



Fragmentos de guerra: estética e política em *El Perro Negro*, de Péter Forgács

JAMER GUTERRES DE MELLO

Doutor em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS. Realizou estágio de Doutorado Sandúiche na Universitat Autònoma de Barcelona. Possui mestrado em Educação pelo PPGEDU-UFRGS.

Resumo: Este trabalho busca problematizar as dimensões estéticas e políticas do uso de imagens de arquivo no documentário contemporâneo a partir das contribuições de Jacques Rancière. Para tanto, nos debruçamos sobre *El Perro Negro* (2005), filme em que Péter Forgács abre mão da tentativa de contar a história da Guerra Civil Espanhola de um modo convencional ao se utilizar de imagens amadoras. Podemos dizer que as dimensões estéticas e políticas do cinema produzem novos agenciamentos dos regimes do visível e do enunciável.

Palavras-chave: Documentário. Imagens de arquivo. Estética. Política. Filmes de família.

Abstract: This paper aims to question the aesthetic and political dimensions of the use of archival footage in the contemporary documentary from the contributions of Jacques Rancière. Therefore, we fix our attention on *El Perro Negro* (2005), a film in which Péter Forgács gives up the attempt to tell the story of the Spanish Civil War in a conventional manner, as he uses amateur images. We can say that the aesthetic and political dimensions of cinema produce new agencies of the visible and the enunciable regimes.

Keywords: Documentary. Archival footage. Aesthetic. Politics. Amateur movies.

Résumé: Cet article interroge les dimensions esthétiques et politiques de l'utilisation d'images d'archives dans le documentaire contemporain, en partant des réflexions de Jacques Rancière. Nous y analysons *El Perro Negro* (2005), film dans lequel Péter Forgács renonce à l'idée de raconter l'histoire de la guerre civile espagnole d'une manière conventionnelle, en revenant sur des images d'amateur. Les dimensions esthétiques et politiques du cinéma produisent ainsi des nouveaux agencements des régimes du visible et d'énoncés.

Mots-clés: Documentaire. Images d'archives. Esthétique. Politique. Film de famille.

O eixo central do pensamento de Jacques Rancière incide sobre o problema da imagem em um conjunto de relações indissociáveis entre estética e política. São reflexões críticas que partem de campos distintos do saber como a filosofia, a literatura, o cinema e a teoria da arte. Suas obras têm configurado os debates contemporâneos sobre arte e política, constituindo linhas de força que não cessam de produzir um pensamento de referência constante nas análises e nas observações das imagens, sejam elas artísticas ou midiáticas. Este artigo tem como ponto de partida uma tentativa de aproximação entre as problematizações de Rancière e algumas manifestações do arquivo observadas no documentário *El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola (El Perro Negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból, 2005)*, do cineasta húngaro Péter Forgács. Assim, seria possível pensar o arquivo em sua potência de diferenciação, aspecto fundamental para compreender como as imagens já existentes vêm sendo utilizadas – de forma cada vez mais frequente – no documentário contemporâneo.

O objetivo deste texto é problematizar os agenciamentos que possibilitam enunciar o arquivo e seus dispositivos estéticos e políticos, segundo Jacques Rancière, e também suas condições de visibilidade e dizibilidade, segundo Michel Foucault. Para tanto, tratamos de pensar o uso de fragmentos de filmes caseiros não como um discurso unificado ou singular próprio do mundo histórico, mas como “práticas complexas, sedimentadas, ativas e contraditórias para uma historiografia imaginativa e transformadora” (ZIMMERMANN, 2008: 17). Afirmar que as imagens não são apenas representações do mundo, mas sim acontecimentos que tomam lugar, agem, atuam e transformam este mundo é assumir um posicionamento político, um gesto de colocar-se frente às imagens considerando-as como potências de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009a). Assim, o arquivo deixa de ser apenas um artefato ou um documento histórico para se converter em um sistema discursivo que estabelece relações ativas tanto estéticas quanto sociais e políticas.

* * *

Segundo Jacques Rancière, há uma dimensão estética que se expressa na ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade e, ao mesmo tempo, uma dimensão política

na reconfiguração dessa ordenação, na possibilidade de agenciamento de novos modos de fazer, ver e dizer. Haveria, então, um fundamento estético na política que, segundo o autor, seria um modo de partilha (tanto no sentido de divisão quanto de distribuição) de uma experiência sensível comum. É importante ressaltar que as dimensões estética e política, para o autor, se diferenciam do fenômeno da estetização da política apontado por Walter Benjamin (1987). Não se trata, aqui, de uma estetização da arte a serviço da política, do poder e do autoritarismo, como discutido por Benjamin em relação ao regime nazista.

