurso televisionado de Ceausescu. Vemos o ditador diante do microfone na sacada do Comitê Central; em dado momento os olhos do chefe de Estado se desviam, a câmera treme, é possível ouvir gritos e a transmissão é cortada. Sabemos que alguma coisa aconteceu na praça, mas não sabemos o quê. Depois de alguns minutos o controle é restabelecido, a transmissão volta e Ceausescu pode seguir seu discurso. É então que a montagem congela o que vemos e pergunta: “o que ocorreu?”. Diante de nós, um ditador estático, congelado cinematograficamente no tempo.

Somos levados de volta ao início do discurso. Dessa vez a voz *off* é mais presente, descrevendo cada novo elemento que surge na imagem (desvio de atenção do ditador, barulhos da praça, tremor na câmera, corte de transmissão). Continuamos sem resposta: “o que terá ocorrido?”. Mas a câmera de um jornalista que filmava para uma matéria semanal captou algumas imagens da multidão. Farocki nos apresenta o material: imagens de uma multidão desordenada, onde muitos se retiram da praça enquanto outros avançam para além da linha de segurança que os separa da sacada do Comitê Central de onde falava Ceausescu; depois,

vemos a ordem restaurada, ao menos temporariamente. Apesar de haver imagens das movimentações da multidão, não fica claro o que teria acontecido, como explicita a voz *off*. Num *fade*, voltamos à imagem que havia sido congelada do discurso do ditador com aplausos de seus aliados, seguimos o discurso pós-confusão.

O congelamento da imagem concede o tempo necessário para a análise. A repetição do que foi visto encena um retorno, uma revisitação do material, o que duplica seu tempo de tela. A variedade de câmeras viabiliza um multiperspectivismo que enriquece o que assistimos – mas permanece insuficiente. Farocki não instrumentaliza a multiplicidade de ângulos de câmera para produzir um discurso histórico exterior à imagem que “desse conta” do que vemos, gesto comum em alguns documentários. Pelo contrário, as descrições se fundamentam primordialmente no que está visível e presente na imagem, o que faz com que nos deparemos com o caráter fragmentário e inacabado da história. Assim, essa opção de montagem, em vez de responder, faz multiplicar as perguntas: o que teria disparado o descontrole da multidão? Em que exatamente consiste esse descontrole? Como a ordem foi restabelecida? Cada interrogação vem como um vazio que nos olha de volta, se insinuando através daquilo que vemos – o olhar do ditador, o corte na transmissão, as pessoas se movimentando na praça.

Próximo ao fim do filme, uma câmera registra três cinegrafistas apontando suas respectivas câmeras para a televisão. Nesse momento, a revolução popular já se estabeleceu e Ceausescu, que estava foragido, fora interceptado pelo exército. A programação “oficial” da televisão já não é feita em favor do ditador, mas sim da oposição que tomou seu lugar. As imagens transmitidas noticiam então a captura do ditador, seu julgamento e sentença, e as câmeras estão diante da TV para registrar e multiplicar essa notícia. Frente a uma *mise-en-scène* tão claramente reflexiva e metalinguística na interação entre filme, câmeras e televisão, o debate sobre a relação imagem-história ganha centralidade no comentário da voz *off*:

Câmera e evento. Desde sua invenção, o cinema parece destinado a tornar a história visível. Ele foi capaz de retratar o passado e apresentar o presente. Nós vimos Napoleão sobre o cavalo e Lênin no trem. O cinema foi possível porque havia história. Quase imperceptivelmente, como mover-se adiante em uma fita de Moebius, o lado foi trocado. Nós olhamos e temos que pensar: se o cinema é possível, então a história também o é. (Videogramas de uma revolução, 1992)

Num tom ao mesmo tempo austero e ensaístico, a passagem precipita no espectador a sensação da relevância do audiovisual nos processos históricos a partir da invenção do cinema. Em texto sobre *Videogramas de uma revolução*, André Brasil comenta que cada vez mais “os acontecimentos se performam como imagem e a imagem se torna o lugar onde eles acontecem”, de modo que em nosso mundo midiaticizado “a história se faz ao vivo, em direto e em amplitude global. Desde então, um acontecimento será político somente quando encontrar seu espaço na programação das emissoras de TV”. Nesse contexto, sugere que uma revolução poderia ser entendida cinematograficamente como “o momento de defasagem

entre um mundo de imagens e outro mundo de imagens ainda por vir” (Brasil, 2008). Assim, a metáfora da fita de Moebius³ utilizada por Farocki deve ser destacada, porque retrata bem o paradoxo entre imagem e mundo: definitivamente há dois lados de certa forma discerníveis entre o que aconteceu e o que foi filmado, no entanto, quanto mais mergulhamos em um ou em outro, mais indiscerníveis se tornam as fronteiras entre ambos – como caminhar na fita.

