



O atrativo de planos encontrados*

CHRISTA BLÜMLINGER

Professora de Estudos Fílmicos na Universidade Vincennes-Saint-Denis (Paris 8).
Foi professora assistente na Universidade Paris 3 e professor convidada na Free
University Berlin.

Resumo: O impulso arquivístico que, segundo Hal Foster, caracteriza a arte contemporânea, é também um fenômeno próprio do cinema. Este artigo não pretende alimentar ainda mais a teoria do filme de *found footage* ou do filme de montagem. Busca-se, antes, uma abordagem estética do gesto da retomada no interior de três filmes (de Filipa César, de Jean-Louis Comolli com Sylvie Lindeperg e de Philip Scheffner), colocando em cena o próprio dispositivo do arquivo, com o objetivo de esboçar o campo epistemológico no qual intervêm as operações estéticas de reutilização imagens e sons de arquivos ou de recomposição com material pré-existente. Certos filmes de ensaio, retomando elementos da história do cinema, se interessam pela qualidade epistêmica da técnica de registro e pela unicidade da experiência própria ao visionamento e à escuta de um documento visual ou sonoro. Este artigo propõe igualmente uma análise dos modos de afecção suscitados pela retomada das imagens e dos sons, na medida em que formas inerentes a essa *arte arqueológica* suscitam uma sensibilização ao dispositivo e às lógicas temporais do arquivo — e, dessa maneira, uma potência de imaginação, que tende à ficção.

Résumé: L'impulsion archivistique qui, selon Hal Foster, caractérise l'art contemporain est aussi un phénomène propre au cinéma. Cet article ne cherche pas à alimenter à nouveau la théorie du film de *found footage* ou du film de montage, mais tente plutôt une approche esthétique du geste de la reprise au sein de trois films (de Filipa César, de Jean-Louis Comolli avec Sylvie Lindeperg et de Philip Scheffner) mettant en scène le dispositif même de l'archive, en vue notamment d'esquisser le champ épistémologique dans lequel interviennent les opérations esthétiques de réutilisation ou de recombinaison des images et des sons d'archives. Certains films d'essai, reprenant des éléments de l'histoire du cinéma, s'intéressent à la qualité épistémique de la technique d'enregistrement et à l'unicité de l'expérience propre au visionnement et à l'écoute d'un document visuel ou sonore. Cet article propose également une analyse des modes d'affection créés par la reprise des images et des sons, dans la mesure où des formes propres à cet *art archéologique* suscitent une sensibilisation au dispositif et aux logiques temporelles de l'archive — et par là une puissance d'imagination, tendant vers la fiction.

Se o cinema é habitado, desde os seus primórdios, por um “impulso arquivístico”, é porque sua emergência é contemporânea ao nascimento dos arquivos no sentido moderno.¹ O desejo de preservar alguma coisa do presente constitui uma espécie de imperativo temporal que leva à antecipação de um futuro olhar e à construção de uma memória cultural (no sentido de Aby Warburg, de Maurice Halbwachs ou de Jan Assmann): uma memória formada por suas técnicas de estocagem e transmissão. Hoje, esse desejo tornou-se um sintoma da arte contemporânea, particularmente atraída pelos materiais e suportes provenientes da história do cinema, e pelo “dever arquivo” das imagens do presente, sua capacidade de constituir “arquivos do futuro” (LINDEPERG, 2004: 200). O artista toma a liberdade de “tapar os buracos” de maneira diferente da do historiador, que só tem acesso a uma proporção ínfima do “concreto” que constitui seu objeto (VEYNE 1971: 194). Dessa forma, Walid Raad, por exemplo, com o *The Atlas Group*, inventa falsos arquivos e uma instituição libanesa fictícia, para tornar visível o invisível de sua época; ele mostra, com esse gesto, a possibilidade de aparecimento ou de desaparecimento deste ou daquele documento: a violência militar e política no Líbano, ocasionada pela ausência de um certo tipo de vestígios sob a forma de coleções de fotografias e filmes. Numa mesma direção, seu compatriota Akram Zaatari (2006), trabalhando concretamente com arquivos fotográficos que ele inscreve em um campo cultural de significações complexas, fala, por sua vez, de uma “arte das escavações”.

Ao mesmo tempo, experimentamos um novo regime dos arquivos, na medida em que a passagem ao digital afeta os níveis técnicos, discursivos e políticos de sua organização, modificando a estocagem, a conservação e a distribuição das fontes escritas e das imagens. Sem dúvida, um projeto tão vasto como *The Clock* (2011), de Christian Marclay, que, por meio da montagem de trechos de filmes transformados em marcadores do tempo, simula um verdadeiro relógio, não teria sido possível sem o suporte digital. Essa instalação mostra também até que ponto o próprio lugar da imagem de arquivo é questionado pelas últimas mutações técnicas. Quando passam pela Internet, as imagens se deslocam de maneira efêmera. A cultura de visionamento dos filmes mudou. A consciência da historicidade do objeto filme (enquanto objeto fabricado) pode se dissolver ao longo da transferência para

* Artigo originalmente publicado em francês: BLUMLINGER, Christa. “L’attrait de plans retrouvés”. *Cinémas. Revue d’Études Cinématographiques*, vol. 24, n^{os} 2-3, printemps 2014, pp.69-95.

1. Invenções e técnicas do final do século XVIII, desenvolvidas ao longo do século XIX, contribuíram para criar uma nova forma de arquivos que, para além da utilidade administrativa, permitiam aos historiadores se basearem em “documentos” para construir a “história” de uma maneira diferente daquela feita à partir de anais ou de relatos anteriores (VEYNE, 1971, p. 114). Sobre a contemporaneidade do nascimento do cinema e da era do arquivo, ver Doane (2002, p. 221-222).

o digital, mesmo quando se trata de uma restauração. O uso do DVD e das plataformas digitais leva a uma valorização do trecho, na qual pode-se ver tanto os “riscos de fetichização do fragmento e de sacralização do vestígio” (LINDEPERG, 2004: 199) quanto um modo de visionamento capturador, possessivo, produzindo o que Laura Mulvey (2006: 144) chama de um *delayed cinema*: um “cinema desacelerado”, que produz “um espectador pensativo”. Aqui, o desafio será, sobretudo, entender o efeito do grande interesse pelos arquivos na criação contemporânea e avaliar como certos planos são investidos ou reinvestidos de significação e potência imaginária e afetiva, insuflados por uma espécie de confusão temporal produtora de saltos, falhas, presenças e sincronizações do não-sincrônico.