Ao evidenciar os paradoxos que acompanham o pensamento moderno e adentram a pós-modernidade, Rancière (1996a) produz uma série de problematizações no cerne das questões que envolvem a imagem em suas dimensões estética e política. Há, inclusive, um deslocamento das próprias noções que estes termos (estética e política) designam na contemporaneidade. A estética não estaria reduzida e submetida à filosofia da arte ou às artes do belo, mas antes definiria as possibilidades de ruptura e distribuição do sensível, um problema evidente de comunicação que caracteriza a era moderna. A política, por sua vez, seria antes um recorte comum do mundo sensível, uma composição entre visibilidades e dizibilidades e uma possibilidade de reconfigurar o espaço e o tempo, ao contrário de como é entendida num sentido comum, na maneira como grupos sociais organizam seus interesses.

Rancière define a política como uma cena que coloca em jogo conflitos entre mundos perceptíveis, entre o que se vê e o que se pode dizer sobre o que é visto, em sintonia com o pensamento de Michel Foucault (2010). Toda atividade política é um conflito, um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do grito que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009a: 16-17). Esta cena política é produtora de dissensos, rompendo com a estabilidade de conflitos pré-existentes, fazendo emergir as ações daqueles sujeitos que, até então, não estavam em posição de interlocutores. São os *sujeitos do dissenso*, aqueles que tomam a palavra (ou a ação) sem tutela reconhecida, que se tornam sujeitos políticos apenas quando assim o fazem, quando e onde não teriam o poder de fazê-lo.

Existe, portanto, um princípio da emancipação política que é essencial para a compreensão do problema estético na contemporaneidade. As cenas do dissenso provocam rupturas nas unidades do visível, permitindo a emergência de situações que modificam nossa relação com os objetos e as imagens do mundo, assim como nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo.

O dissenso expressa um processo de subjetivação política não de um discurso a ser enunciado por um interlocutor com lugar de fala definido, mas antes na própria criação da condição de fala, por um interlocutor sem a devida autorização para fazê-lo. Portanto, a constituição do comum não é exatamente a partilha da possibilidade de fala na comunidade, da possibilidade de tornar algo comum a todos ou a apropriação realizada por um gênio criador, mas a subversão do inaudível que advém de um lugar, um espaço onde geralmente não há fala por não haver título para tanto.

Tomar o arquivo como dissenso – mais do que isso, pensar o uso de imagens de arquivo enquanto práticas do dissenso no cinema documentário – equivale a dizer que sua função enquanto imagem não diz respeito apenas às palavras, enquanto discurso, enquanto conteúdo, mas diz respeito também à sua própria condição de fala, de enunciado, no sentido engendrado por Michel Foucault (2010).

Este conjunto radical de relações entre estética e política, quando endereçado ao problema da imagem, se configura em uma importante reflexão para a constituição de um estatuto do arquivo no documentário, uma vez que este se apresenta como modo de circulação do sensível e oferece diversas possibilidades de reconfigurar as formas de visibilidade e enunciação do real. O arquivo, entendido nestes termos, possibilita maneiras de constituir o visível e o invisível, de (des)organizar o sensível.

Para Rancière, a imagem não deve ser reduzida à sua visualidade, pois nela operam também o dizível, o indizível e aquilo que não é visível, portanto a imagem deve ser compreendida em seu caráter paradoxal. A imagem é ao mesmo tempo autônoma e elemento que compõe uma parte em um determinado fluxo imagético. Com efeito, tomar a imagem pelo que ela possui de meramente visual significa desconsiderar o complexo jogo de

relações que define o seu amplo sentido e sua especificidade. Diante desta série de paradoxos entre as operações, os modos de circulação e o discurso crítico das imagens desenvolvida por Rancière o intuito é o de tentar compreender a imagem de arquivo no espectro dos fenômenos estéticos da contemporaneidade a partir de seus sistemas de visualidades (visibilidades e dizibilidades).

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. O encadeamento de dois planos cinematográficos pode, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E, inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro (RANCIÈRE, 2012b: 14).

Neste contexto, o arquivo pode se configurar como um elemento metamórfico destituído de seu caráter utilitário de documento ou testemunho do passado. Ou melhor, o *continuum* metamórfico das imagens coloca o arquivo no espaço do sensível heterogêneo, o retira de um nível de superioridade ao qual o ideal de testemunho o encerra, assumindo uma função ou um ofício que não era exatamente o seu, tornando-se estranho a qualquer finalidade que pudesse ser a ele conferida como atributo.