É ao que assistimos quando o primeiro-ministro, Dascalescu, coagido pela tomada de poder da população, é forçado a se demitir. Um representante da revolta aponta a necessidade da demissão: o gesto tem a função de manter a tomada de poder dentro da legalidade ou, pelo menos, de uma legitimidade moral. Logo antes de o primeiro ministro falar, uma cartela: “primeira câmera”. A cena segue: “Eu anuncio a demissão do governo”; urros da multidão. Em seguida, outra cartela: “segunda câmera”. Repete-se a cena em outro ângulo. Depois, mais uma cartela: “terceira câmera”. Novamente a cena, de um terceiro ângulo. A repetição expande o momento e multiplica a cena espacialmente, prolongando no tempo o anúncio de Dascalescu e a reação das massas; mostra também a quantidade de câmeras envolvidas nessa ação histórica. Minutos depois, porém, o anúncio de demissão teve que ser uma vez mais repetido porque a equipe de televisão não havia conseguido transmiti-lo. Sem imagem, sem história. Vemos então, em uma quarta rodada, a demissão do primeiro ministro. Faísca: a história como reencenação.

CONCLUSÃO: SABER E EXPERIÊNCIA NO CINEMA DE ARQUIVO

Estamos acostumados a pensar e entender a história como uma sucessão de acontecimentos no tempo; mas o acontecimento é exatamente o que se interpõe, aquilo que interrompe o curso da história (Poivert, 2007). Temos como hábito entender a história como um *continuum* onde tais acontecimentos se encadeiam um após o outro, mas eles estão na verdade numa relação de palimpsesto, que é reiterada pelo cinema discutido aqui. O arquivo retomado na mesa de montagem torna-se um punhado de papéis manuscritos que raspamos para permitir novas escritas sobre as antigas, depositando novas camadas de sentido através da manipulação do tempo. Nessa perspectiva, as imagens do passado (mas também do presente) deixam de reivindicar verdades acabadas e se tornam portadoras de tensões, evidenciam a dessimetria que carregam no seu interior – entre o que eram e o que passam a ser. Até porque, a bem da verdade, são imagens aquilo que retemos dos acontecimentos.⁴ É quase impossível pensar um acontecimento hoje sem imagem, sem que uma parte dele tenha se tornado visível. Nesse sentido, como mostram os três filmes, a imagem é um dado experimental a ser trabalhado e experimentado na mesa de montagem.

3 A fita de Moebius é um plano retorcido sobre si mesmo que forma uma espécie de anel ondulado; a especificidade dessa estrutura é que as duas faces do plano se conectam por meio da torção, de modo que para percorrer ambos os lados da fita basta seguir em frente, sem a necessidade de saltar para o outro lado.

4 Muito mais do que somente testemunhos, o que certamente entristeceria Claude Lanzmann, realizador do belíssimo *Shoah* (1985).

Através dos três documentários, analisamos imagens de acontecimentos históricos de caráter diverso. Em *Natureza morta*, a ditadura salazarista; em *As nove musas*, as imagens da migração negra; em *Videogramas de uma revolução*, o início de uma revolução com a falência da ditadura romena. Tais filmes mostram, seja pela desaceleração das imagens de outrora, seja pela criação da faísca (o encontro de olhares entre passado e presente) ou ainda pela repetição, que há uma defasagem entre acontecimento e representação, que essa tensão recoloca o acontecimento histórico no centro do debate (artístico, histórico, político). O gesto de congelar, ralentar, repetir a imagem, assim como o acréscimo de sons e vozes estranhos ao material de origem, é uma tentativa de compreensão do acontecimento histórico (a ditadura, a migração em massa, a revolução) em meio ao tempo veloz e inefável da mídia de massas e das mídias sociais; é igualmente a tentativa de dimensionar o problema de uma nova relação com o tempo.