Se, no século XIX, no espaço ocidental, a idade moderna do arquivo viu-se ligada a uma nova concepção de escrita da história, o estatuto das fontes e o regime dos arquivos se inscreveram, por sua vez, num dispositivo ao mesmo tempo técnico e político. A relação conceitual entre arquivo e *archè*, que Jacques Derrida (1995: 11 e 148) sublinha em sua abordagem freudiana da questão, não conduz, nesse sentido, a um *começo*. Ela remete, principalmente, a uma construção da história e da memória. É precisamente nesse sentido que o poder e a lei interferem enquanto *mandamentos*. Bem mais do que uma origem, é preciso procurar uma proveniência (no sentido nietzschiano de *Herkunft*). Essa nova tarefa do historiador pode ser formulada com Foucault (1971: 152), para quem, em qualquer abordagem genealógica, trata-se de “localizar os acidentes, os ínfimos desvios — ou, ao contrário, as reviravoltas completas —, os erros, os equívocos de avaliação [...] que geraram o que existe e que é válido para nós”. Para o historiador Reinhart Koselleck (1979: 204), o pivô do pensamento da história e da temporalidade histórica é, sobretudo, a distinção entre espaço de ação e espaço de consciência, essa relação nova entre espaço de experiências e horizonte de expectativa. Doravante, os arquivos serão o lugar que “expõe o historiador à tensão produtiva entre uma teoria da história e a relação com as fontes”.² Por outro lado, o arquivo, no singular, pelo menos na acepção de Foucault (1969: 171), visa um sistema geral, um nível particular “entre a língua que define o sistema de construção das frases possíveis e o corpus que recolhe passivamente as palavras pronunciadas”. Trata-se, então, de

2. “Uma fonte não pode nunca dizer o que devemos dizer”, sublinha Reinhart Koselleck (1979, p. 206), assinalando que “o que faz de uma história a História não são apenas as fontes: é preciso uma teoria de histórias possíveis para poder fazer falar as fontes”.

voltar à ideia de um *arquivo geral* (REVEL, 2002: 8) e ao estudo das regras que definem, em determinada época, o que é dizível e visível, conservado, apropriado ou reativado.

Quando os artistas ou os cineastas vão aos arquivos, eles não se transformam em historiadores. Eles não escrevem a história, pois eles se encontram num outro campo epistêmico e expressivo, o das artes plásticas ou do cinema. Mas alguns participam daquilo que Foucault (1969: 172) chama de *descrição* do arquivo, no sentido em que este “dissipa essa identidade temporal na qual gostamos de mirar a nós mesmos para conjurar as rupturas da história” (cf. ed. brasileira). Paul Veyne (1978: 428) resume dessa maneira a abordagem arqueológica de Foucault : “Toda história é arqueológica por natureza e não por escolha: explicar e explicitar a história consiste em percebê-la, primeiro, por inteiro; em reportar os pretensos objetos naturais a práticas datadas e raras, que os objetificam; e em explicar essas práticas, não a partir de um motor único, mas a partir de todas as práticas vizinhas nas quais elas se ancoram”. Trata-se, então, de um método em que as relações substituem os objetos. É nessa perspectiva que Veyne, se apoiando em Kurt Badt, compara o método de Foucault à pincelada de Cézanne: “Foucault não faz mais pintura abstrata do que Cézanne; a paisagem de Aix é reconhecível, mas impregnada de uma violenta afetividade: ela parece sair de um terremoto” (428). É, justamente, esse tipo de afetividade que nos interessa aqui, quando a pincelada apaga a identidade prática dos objetos e dos rostos para criar um mundo em que “tudo é individual, mesmo que nada o seja” (429). Sem dúvida, foi o cinema de vanguarda que levou mais longe esse gênero de transfiguração das imagens do real, em particular no campo do *found footage*. A criação onírica de Phil Solomon é um dos exemplos mais potentes disso. Devido à materialidade e à plasticidade da película, bem como à carga mitológica das imagens que ele recicla, o cineasta, em seu filme *The Secret Garden* (1988), comunga, em certo sentido, a ideia derridiana do arquivo secreto, ligada à paixão e destinada, por vezes, às “cinzas” do arquivo, à sua destrutibilidade, àquilo que pode, “nesse mal de arquivo, queimar” (DERRIDA, 1995: 155) ou, ao contrário, ser, apesar de tudo, apenas dissimulado e, finalmente, conservado. Solomon constrói uma forma poética da memória, renunciando a qualquer fala, para permanecer estritamente no terreno do sensível, do som e das imagens. Outros filme-ensaios de que

falaremos aqui, colocam em cena uma espécie de descrição do arquivo, das atividades e relações que o produzem, com o intuito de produzir um efeito de arquivo que, em vez de suprir a penúria das imagens de um determinado episódio histórico, busca, sobretudo, produzir uma certa sensibilização à arqueologia e à riqueza desse ou daquele registro visual ou sonoro.