De fato, a imagem não se caracteriza apenas como imagem, *ela mesma* em sua intransitividade, mas também como alteridade apta a executar sua função em um meio expressivo qualquer, que possibilite tecnicamente sua exibição. Trata-se de pensar as imagens como operações, como “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012b: 11-12). As operações seriam, para Rancière, um conjunto de capacidades das imagens de conter múltiplas funções, nelas mesmas, que se expressam como *performance* em um determinado meio de exibição.

Quando associamos o arquivo a uma propriedade operacional da imagem estamos trabalhando com uma potência que não está diretamente ligada às características de

um dispositivo técnico (de captação ou exibição da imagem), nem a um caráter interpretativo daquilo que se vê, de forma estanque, mas antes a uma propriedade funcional, um efeito que é determinado operacionalmente. Uma cena de um filme, por exemplo, vista em uma sala de cinema, em uma televisão ou em uma tela de celular não deixa de ser a mesma cena, nem mesmo se torna algo completamente diferente em função de seu dispositivo de exibição. Há aí um duplo movimento operacional da imagem que se dá, menos pelas múltiplas interpretações possibilitadas por formas distintas de recepção do que por sua capacidade de executar diferentes performances em cada um destes dispositivos.

Neste contexto, o autor desenvolve o que chama de *imagem pensativa*, referindo-se a uma capacidade de autonomia da imagem em relação à construção de significados. Portanto, se a imagem, para Rancière, não é simplesmente um determinado tipo de realidade, mas antes uma determinada ideia e, mais do que isso, uma ideia polêmica de realidade, é possível afirmar que existe uma potência das imagens que é de ordem tanto estética quanto política. Assim, o uso de imagens de arquivo pode ser discutido à luz dessas duas dimensões.

No regime estético da arte, a imagem é uma categoria da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009a), ou melhor, a arte define-se – para além de uma aptidão técnica de produção de objetos e performances – pela capacidade de *dissenso*, por uma competência de recolocar em questão um certo estatuto do senso comum (um modo dominante de apresentação das coisas, um modo dominante de interpretação das imagens). Portanto, existe uma ideia de arte como formas sensíveis e modos de visibilidade, em ruptura, relativamente ao regime geral das imagens, e é isso que interessa a este trabalho. Grosso modo, os arquivos são imagens que se ignoram como imagens e que se projetam como formas sensíveis que pertencem a um outro *sensorium*, a um novo mundo sensível, dependente de sua ressignificação.

Na esteira de Rancière, podemos dizer que não se pode antecipar o efeito de uma obra de arte, portanto parece infrutífero tomar o arquivo como objeto de apropriação no sentido exclusivo de criação artística.

[...] quando dizemos que uma imagem é pensativa [...] não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. (RANCIÈRE, 2009b: 103)

Podemos estabelecer agora uma propriedade de *pensatividade* no arquivo, uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, uma espécie de intervalo, potência que está contida no interior do arquivo. Para isso é preciso, portanto, definir o efeito do arquivo sem reduzi-lo à intenção do cineasta ou à interpretação do sujeito observador.

A noção de estética como distribuição do sensível, conforme determinada por Rancière, ajuda a pensar o arquivo no plano das repartições do comum, como objeto político. O arquivo pode, então, ser tomado como “um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. [...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009a: 16).

O que distingue o arquivo das demais imagens não é sua natureza, mas seus regimes de enunciação e visibilidade. Os entrecruzamentos entre diferentes regimes podem chegar a constituir, por si mesmos, modelos ou estratégias estéticas.

As abordagens de Michel Foucault sobre os sistemas de pensamento e as práticas discursivas também podem produzir um conjunto de questões bastante pertinentes para pensar algumas das relações entre o documentário contemporâneo e o estatuto do arquivo que se propõe neste artigo. Em *Arqueologia do saber*, Foucault (2010) considera que o documento não é algo neutro, mas antes fruto de um efeito de poder das sociedades históricas a fim de conservar determinadas imagens do passado, ou seja, a história acaba transformando certos documentos em monumentos.

O autor afirma que:

o documento, pois, não é mais, para a história, essa massa inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas

rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (FOUCAULT, 2010: 7)

Com efeito, é este conjunto de relações de poder estabelecido pelos interesses da própria sociedade que constitui valor e sentido ao documento perante a história.