E reiteramos aqui a função (des)educacional que pode ter o cinema de arquivo, na medida em que estremece tanto conhecimentos formados como formas de conhecer. Porque seu processo não usa a imagem cinematográfica como prova, mas como fonte de espanto; não se apropria dela para dominá-la, mas justamente para perdê-la. Ver, como abordamos via Didi-Huberman (2010), é essa arte de se deparar com os vazios que habitam os volumes visíveis, e é não se decidir jamais entre o visto e o invisível que o integra, mas habitar, com angústia, o meio, a cisão entre ambos – entre o que vemos e o que nos olha. Isso significa dizer que o duplo movimento arqueológico-epistemológico do cinema de arquivo se baseia antes de tudo na *experiência da visão*, que, por sua vez, é ativada pelo *experimento com a imagem*.

De certa forma uma contradição, dado que o tropo do experimento, como propõe Jorge Larrosa (2002, p. 28) em coro com Giorgio Agamben (2005, p. 28), surge como a apropriação que a ciência moderna faz da experiência. Nesse processo esta última tem sua potência e autoridade neutralizadas na medida em que ela é revestida de método (separada da fabulação), externalizada (subtraída do campo subjetivo) e convertida em algo quantificável e calculável (privada de espontaneidade). Portanto, num movimento que toma conta da modernidade, o florescer do experimento se conecta à morte da experiência – como já havia notado Walter Benjamin (1993). Mas aqui, o cinema de arquivo se oferece como uma frágil rota de fuga, um breve refúgio, viabilizando um sentido inverso no qual o experimento (com a imagem) é instrumentalizado para catalisar a experiência (da visão). A problemática é que experimento e experiência produzem formas diversas de saber: de um lado o saber da informação, resultado das pesquisas científicas e do periodismo das comunicações, e do outro o saber de experiência, relacionado à vivência e à presença efetiva e ociosa do corpo no mundo (Larrosa, 2002, p. 22). São duas formas do saber que se tocam e se tensionam no cinema de arquivo. É portanto como “banco de imagens” a partir do qual memórias coletivas e/ou pessoais podem ser recuperadas e experimentadas que o cinema de arquivo favorece indagações sobre o presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AKOMFRAH, John. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTINI, Marco; ELISABETTA, Galasso (ed.). *Politics of memory: documentary and archive*. Berlin: Archive Books, 2014.
- AS NOVE musas. John Akonfrah. Reino Unido: Smoking Dogs Films, 2010, digital.
- BARON, Jaimie. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. London and New York: Routledge, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: OS PENSADORES. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: OS PENSADORES. v. III. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLUMLINGER, C. Lire entre les images. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (org.). *L'essai et le cinéma*. Ed. Champ Vallon, 2004.
- BRASIL, André. Ensaio de uma revolução. *Cinética*, set. 2008. Disponível em: <<http://www.revista-cinetica.com.br/videogramas.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Devant les temps*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. tome 1. Paris: Édition Seghers, 1974.
- FLANAGAN, Mathew. Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema. *16:9 Danmarks Klogeste Filmtidsskrift*, n. 29, nov. 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 26 nov. 2018.
- FRANÇA, Andrea; ANDUEZA, Nicholas. Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo. *Revista do Arquivo*, n. 6, abr. 2018.
- _____. Presente que irrompe: fotogenia e montagem. *Revista Eco-Pós*, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Encanto Radical).
- GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela. The wolf-beat century. In: SCOTINI, Marco; GALASSO Elisabetta (org.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2014.
- GILROY, Paul. *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.
- LISOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. p. 47-63.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NATUREZA morta. Susana de Sousa Dias. Portugal: AMIP; Arte France; Kintop, 2005, digital.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

POIVERT, Michel. *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

RUSSELL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press, 2018.

SOMBRA, Rodrigo. O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 44, n. 47, 2017.

VIDEOGRAMAS de uma revolução. Harum Farocki; Andrei Ujica. Berlim: Bremer Institut Film & Fernsehen; Harum Farocki Filmproduktion, 1992, digital.

Recebido em 28/11/2018

Aprovado em 2/4/2019