O impulso arquivístico não remete, simplesmente, a um objeto qualquer, proveniente de uma outra época. Ele diz respeito, sobretudo, a relações. É nesse sentido que em seu texto “An Archival Impulse”, Hal Foster (2004: 4-5) se posiciona contra o pressuposto dominante segundo o qual o lugar ideal da arte do arquivo seria, hoje, “o mega-arquivo Internet”: à ideologia das plataformas e das interfaces, ele opõe obras de arte voltadas para a interpretação humana, e não para o *reprocessing* gerado por máquinas e algoritmos. Assim, ele visa, particularmente, obras abertas, indeterminadas como o conteúdo dos arquivos dos quais elas se servem, o que implica no que Foster chama de “impulso anarquivístico”: a arte dos arquivos estaria menos ligada às origens absolutas do que aos rastros obscuros, dando origem a projetos incompletos e anunciando, assim, trabalhos futuros. Ao argumento de Foster (sua noção de *anarquivo* é bem diferente da ideia de pulsão destruidora de Derrida), poderíamos associar a visão de arte proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ligada, acima de tudo, à experiência sensível: a obra de arte seria um “bloco de sensações”, compondo, de maneira durável, em uma espécie de monumento, um conjunto de “perceptos” que pode “se resumir a alguns traços ou linhas” (DELEUZE & GUATTARI, 1991: 154-155); ou, ainda, ela formaria “blocos de movimento/duração” (DELEUZE, 1998: 293), como na constituição dos espaços-tempos próprios ao cinema. As noções de duração e de monumento, em Deleuze e Guattari, não remetem à conservação da obra em arquivos e museus ou por meio da técnica, nem à sensação de um espectador, mas à sensação enquanto ser que extrapola a experiência vivida e vale por si próprio: “Mesmo se o material durasse apenas alguns segundos, ele daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si mesma, na eternidade que coexiste com esta curta duração” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 157).

O que isso pode significar para uma arte do cinema obcecada pelo arquivo? A partir de alguns exemplos, tentaremos sondar momentos de retomada que se interessam menos pela

representação e pelo julgamento (em relação a um fato histórico, em particular) do que pela experiência estética, pela sensação e a ética do olhar. O documentário “de criação”, como é chamado, se distingue da informação midiática justamente por liberar as imagens e os sons de sua subordinação a discursos pré-existentes. É nesse sentido que John Rajchman (2000: 125) explica o conceito de arte em Deleuze pela criação de “planos de composição”, pela abertura de espaços de possibilidades: “No mundo moderno, de uma banalidade e rotina estupeficientes, feito de clichés, de reproduções mecânicas ou automáticas, o desafio consiste em extrair uma imagem singular, uma maneira de pensar e de enunciar que seja vital, múltipla, e não uma teologia de reserva ou um “objeto aurático”. Em *Cinéma 2. L'image-temps*, Deleuze (1985: 32- 33) explica esse problema: em uma civilização do clichê (que tende a tornar-se imagem sensório-motora) é preciso repensar a ideia de imagem, a fim de produzir uma espécie de liberação de qualquer programa prévio (contido na imagem-ação), de qualquer ponto de vista externo ou olhar condicionado, que esconda; uma nova imagem “ótica-sonora pura” produz, em Godard ou Rossellini, por exemplo, “a imagem inteira e sem metáfora que faz surgir a própria coisa”; uma imagem assim, “inteira”, permitiria, justamente, “restaurar” tudo o que lhe foi subtraído para torná-la interessante ou, ao contrário, criar uma espécie de vazio, de rarefação.

Quando se trata de trabalhar com materiais de filmes pré-existentes, esse programa estético é um duplo desafio, tanto para o criador quanto para o espectador. Nesse sentido, podemos mostrar em que medida esse ou aquele plano de um filme, enquanto material para uma arte de arquivos, não remete, obrigatoriamente, à indústria cultural, infinitamente reciclável, ou a uma civilização do clichê, mas pode, ao contrário, constituir um espaço-tempo específico de experiência estética e de memória singular. Godard teve uma visão premonitória disso tudo. Recorrendo amplamente ao arquivo, e neste caso, essencialmente, à coleção privada de vídeos de um cineasta-cinéfilo, suas *Histoire(s) du cinema* sugerem uma ligação específica entre percepção e memória.³ Outros cineastas ou artistas tentaram produzir esse tipo de temporalidade paradoxal, propondo um espaço virtual, menos enciclopédico e mais voltado para o próprio dispositivo do

3. Comentei, em outro texto, algumas das numerosas leituras do gesto sintomático de Godard, ancorado na história cultural da cinefilia francesa e numa vanguarda que Peter Wollen chamou de “europeia”, em oposição à vanguarda americana (BLÜMLINGER, 2013: 249-262).

arquivo, para uma nova ficção ou, ainda, para a potência do surgimento. Se a remontagem das *Histoire(s)*, devido à sua extrema fragmentação, constrói um bloco de sensações e dá acesso à “própria coisa” que Deleuze chama de imagem-tempo, a remontagem de milhares de filmes de ficção durante 24 horas, como acontece em *The Clock*, de Marclay, produz um outro tipo de carga memorial: aqui, o espectador se encontra ainda mais orientado para a representação, uma vez que alguns planos ou trechos, por sua duração, produzem a metáfora na imagem de que fala Deleuze, criando objetos de memória providos de aura. O fato de que, em Marclay, o princípio da escolha dos trechos seja eminentemente conceitual (a presença de um indicador de hora no som ou na imagem, sincronizado com o tempo real da recepção), conduz o espectador a uma tripla posição reflexiva: sua atenção se volta para o modo de representação do tempo nos filmes citados (e assim, de uma certa maneira, para a sua lógica narrativa), para o trabalho prévio de pesquisa sobre esses momentos precisos nos arquivos, nas bases de dados ou nas coleções, e para a sua própria capacidade de identificar, reconhecer e, até mesmo, de se lembrar desses filmes. Godard, por sua vez, cria com as suas misturas densas de imagens e sons uma consciência do efeito amnésico do cinema⁴ e de sua forma de experiência sensível. Se o conjunto de capítulos das *Histoire(s)* foi, antes de tudo, criado para a televisão e destinado a uma fruição individual e privada, posteriormente modulável, com o suporte DVD,⁵ a força da instalação de Marclay reside em desafiar o espectador a determinar a duração do visionamento em função de seu tempo de passagem pela exposição e a escolher, assim, momentos precisos no interior do espaço-tempo de um dia. É por isso que o atrativo principal de *The Clock* está na experiência exacerbada da consciência do tempo. E é por isso também que o dispositivo de visão torna-se crucial nesse contexto.