* * *

Péter Forgács é um artista multimídia e cineasta independente que vive em Budapeste e se auto intitula um colecionador de memórias. Seus filmes e videoinstalações são fortemente marcados pelos mecanismos de manipulação de filmes de família dos anos 1920 aos anos 1960 e são associados a uma prática bastante específica de uso de imagens de arquivo, uma apropriação interessada tanto no valor plástico e pictórico quanto poético e simbólico dos fragmentos de filmes antigos. Esta estratégia tem o intuito de explorar as possibilidades de uma arqueologia poética da película, explorando os limites entre o cinema e as artes visuais.

Em sua obra, com mais de 30 documentários produzidos desde 1978, destacam-se *A Família Bartos (A Bartos Család, 1988)*, *O Turbilhão – Uma Crônica Familiar (A Malestrom, 1997)*, *O Êxodo de Danúbio (Dunai Exodus, 1998)* e *Hunky Blues – O Sonho Americano (Hunky Blues – az amerikai álom, 2009)*. São filmes que “optam por sublinhar a complexidade do conhecimento sobre o mundo através de uma ênfase nas dimensões subjetivas e afetivas” (REBELLO, 2012: 6). Os filmes de família são cada vez mais explorados por cineastas que procuram dar lugar a testemunhos pessoais, seja no sentido da micro história, como Forgács, ou em obras autobiográficas como Alain Berliner ou Jonas Mekas.

El Perro Negro é um filme de 84 minutos que mostra, em sua maior parte, imagens caseiras captadas por dois cineastas amadores que estiveram envolvidos diretamente com os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola. São eles também os dois principais personagens do filme. Um é Joan Salvans, filho de Francesc Salvans, um importante industrial

1. O cineasta Jonas Mekas – nascido em 1922 na Lituânia e radicado nos Estados Unidos desde 1939, dono de uma extensa filmografia e reconhecido por sua importância na história do cinema experimental americano com seus filmes-diário, marcos inaugurais do cinema autobiográfico – se intitula um *filmador* e não um cineasta, em alusão à sua obsessão por filmar praticamente tudo o que envolve o seu cotidiano, mais do que filmar para posteriormente produzir obras cinematográficas. Este é um termo que define, de certa forma, a ação de registro do cotidiano de Joan Salvans e Ernesto Noriega.

catalão, ambos assassinados por um anarquista chamado *Pedro el Cruel*, seis dias após o início da guerra; e o outro é Ernesto Noriega, estudante de Madri e membro do exército republicano que é capturado e detido como prisioneiro e posteriormente convertido em soldado nacionalista, tendo conseguido filmar clandestinamente alguns detalhes do conflito. Podemos chamar estes cineastas amadores também de *filmadores*¹ ou sujeitos da câmera, já que eles não produziam filmes no sentido comercial do termo. Seus filmes não eram exibidos ao público, não ganhavam forma como filme, como cinema. Trata-se de duas pessoas que tinham um particular interesse em registrar o cotidiano com uma câmera. O filme recorre também a outros fragmentos de filmes amadores, alguns de procedência anônima, e a cenas de alguns filmes espanhóis, um emaranhado poético de imagens de arquivo que culmina num olhar mais amplo sobre os acontecimentos de um período bastante caótico da história espanhola.

Apesar de ter uma construção nitidamente cronológica, *El Perro Negro* não é um filme exatamente linear. Como Joan Salvans e seu pai são assassinados na primeira semana da guerra e Ernesto Noriega produz suas imagens no decorrer do conflito, há uma linearidade cronológica que mantém uma predominância das imagens de Salvans na primeira metade do filme, acentuando a exposição das imagens captadas por Noriega da metade até o final. Porém, essa característica não mantém uma linearidade óbvia no decorrer da obra, pois a própria narrativa é constantemente fraturada e abalada por elementos heterogêneos que se acentuam na medida em que o filme avança. São elementos paradoxais que permeiam o filme, como a constante fragmentação e a justaposição de cenas que, apesar de documentais, parecem não ter ligação com a história que vai sendo comentada pela narração em *off*: cenas de crianças brincando, de barricada nas ruas ilustram metaforicamente o conflito armado que se instaura na Espanha; o áudio de um discurso do ditador Miguel Primo de Rivera junto a cenas de um anão dançando de forma desengonçada; o uso de diversas cenas de animais em meio ao discurso narrativo sobre os desfechos da guerra; e a grande quantidade de cenas abstratas filmadas por Salvans e Noriega que são utilizadas no filme sem uma proposta narrativa definida (ver figura 1).



Figura 1

Logo no início do filme, nos primeiros minutos, são revelados detalhes do assassinato do jovem cineasta amador e de seu pai, arrancados da mansão *La Barata*, próxima a Barcelona, onde a família Salvans vivia. Esta informação, colocada no início do filme, equivale ao papel que o Holocausto desempenha na narrativa de outros filmes de Forgács, pois “nos permite saber que a pessoa que está filmando as imagens da vida luxuosa do clã dos Salvans a partir dos anos 1920, que veremos nos 30 minutos seguintes, vai, no final das contas, morrer de forma violenta” (ROSENSTONE, 2012: 35). Aqui não se trata de uma comparação do Holocausto com a Guerra Civil Espanhola, muito menos com o assassinato violento de Joan Salvans e seu pai, mas antes de um paralelo entre este assassinato com o papel narrativo que o Holocausto desempenha no desenvolvimento da trama em alguns filmes de Forgács. Em *O Turbilhão – Uma Crônica Familiar (A Malestrom, 1997)*, por exemplo, Forgács utiliza imagens de filmes de uma família judia em um período prévio ao Holocausto. Neste filme vemos imagens desta família em uma animada preparação para uma viagem a um *campo de trabalho* quando, na verdade, estavam rumo ao terror de Auschwitz. Em *El Perro Negro*, Forgács deixa claro logo no início do filme que Joan Salvans e seu pai foram assassinados na primeira semana da Guerra Civil Espanhola, o que contribui especificamente para que o espectador se posicione frente às imagens que compõem o restante do filme.

As imagens de Joan Salvans e de Ernesto Noriega potencializam uma possibilidade de ruptura da lógica dominante e linear da história da Guerra Civil Espanhola, como a conhecemos. As imagens carregam em sua essência a possibilidade de gerar o dissenso entre a Grande História e as micronarrativas que fazem parte dessa mesma história. Mais do que isso, os filmes domésticos de Salvans e Noriega podem exercer a função de sujeitos do dissenso, como definiu Rancière, ao abordarem a Guerra Civil Espanhola sem ter o poder e o reconhecimento para fazê-lo.

À primeira vista, Péter Forgács tem por objetivo transformar filmes de família em documentos que contam algo sobre a história de uma época, mais especificamente da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial. Podemos dizer que em seus filmes, de modo geral, os registros pessoais, as imagens de uma memória íntima e familiar, carregam rastros de uma memória do mundo. Porém, é possível ir além e afirmar que a intimidade dos filmes de família – e a possibilidade de reconfiguração do público e do privado que se observa em filmes como *El Perro Negro* – pode operar como um recorte comum do mundo sensível que opera na contemporaneidade, exatamente como o conceito de política, à luz de Jacques Rancière. Mais do que isso, as imagens da intimidade dos contemporâneos da Guerra Civil Espanhola reconfiguram o espaço e o tempo ao partilhar um outro mundo sensível, compondo novas visibilidades e dizibilidades que, tornadas comuns em nosso tempo, são suscetíveis de serem apreendidas. *El Perro Negro* pode, portanto, ser considerado como um filme que coloca à prova as imagens íntimas e amadoras.

Podemos também destacar o princípio ensaístico de *El Perro Negro* ao contar as histórias particulares de dois personagens para chegar a uma narrativa maior que é histórica. O modo de compor esta narrativa possui uma dimensão ensaística bastante evidente. Parte de imagens de arquivo, de filmes de família, de histórias íntimas, usa voz *off* e faz associações inusitadas entre as próprias imagens. Em suma, produz pensamento sobre o mundo histórico através de associações não tão óbvias entre as imagens e os demais recursos apresentados no filme.

Tanto Salvans quanto Noriega possuem, de certa forma, um senso estético apurado, o que provavelmente tenha despertado o interesse de Forgács em trabalhar com suas filmagens. Ambos produziram filmes amadores, entre o documentário e a ficção,

mas a maior parte das imagens utilizadas em *El Perro Negro* são imagens do cotidiano pessoal e familiar. Joan Salvans produzia filmagens de momentos importantes na mansão *La Barata*, como casamentos, reuniões partidárias e encontros de negócio. Ernesto Noriega captava imagens de sua namorada e seus amigos em tom de descontração, criando sequências poéticas, como por exemplo a de um de seus amigos mergulhando (ver figura 2). É interessante notar que Forgács não apenas escolheu utilizar as imagens captadas por estes dois *filmadores*, mas os coloca como personagens principais do filme. Uma espécie de metalinguagem cinematográfica onde a criação fala sobre o criador.