Várias outras obras, ao retomarem planos de arquivos, avaliam a qualidade epistêmica do cinematógrafo e levantam questões sobre a unicidade da experiência característica do visionamento e da escuta das imagens e dos sons. Mas o objetivo, aqui, não é, mais uma vez, alimentar a teoria do filme de *found footage* ou do filme de montagem.⁶ Tentaremos, sobretudo, uma abordagem estética do gesto da retomada em filmes que colocam em cena o próprio dispositivo do arquivo, obras cuja forma é a do

4. Sobre a dialética da memória e do esquecimento nas *Histoire(s) du cinéma*, ver, entre outros, Aumont (1999).

5. É preciso lembrar que as *Histoire(s) du cinéma* foram igualmente mostradas no cinema e que existe até mesmo uma versão mais curta, condensada em 84 minutos, intitulada *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (2004), feita para salas de projeção. Os oito capítulos da versão integral foram também mostrados em contextos de exposições, como no dispositivo de visão de Dan Graham, com transparências e reflexos entre os espaços de visão, apresentado na Documenta de 1997, dirigida por Catherine David.

6. Os estudos sobre o *found footage* e a remontagem, com os quais contribuí (BLÜMLINGER 2013), se acumulam há alguns anos. Sem ter a pretensão de exaustividade, podemos citar, depois de Tom Gunning, William Wees e Bart Testa, alguns autores como Marco Bertozzi, Livio Belloi, Nicole Brenez, André Habib, Sylvie Lindeperg, Patrick Sjöberg, Jeffrey Skoller ou ainda Georges Didi-Huberman.

filme-ensaio. No caso, três filmes que tornam sensível, sob formas diversas, a historicidade dos planos retomados, o que os inscreve numa lógica arqueológica.

Arquivo vivo

Num filme-instalação da artista portuguesa Filipa César, vê-se uma citação célebre, proveniente de um curta metragem de Alain Resnais e Chris Marker: “Um objeto morre quando o olhar vivo lançado sobre ele desaparece”.⁷ *Cacheu* (2012), retomando essa frase, mostra estátuas, como no filme citado, *Les Statues meurent aussi* (1953). Mas, diferentemente de Resnais e Marker, Filipa César não mostra a arte africana transposta para um museu europeu; ela se interessa pelas esculturas dos colonizadores deixadas na África. Trata-se de quatro estátuas gigantes, representando o poder colonial português, localizadas pela artista em um forte guineano, onde aguardavam restauração, e filmadas por ela em 2012: “As condições sempre vivas de produção dessas estátuas parecem mantê-las mortas-vivas”, diz uma conferencista numa sala de exposição, rodeada de espectadores, diante de um grande muro no qual o material reunido é projetado. *Cacheu* revisita, assim, outros filmes, como o de um cineasta da Guiné Bissau, Flora Gomes, autor do primeiro filme realizado depois da independência de seu país, *Mortu Nega* (1988). Um plano mostra duas das estátuas em questão, diante das quais passam duas pessoas. Nessa conferência-performance, filmada com grande cuidado, uma atriz comenta essas imagens e para diante delas, com seu texto nas mãos, como se fosse uma guia de museu. De vez em quando, ela entra na frente da imagem e seu corpo se torna, assim, superfície de projeção.

“Cacheu” é o nome de uma fortaleza da Guiné-Bissau, da qual as forças portuguesas se serviram para assegurar sua presença militar e estabelecer o comércio de escravos no século XVI. O filme de Filipa César mostra planos desse antigo forte onde estão reunidas essas estátuas “mortas-vivas”, vestígios da era colonial e sinais da condição pós-colonial, confrontados aos rastros de sua “vida” anterior. Assim, vê-se as mãos de um arquivista guineano folheando um álbum de fotografias e parando na estátua de um general português particularmente violento, Teixeira Pinto, colocada sobre o pedestal. A imagem

7. Essa frase do filme de Alain Resnais e de Chris Marker (autor do comentário), continua assim: “[...] e quando tivermos desaparecido, nossos objetos irão para onde mandamos os objetos dos africanos: para o museu”.

é acompanhada de uma outra frase das *Statues* de Resnais-Marker: “Um dia, por sua vez, nossos rostos de pedra se decomporão”.

A conferencista de *Cacheu* mostra, então, um trecho de *Sans soleil* (1983), de Marker, o filme que, segundo ela, teria encarnado visualmente essa frase premonitória de 1953. De repente, ouve-se uma outra voz feminina, a de Alexandra Stewart, a voz do filme de Marker em sua versão inglesa, evocando a liberação da Guiné-Bissau por meio de planos que mostram estátuas guineanas derrubadas: “Por que um país tão pequeno e tão pobre interessaria ao resto do mundo? [...] Quem se lembra de tudo isso? A História joga suas garrafas vazias pelas janelas”. Durante a projeção desse trecho, a atriz se afasta, e o efeito da projeção é tal que se pode mensurar com intensidade a confusão temporal de *Sans soleil*. A precisão do trabalho de montagem de *Cacheu* permite, justamente, intuir até que ponto essas imagens de *Sans soleil* não são meros vestígios de um acontecimento (a derrubada das estátuas), mas imagens carregadas de uma energia que as conduz alhures, na direção de espectadores futuros, sem que esse destino possa ser canalizado para fins políticos. É justamente essa falta de destinação ou de determinação – o valor de “garrafa vazia” dessas imagens, tão bem definido por Marker –, que confere, por sua vez, uma certa potência aos planos das estátuas, hoje à espera de restauração.⁸

8. Chris Marker havia, na verdade, formado cineastas guineanos, ajudando-os a filmar o engajamento na luta pela libertação e transformação política da Guiné. Esses planos provêm, provavelmente, de um desses cineastas. Ver o testemunho de Anita Fernandez no Arsenal, no contexto do programa “Living Archive”, de 17 de junho de 2013.

9. O Arsenal — Institut für Film und Videokunst (conhecido inicialmente pelo nome de Freunde der Deutschen Kinemathek e fundado por Ulrich e Erika Gregor) reuniu em cinquenta anos uma coleção de mais de 8.000 filmes. “Living Archive”, um vasto programa de valorização desses arquivos, religa a pesquisa, a programação e a criação artística contemporânea, visando assim não apenas a possibilidade de conservação dos arquivos mas, também, seu papel na formação do novo na arte. Ver Schulte Strathaus et al. (2013).

Cacheu faz parte do projeto “Fantasmas da liberdade”, dirigido por Tobias Hering, responsável pelo programa “Living Archive”, do Arsenal, em Berlin,⁹ com a colaboração de Filipa César e Catarina Simão. Esse projeto reúne filmes realizados durante períodos de transformação política ou neles inspirados, ou que são, eles próprios, a expressão de um “tempo novo” (HERING, 2013: 110). Filipa César havia descoberto nos arquivos do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual da Guiné-Bissau (INCA) uma coleção de filmes militantes dos anos 1970, período de luta contra a dominação portuguesa. Com a coleção em estado de deterioração, Filipa César (2013: 46) quis tirar esses “fantasmas de vinagre” de suas latas e catalogá-los, para que se pudesse, em seguida, conservá-los, projeto que ela conseguiu lançar a partir de sua própria atividade de artista e cineasta. Aqui, a dimensão espectral não se deve apenas ao estatuto precário dos filmes da descolonização, da resistência e da emancipação, geralmente mal conservados, ou à própria ideia de

liberdade que eles representam, ou, ainda, ao fato de que, por demais ancorados nas esperanças de seu tempo, esses filmes com frequência produzem anacronismos. Ela provém, antes, de uma pesquisa, no seio dos arquivos, daquilo que Hering (2013: 111) chama de um “terceiro cinema”:¹⁰ uma espécie de cinema em devir, para além das utopias e das representações, um cinema que desestabilizaria o pacto em torno do seu próprio direito de liberdade; um cinema que levaria em conta, nesse face-à-face entre o antigo colonizado e o pós-colonizador, a existência de um terceiro, que seria “o outro do outro”, no sentido de Derrida (2001: 85-86), que apareceria, no seio de uma impossibilidade, enquanto possibilidade da ética.

O efeito fantasma

Assim, a cena e a performance podem servir para expor o arquivo como processo de uma pesquisa e os documentos-filmes como objetos vivos, dependendo do olhar de quem os ausculta. Nessa perspectiva, o desafio do documentário *Face aux fantômes* (2010), realizado por Jean-Louis Comolli, com Sylvie Lindeperg, foi tornar sensível a espessura das fontes, mostrando, em ato, o pensamento e o método da historiadora. Trata-se de “adaptar” um livro¹¹ sobre a historicidade das imagens utilizadas em *Nuit et brouillard* (1956) de Resnais, uma pesquisa arqueológica sobre a gênese e a recepção do filme, logo, sobre o exato conhecimento que orientou sua realização e sobre o contexto político e cultural em que ele iria circular a seguir. A *mise en scène* a Comolli optou, como a de Filipa César, pela projeção de trechos e pelo recurso a uma conferencista. Nesse dispositivo, portanto, a autora do livro se torna a coautora do filme, mas, sobretudo, uma espécie de atriz. Aqui, o lugar da cena não é mais uma galeria, mas um estúdio de filmagem, com acessórios variados: livros, fotografias, documentos escritos, todo tipo de projetores e aparelhos midiáticos.

O primeiro plano mostra os trilhos dos *travellings* (*du filme de second niveau*) do próprio filme de Comolli. Para quem conhece o tema do livro, esses trilhos conduzem à essência do *parti pris* de Resnais: filmar Auschwitz (e seus trilhos) dez anos depois, a cores, e colocar, assim, de antemão, uma distância entre o tempo dos arquivos e o tempo da filmagem. Comolli retoma essa lição para nos fazer entender, por meio dos arquivos e da micro-história na qual sua “atriz” nos mergulha, a relação que

10. As formas possíveis de um “terceiro cinema” (no sentido do manifesto de 1969 de Octavio Getino e de Fernando Solanas), que se descolonizaria em vários níveis e não se situaria nem do lado do cinema industrial americano nem do lado de um cinema de autor europeu, foram tema de diversos debates ideológico-estéticos ao longo dos anos 1970 (HENNEBELLE, 1979).

11. *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire* (LINDEPERG, 2007).

se constrói entre espaço de experiências e horizonte de espera, principalmente no que diz respeito à distinção entre campos de concentração e campos de extermínio. A *mise en scène*, bastante complexa, nos apresenta uma espécie de investigação, conduzida por Comolli, ao interrogar Lindeperg no local, manipulando documentos, ouvindo registros sonoros, visionando fotografias e filmes, às vezes diante de uma telinha, outras vezes face à imagem projetada, a fim de destrinchar o filme de Resnais e melhor apreciar sua lógica de composição. Comolli dialoga com Lindeperg, compara *Nuit et brouillard* a outros documentários da época, confronta o filme ao que haviam dito, então, os historiadores, mostra a circulação material das imagens de arquivo e cria, assim, uma alternância entre a reconstrução do saber e das escolhas políticas do pós-guerra e a evolução de nossa cultura histórica nos últimos cinquenta anos. O que se torna evidente, graças à fala da historiadora, é como se faz a história, como essa relação entre arquivos e história se constrói e como a escrita da história e a de um filme podem entrar em conflito com as questões de memória. *Face aux fantômes* amplia a montagem de *Nuit et brouillard* no espaço e no tempo, enriquecendo-o, graças a um dispositivo aberto — inclusive às dimensões opacas do *anarquivo* —, graças a outros documentos e testemunhos e, sobretudo, a uma leitura erudita das suas imagens singulares, do seu comentário e da sua música. Dessa forma, o agenciamento preciso de Resnais, às vezes criticado ao longo dos anos, é explicado por meio de uma abordagem genealógica, que traz à luz os desvios que “deram origem ao que existe e que é válido para nós”. Juntos, o cineasta e a historiadora se colocam, eles próprios, *face aos fantasmas*, para avaliar o estatuto dessas imagens de corpos marcados. Comparadas a tantos filmes (de informação, de propaganda) do imediato pós-guerra, essas imagens aparecem, no filme de Resnais, como que rarefeitas, irredutíveis ao papel de provas, com viés político. Os planos e as fotografias dos internos não aparecem como “imagens impactantes” (no sentido do *Schlagbild* de Warburg¹²). Eles são apresentados com precaução, dotados de um fora de campo e de uma distância introduzida, entre outros, pelo efeito de real dos lugares revisitados. Assim, Comolli projeta, por exemplo, um trecho de *Nuit et brouillard* no qual vemos um *travelling* dos alojamentos vazios de Auschwitz, acompanhado pelo comentário de Jean Cayrol, sublinhando os limites dos planos rodados por Resnais: “desse dormitório de tijolos, desses sons ameaçados,