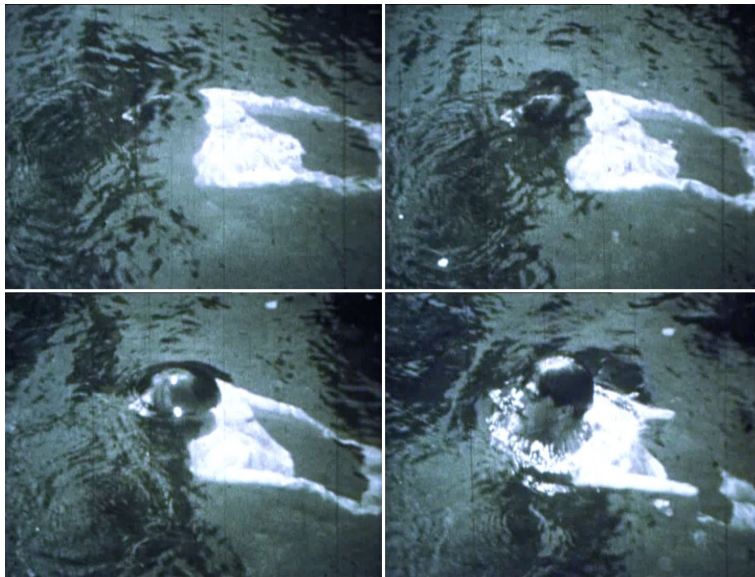


Figura 2

Forgács reitera em seus filmes uma série de estratégias de manipulação do material encontrado. Não trabalha apenas na montagem deste material, mas também interfere esteticamente nas imagens das quais se apropria. Entre os recursos utilizados reiteradamente na maioria de seus filmes estão a trilha sonora – quase sempre composta por Tibor Szemző – comentários lacônicos, zooms, imagens congeladas, velocidade lenta, coloração e o uso de imagens com efeito de negativo. Em *El Perro Negro* há uma importante diferença de matizes entre as imagens de Salvans, em tom sépia, e as imagens de Noriega, em tons frios. Em alguns momentos aparecem oposições entre positivo e negativo (ver figura 3), em outros aparecem elementos que parecem ter sido

colorizados pelo cineasta, como bandeiras vermelhas. Assim como as narrações em voz *off*, que geram um tipo de confusão referente à autenticidade dos comentários, as manipulações que transformam esteticamente as imagens utilizadas no filme podem causar estranheza no seu dispositivo narrativo. Em outras palavras, são estratégias estéticas que evidenciam o caráter de criação no documentário poético, sobrevalorizando as imagens de arquivo.



Figura 3

A trilha sonora também possui características importantes na obra e confere ao filme um tom bastante ensaístico. Tibor Szemző, parceiro de Forgács em quase todos os seus filmes, produz sons, ruídos, músicas específicas para cada obra. Em *El Perro Negro*, a música acompanha o processo narrativo do filme. Na primeira metade, junto às imagens de Joan Salvans, há uma predominância de músicas típicas da Espanha, como o flamenco. À medida que o filme avança e a narrativa vai ficando cada vez mais fraturada, os comentários cada vez mais lacônicos e desconexos, a música também vai se transformando. No terço final do filme há predominância do jazz experimental. Todos os ruídos parecem também minimamente orquestrados para cada cena. Barulhos dos cascos de cavalo, de carroças, árvores caindo, etc., possuem grande importância em um filme com imagens das décadas de 1920 e 1930, pois são todas imagens que não foram originalmente gravadas com som.

A partir desse conjunto de estratégias fortemente marcadas no filme, podemos dizer que as imagens tomam uma dimensão política através de seus agenciamentos estéticos. Não há mais uma estabilidade entre passado e presente, entre história e memória, entre público e privado, entre visível e invisível. Há apenas acontecimento em seu estado bruto, em seu devir pleno. O que se vê e o que não se vê estão em pleno jogo discursivo a partir do conjunto de elementos que são colocados em relação através das imagens, dos sons, das narrações, etc. Não se trata de mostrar uma verdade escondida da Guerra Civil Espanhola que teria a chance de ser revelada em filmes caseiros, mas de mostrar imagens que trazem à tona as cenas comuns, cenas do dissenso. As imagens são agenciadas esteticamente para gerar um dissenso político, imagens que provocam rupturas nas unidades do visível e, desta forma, fazem emergir situações que modificam nossa relação com os fatos históricos, com as imagens do mundo, com a história pré-estabelecida. Imagens caseiras que colocam em jogo o acontecimento tanto quanto qualquer imagem que serviria de discurso da história hegemônica. Acontecimento, para além do fato.

A maneira como a intimidade é colocada em jogo e o tipo de intimidade que é provocada como visibilidade estabelecem relações poéticas e políticas com fatos históricos que não são os fatos puros da história como a conhecemos, pois esta história não foi escrita a partir deste tipo de narrativa doméstica. Estão lá vários dos elementos que nos remetem a uma memória coletiva da Guerra Civil Espanhola: as bandeiras anarquistas, as imagens de Franco e seus generais, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gabriel Garcia Lorca. Imagens que Forgács recupera e as coloca em situação limítrofe na relação com a intimidade dos filmes de família. É como se pudéssemos reconhecer que há mais sobre a guerra a ser visto do que as imagens que nos remetem a ela.

Péter Forgács percebe que nos filmes de família há uma possibilidade de revelar uma ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade que até então não podia se revelar de outra forma, como queria Rancière. Mais do que isso, os filmes de família podem, por si sós, reconfigurar novos modos de fazer, ver e dizer. Se não é possível voltarmos no tempo para descobrir o passado, pois que não seja esta a tentativa do cinema documental. As dimensões estéticas e políticas do cinema não passam por uma arqueologia da memória e do passado no sentido de descoberta

científica, de uma verdade escondida nos ínfimos segredos da história, mas antes por uma possibilidade de agenciamento desses distintos modos de visibilidade e dizibilidade. Ou seja, para o cinema, é mais produtivo criar essas condições do que tentar encontrá-las nas imagens. Nada mais dissensual que reconfigurar politicamente uma dimensão estética das imagens de arquivo no lugar de criar novas imagens que representem um fato histórico.

Outro aspecto pertinente a ser detalhado é que em *El Perro Negro* há uma narração em voz *off* que *a priori* parece linear, branda e explicativa, mas que está muito longe de ser a voz de Deus do documentário expositivo. O surgimento, sem explicação óbvia ou aparente, de outros narradores, elimina esta possibilidade de narração linear e explicativa. Pelo contrário, ela apenas segue a ordem sucessiva do tempo cronológico, mas acaba por confundir a linha de raciocínio do filme ao se tornar cada vez mais difusa e dissonante em relação às imagens. “Esse *voiceover* é, ao mesmo tempo, intermitente e frequentemente tão desconectado das imagens que ele força continuamente o espectador a pensar em termos de metáforas visuais” (ROSENSTONE, 2012: p. 35).

O primeiro narrador é o próprio Forgács, que tece comentários sobre os personagens, sobre a origem de algumas das imagens e, evidentemente, sobre os aspectos mais gerais da Guerra Civil Espanhola. O segundo narrador é, provavelmente, Ernesto Noriega, que conta como conseguiu sobreviver como prisioneiro de guerra e mostra, de forma difusa, como conseguiu continuar filmando. Outros narradores surgem na segunda metade do filme, como Buenaventura Durruti, anarquista revolucionário e militante do movimento libertário espanhol. Percebe-se, na obra, uma heterogeneidade de vozes que se confundem com as imagens.

Em *El Perro Negro* há uma série de paradoxos, frutos da montagem e de outros recursos técnicos, mas que são produzidos e possibilitados pelos próprios arquivos. Há uma cena onde o povo grita “Viva a Espanha! Viva a Espanha!” em comemoração à tomada do poder pelos militares, no final da Guerra Civil Espanhola, e logo a seguir vem uma cena que mostra um cadáver. Ou, ainda, uma cena onde aparece uma inscrição em uma parede: “viva o grande partido comunista” e logo depois vemos alguns homens marcando uma parede com um *stencil* do rosto do ditador Franco. O paradoxo não é apenas a falta de um sentido em uma proposição, nem mesmo

uma contradição explícita do sentido em um discurso, como muitas vezes é entendido no senso comum. Gilles Deleuze (2007) propõe uma condição paradoxal do sentido e sugere que o paradoxo pode ser usado como instrumento de análise da linguagem. O paradoxo pode ser considerado, então, como um devir que se expressa em duplo sentido e, neste caso, de forma contrária ao uso do termo no senso comum, vinculado a identidades fixas. Mais do que isso, o paradoxo é capaz de comunicar algo por meio da linguagem, por meio da exterioridade dos acontecimentos enquanto efeitos incorporais (DELEUZE, 2007).