12. O neologismo *Schlagbild* foi criado por Warburg no contexto de sua iconografia política da pesquisa das imagens-fala. Um *Schlagbild* é, ao mesmo tempo, uma espécie de imagem-choque e uma imagem de marca, funcionando como um *Schlagwort*, uma palavra-chave ou um clichê que circula nas mídias. Ver Diers (1997).

só podemos mostrar-lhes a casca, a cor”. *Face aux fantômes* analisa o efeito desse “enquadramento” dos arquivos feito por Resnais, dessa visita dos lugares que estão se tornando lugares de memória. “Essas imagens, previne Lindeperg, se dirigindo a Comolli, não permitem apreender o acontecimento, elas são, de certa forma, impotentes”. A emoção, nesse filme, nasce da *mise en scène* de um encontro entre um filme e uma pesquisadora. A extrema atenção de Comolli à narrativa dessa atriz historiadora de hoje, que ele filma sempre em planos aproximados, sua maneira de fazer ouvir as vozes dos historiadores testemunhas da época, de ver os detalhes de cada documento fotográfico ou de projetar imagens do filme de Resnais, para compreender sua organização, tudo isso contribui para produzir uma espécie de laboratório sensível. Essa arqueologia coloca em evidência o risco que o cineasta corre quando “tapa buracos” (assim Veyne qualifica a tarefa do historiador), tentando encontrar uma forma artística.

Não é somente do ponto de vista do presente e de um saber histórico concernente à morte das pessoas filmadas que certas imagens de arquivo criam um efeito-fantasma. Referindo-se, em seu último livro, à obra literária de Winfried Georg Sebald e aos filmes de Marker, Lindeperg (2013: 122) mostra como a textura evanescente dos planos — seu corpo material —, que torna-se particularmente prenhe com uma visão imaginada em *slow motion*, pode contribuir para “rasgar o véu da propaganda” de um filme nazista sobre o campo de Terezín, que, transfigurando-os em fantasmas, tornou “eternos” os “seres frágeis e ameaçados” que registrou. Ela mostra, assim, a ambiguidade e a singularidade de toda experiência afetiva dos planos provenientes do passado. Nesse contexto, é importante notar que o exemplo poético escolhido — o visionamento de *Theresienstadt* imaginado por Sebald em seu romance *Austerlitz* — implica a projeção da cópia de um filme sobre o qual o tempo se inscreveu, e não de um filme restaurado e digitalizado. Mesmo se podemos dizer, com Derrida (1995: 132), que o arquivo é *a priori*, *spectral*, “remetendo sempre a um outro, cujo olhar é impossível cruzar”, cada filme situa o espectador de maneira diferente e singular *diante dos fantasmas*. E se Georges Didi-Huberman (2002: 67), a princípio, também atribuiu à imagem “sobrevivente” (no sentido de Warburg) um valor espectral, visando exatamente seu efeito de aparição e sua qualidade de rastro, por outro lado, ele não leva em conta as implicações de sua sacralização, ao comentar a conhecida posição de

Godard com respeito às “imagens que faltam” do nazismo, aquelas que teriam documentado o ato de destruição dos judeus (ver Didi-Huberman 2003: 206, e Lindeperg 2007: 111). Nesse contexto, a aceção dada à palavra “sobrevivência” por Yosef Yerushalmi (1993: 151-152) e Derrida (1995: 96) parece ter uma nuance importante: não é o retorno do espectro, “mas a sobrevivência de um excesso de vida que resiste ao aniquilamento”.

O corpo do arquivo

No que se refere ao cinema enquanto mídia fotográfica, a ideia do excesso atravessa as teorias das imagens desde os anos 1920, mas raramente no sentido de Yerushalmi. Para Siegfried Kracauer (1927: 59), por exemplo, para quem as fotografias constituem, em sua totalidade, uma espécie de arquivo, um “*inventário geral* da natureza”, mas de uma natureza “condenada a querer dizer”, são o excesso quantitativo das imagens fotográficas, sua acumulação e o *continuum* espacial, a lógica de semelhança produzida pelo aparelho perspectivo, indutora de um efeito ulterior de desagregação dos elementos, são esses excessos que entram sua função de memória e colocam em perigo seu valor histórico. Para Kracauer (56), o fato do mundo ter se tornado fotografável eterniza o presente fotografado: “Ele parece ser salvo da morte; na verdade, ele fica exposto a ela”. Assim, os jornais ilustrados (sobretudo os americanos) produzem, aos olhos de Kracauer, uma tempestade de fotografias que resultam na “indiferença ao que as coisas querem dizer”. Ao mesmo tempo, seguindo sua teoria ontológica, a fotografia implicaria, em si, uma “realidade fantasmática” (53), ela tornaria presente o mundo dos mortos “na sua independência em relação aos humanos” (59). A questão que se coloca consiste, evidentemente, em saber como organizar de outra forma um inventário desse tipo, sem ter que se submeter ao contexto de uma cultura industrializada, e em que medida as novas mídias podem contribuir para isso. O próprio Kracauer oferece uma visão utópica do problema no final de seu texto, visando o cinema e suas capacidades de montagem.

Bem mais tarde, em 1986, Allan Sekula, em um texto inaugural inspirado por Foucault, desenvolve uma ideia bem diferente de *arquivo em geral*: na medida em que a onnipresença da fotografia na vida cotidiana introduz, a partir do século XIX,

o fantasma panóptico de um arquivamento do corpo humano, a fotografia teria reunido, de um modo geral, duas funções da imagem — “honorífica” e “repressiva” —, sem que elas pudessem ser claramente separadas ou atribuídas, respectivamente, à vida burguesa e à realidade policial. Segundo Sekula (1986: 235), os retratos teriam, de maneira implícita, ocupado um lugar no seio da hierarquia social, com a vida privada se mantendo “à sombra” de dois olhares públicos, um voltado para o alto e outro para baixo. Sekula analisa, por exemplo, como a invenção do criminoso moderno, inscrita em dois grandes paradigmas epistemológicos (a frenologia e a fisiognomia), não pode ser dissociada da construção de um corpo respeitoso da lei. Ele fala, nesse sentido, de um “arquivo de sombras”, uma espécie de arquivo geral, posicionando, inclusive, os indivíduos no interior de um terreno social: “Esse arquivo contém arquivos subordinados, territorializados, cuja interdependência semântica é, normalmente, obscurecida pela “coerência” e pela “exclusividade mútua” dos grupos sociais inscritos em cada um deles”. Em um arquivo geral desse tipo, os rastros visíveis dos corpos dos dirigentes políticos e dos chefes encontram o seu lugar, da mesma forma que os dos corpos dos criminosos, dos loucos, dos “não-brancos” ou dos pobres.