Há também a evidência de paradoxos nas colisões entre diferentes níveis de narrativa. Embora a macroestrutura de *El Perro Negro* seja narrativa, estamos diante de um filme totalmente composto por fragmentos de imagens que formam blocos de construção da narrativa, ou seja, o conjunto narrativo do filme é formado por vários fragmentos micro narrativos. O que nos interessa é perceber, na esteira de Deleuze, que o paradoxo não se constitui simplesmente ao fazer o sentido seguir uma outra direção, mas fazer justamente que o sentido tome, ao mesmo tempo, duas direções diferentes, ou melhor, que o sentido possa absolutamente não ter uma, mas múltiplas direções. A força do paradoxo é mostrar que um acontecimento é o próprio sentido, que é comunicado e que se constitui na linguagem (DELEUZE, 2007).

Podemos dizer também que o arquivo carrega, em sua essência, algo de arquivo morto. Isto pode ficar um pouco mais claro quando nos debruçamos com maior atenção sobre algumas cenas em que algo ficcional – que não pretendia representar algo documental, no sentido histórico – serve de motor para dar a ver algumas características reconhecíveis em fatos históricos. Seria um modo de fazer surgir outro regime de visibilidade, no sentido de que o arquivo contém cenas ficcionais que não teriam outra vida pra além de contar uma determinada história ficcional, ali muito bem representada, mas que, ao serem retomadas e recolocadas em funcionamento, podem desempenhar uma nova função, desta vez documental. Como se estivessem sob a luz de um roteiro da vida real – do passado – que seria capaz de transportá-las de um sistema de invisibilidade para um sistema de visibilidade.

Nas cenas iniciais de *El Perro Negro*, Förgacs utiliza de forma alegórica imagens de um filme amador de ficção, produzido por Joan Salvans, uma espécie de teatro filmado onde alguns garotos dançam ritualisticamente e encenam a execução de um suposto inimigo. Trata-se de uma alegoria tão emblemática para o tema do filme que o cineasta resolve colocá-la como um possível prefácio, antes mesmo dos créditos iniciais do filme. Ou seja, são imagens que servem de prenúncio da Guerra Civil Espanhola, apesar de sua carga ficcional, expediente contrário ao que seria comum no documentário.

* * *

Podemos concluir que o uso do arquivo, da forma como é praticado por Forgács, parece não fazer parte de um processo homogêneo de distribuição e consumo das imagens, ao contrário do uso banal do arquivo, largamente praticado no documentário expositivo tradicional. Este uso clássico do arquivo não cria dissenso, na medida em que usa o arquivo que teria voz, lugar e identidade de arquivo, aquelas imagens que são registradas, arquivadas, catalogadas, com um objetivo concreto – a possível utilização como documento visual de um acontecimento factual do mundo histórico. As imagens de *El Perro Negro* seriam equivalentes aos sujeitos *sem parte*, aos *sem voz* de Rancière. Aquelas imagens que não possuem valor de documento num sentido mais amplo, mas que carregam em sua essência uma potência de criar o dissenso em uma ordem constituída, ao *falarem* como documentos, *contando* histórias.

O arquivo assume, assim, um papel essencial no documentário contemporâneo ao se configurar como imagem metamórfica, na concepção desenvolvida por Rancière. Desta forma, o arquivo funciona como acontecimento do dissenso, uma operação política própria das imagens críticas² e que se evidencia de forma mais ampla e nítida no uso de imagens de arquivo como aparece no filme de Péter Forgács.

2. Na concepção desenvolvida por Georges Didi-Huberman (1998).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996a.
- _____. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b, p. 367-382.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.
- _____. A comunidade estética. In: *Revista Poiésis*, n. 17, p. 169-187, Jul. de 2011.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- REBELLO, Patrícia. Fazer ver ou tornar visível? A arquitetura da memória em Péter Forgács. In: REBELLO, Patrícia; SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 5-7.
- ROSENSTONE, Robert. Tornando estranho o familiar: El Perro Negro e a Guerra Civil Espanhola. In: REBELLO, Patrícia; SAMPAIO, Rafael (Orgs.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 34-38.
- ZIMMERMANN, Patricia. *The home movie movement: excavations, artifacts, minings*. Berkeley: University of Carolina Press, 2008.

Data do recebimento:
06 de junho de 2015

Data da aceitação:
09 de setembro de 2015