Desse ponto de vista estrutural, o arquivo fotográfico pode, então, ser compreendido como um sistema epistemológico, técnico e social que se concretiza em uma instituição, “fornecendo uma relação de equivalência geral entre as imagens” (SEKULA, 1986: 242). Daí a importância da materialidade dos arquivos e, portanto, do lugar deles, de seus suportes e de seu sistema de inventário: “O artefato central desse sistema, diz Sekula, não é o aparelho fotográfico, mas o armário de classificação” (241-242). É, justamente, essa dimensão estrutural e material que o documentário *The Halfmoon Files* (2007), do cineasta berlinense Philip Scheffner traz à tona, a partir de uma pesquisa arqueológica em torno do dispositivo complexo dos arquivos multimídias criados durante a Segunda Guerra Mundial na Alemanha, em um campo de prisioneiros de origem extra-europeia, chamados, outrora, de “soldados coloniais”. A concentração deles perto de Berlin, no *Halbmondlager* de Wünsdorf, inicialmente prevista para criar um *djihad* a serviço das forças da Tríplice Aliança (LANGE, 2010¹³), estava associada a um quadro científico que tinha por objetivo o recenseamento

13. Halbmondlager significa “campo da lua crescente”. Nele, os alemães internavam, sobretudo, os “soldados coloniais” muçulmanos.

antropológico e linguístico desses soldados pelas novas mídias. O trabalho artístico do filme, como constata Friedrich Balke (2009: 61), consiste em devolver a esse dispositivo complexo de formação de um saber “sua dimensão de acontecimento e sua presença [*Gegenwärtigkeit*] espectral”.

The Halfmoon Files é pontuado por longos momentos de tela preta, durante os quais ouve-se o barulho dos arranhados dos discos produzidos em laboratório pelos pesquisadores e técnicos, nos quais foram gravados, segundo um procedimento padronizado, números, contos, listas de palavras, lidas por prisioneiros africanos ou indianos. Algumas fotografias, cuidadosamente retomadas e comentadas, permitem apreciar a *mise en scène* do registro das línguas por uma equipe dos arquivos fonográficos, intimamente ligada às pesquisas antropométricas feitas com instrumentos óticos. Além da fotografia, do cinema e de diversos instrumentos de medida, servia-se de um fonógrafo e de discos para gravação durável das falas dos prisioneiros.¹⁴

14. Num documento fotográfico, vemos a implicação dos corpos nesse processo de gravação em disco: diante de um imenso corneto, estão os prisioneiros, os cientistas lendo fichas de papel e os técnicos controlando a distância correta da boca da pessoa que fala, em relação ao corneto.

É, então, numa cena científica, que se produz a leitura dos textos prescritos e, também, a produção dos sons por meio de peças de museu. Outras fontes, encontradas na cidade de Wünsdorf e apresentadas como “todo o arquivo da história militar da Alemanha”, dão a ver o contexto cultural e político desse tipo de pesquisa antropológica, desenvolvida no contexto de uma espécie de zoológico humano.¹⁵ Interessando-se por lendas e dispositivos de apresentação das imagens e dos sons arquivados, o filme desloca e desconstrói o olhar do poder científico, estreitamente ligado aos poderes militares e coloniais.

15. Um livro alemão de 1916, intitulado *O circo étnico de nossos inimigos*, é apresentado em sua historicidade midiática: o livro é lido e rabiscado por uma garotinha que ocupa o espaço vazio embaixo das fotografias dos “soldados coloniais” recrutados pela Inglaterra ou pela França e transformados em animais treinados por seus mestres colonizadores.

Há, em *Halfmoon Files*, dois registros sonoros que ecoam um no outro, e dos quais Scheffner se serve para exemplificar a ideia de arquivo geral, no sentido de Sekula, reunindo arquivos territorializados, mas interdependentes, no plano semântico: um deles deixa ouvir as vozes de prisioneiros originários da Índia; o outro, a voz do imperador Guilherme II. A dimensão espectral dessas vozes sem corpo se transforma, ao longo do filme, numa espécie de sobrevivência resistente (no sentido de Yerushalmi), graças à existência de espaços de sensações, que produzem o não-sincrônico, o desvio, a interrupção, a confusão. “O imprevisto não é desejado”, explica o comentário, introduzindo a escuta “cega” de um disco em que um prisioneiro chamado Baldeo

Singh pronuncia “*guten Abend*”. O plano seguinte mostra uma ficha amarela desbotada, indicando a inscrição de “anotações especiais” por parte dos cientistas. Nesse documento, vê-se uma frase rabiscada em alemão: “No final, sem ser solicitado, Baldeo Singh grita boa noite”.

Desse “boa noite”, que forma uma espécie de *punctum* sonoro, passamos a um barulho indiscernível. Diante de uma luz branca, a voz do cineasta recomeça o seu comentário para explicar a dificuldade desse procedimento científico rigoroso, ameaçado por irrupções e interrupções de todo tipo. Indo dessa luz branca para uma bruma incerta e uma paisagem desfocada, o comentário abre o espaço de possibilidades e os “buracos” do historiador, especulando sobre a escolha dos temas, dependente das informações pessoais dos prisioneiros, difíceis de serem verificadas: por exemplo, esse homem que talvez não seja originário da região do Punjab, mas que fala o *punjabi* e que prefere passar na barraca dos cientistas para fazer gravações, a fim de escapar ao seu trabalho cotidiano ou, simplesmente, “porque ele quer falar com alguém”.

Ou ainda: um outro prisioneiro, escapando à regra, transforma em riso a frase prevista pelos cientistas: “Eu sou um prisioneiro de guerra em 1914. O imperador alemão cuida muito bem de mim. Heil, Heil, Heil!” E o filme nos faz ouvir, pouco depois, esse mesmo imperador, proferindo seu discurso nacionalista, dirigido “ao povo alemão”, para anunciar a entrada da Alemanha na Grande Guerra: “Chegou a hora de sacar a espada. O inimigo nos ataca em plena paz. De pé! Armas em punho!” Essa gravação sonora de um discurso pronunciado, na verdade, por Guilherme II em agosto de 1914, data do fim da guerra. Ela foi feita pelo mesmo cientista que havia organizado o registro das vozes dos prisioneiros de guerra, Wilhelm Doegen, diretor da comissão prussiana dos arquivos sonoros. Em vez de sincronizar essa voz com uma fotografia que também, parece, à primeira vista, prover o momento histórico do discurso, *The Halfmoon Files* nos leva de volta ao dispositivo de gravação da voz, minuciosamente descrito nas memórias de Doegen.

Religando dois tempos e duas mídias distintas, Scheffner coloca em relação três regimes: o regime político e simbólico do imperador que, num elã de reconstituição, quer guardar um

vestígio de seu discurso inaugural da Grande Guerra, mesmo quando fica claro que vai perdê-la; o regime técnico, que permite dissociar o tempo inicial de produção dessa voz (na sacada do castelo) do tempo de seu registro para a eternidade; enfim, o regime epistêmico, no qual se ancora essa prática, notadamente pela ideia da criação de um “museu das vozes de todos os povos”, no momento em que se inventa “a Primeira Guerra Mundial”.

Scheffner mostra, então, como a construção do corpo do outro (classificado como não-branco pelos antropólogos e como prisioneiro de guerra pelo poder imperial) se associa, no âmbito de um arquivo geral, à construção do corpo do imperador. Esse último, ultrapassando seu corpo real, mortal e falho, repetindo seu discurso ao povo alemão para integrá-lo na eternidade espectral do arquivo, institui o que Louis Marin (1981) chama de fantasma de um corpo único, fundado não mais apenas no nome próprio e seus ícones, mas apoiado também no gramofone e no cinematógrafo, os dois “sistemas de inscrição” (Kittler, 1986) mais modernos da época – nem que seja para construir e afirmar no final da guerra a legitimidade política de sua autoridade. Assim, mostrando não somente os objetos e os documentos, mas também as *relações* entre as práticas que os objetivam e as práticas vizinhas nas quais essas relações se ancoram, o filme se torna, ele próprio, arqueológico. O atrativo desses documentos visuais e sonoros nasce da capacidade do filme de dotá-los de uma rede de extracampos que permite adivinhar o próprio princípio que regia, na época, sua visibilidade ou sua audibilidade, num ato de sincronização que conserva a dimensão não-sincrônica daquilo que Koselleck (2003) chama de “camadas do tempo”.

Rumo à ficção

Incluindo, numa abordagem que se pode qualificar de “genealógica”, os acidentes, os ínfimos desvios ou, ainda, as reviravoltas das imagens e dos sons provenientes dos arquivos, os procedimentos dos três filmes comentados até aqui se situam na fonte da fábrica da história. Isso não quer dizer, simplesmente, que eles estão ligados, enquanto fábulas, à narrativa dos códigos fundamentais de uma cultura (de suas técnicas e de seus esquemas perceptivos), mas que eles levam em conta uma taxinomia que conduz a um pensamento “sem espaço”, que Foucault (1966: 9) chama, em *Les mots et les choses*, “heterotópico”: categorias “sem

eira nem beira, mas que, no fundo, repousam num espaço solene”, de inspiração borgesiana, em que uma desordem heteróclita e inquietante perturba a dimensão fundamental da *fábula* e a ordem existente de uma classificação.

Interessando-se, antes de tudo, pelo que torna os documentos em questão visíveis, audíveis ou legíveis, cada um dos cineastas inventa um espaço do possível que tende à ficção: por meio de uma performance que inclui a projeção de bobinas encontradas e a apresentação da pesquisa das estátuas coloniais ainda “vivas”; pela lógica de um livro sobre a trajetória dos materiais tratados num filme e a encenação de uma historiadora se transformando em atriz, no duplo sentido do termo; e, enfim, pela exposição das técnicas culturais que produzem um arquivo, o estabelecimento de ligações entre os campos heterógenos dos mitos e saberes e a arte da montagem que os integra em blocos de sensações. Nas três obras aqui evocadas, aparecem dois modos de afeto: um deles passa pela *mise en scène* do dispositivo e pela sensibilização aos materiais; o outro, pelo arquivo imaginado, numa abertura para a ficção.

Mas há, também, na criação contemporânea, uma tendência geral a um devir ficção das imagens de arquivo. Não no sentido de um gênero televisivo paródico, o *mockumentary*, que faz referência às convenções de utilização dos arquivos no documentário, mas no sentido daquilo que Deleuze (1985) chama de “potências do falso”, valorizando o eventual efeito de fabulação dos planos do real. Para Foucault (1977: 236), “existe a possibilidade de trabalhar com a ficção num registro de verdade, de induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, de forma que o discurso de verdade possa suscitar, fabricar alguma coisa que ainda não existe e que, então, se “ficcionaliza”. No cinema, a riqueza das formas nesse campo é tal que, à guisa de conclusão, podemos apenas assinalar algumas delas, sem nenhuma pretensão de exaustividade.

Há, primeiramente, o “gênero” do ensaio, que mistura ciência e arte, verdade e ficção, para desembocar não no terreno das certezas, mas em uma rede de conexões. Assim, em sua videoinstalação *Lettre au pilote qui a désobéit* (2013), Akram Zaatari faz referência a um episódio da guerra de Israel contra o Líbano em 1982, que ele próprio, ainda criança, havia documentado. Mas em vez de revelar a identidade do piloto israelense em questão, o

filme se atarda em um certo número de objetos heteróclitos, como o livro infantil *Le Petit prince*, escrito pelo escritor-aviador Antoine de Saint-Exupéry durante uma outra guerra. Com frequência, a evocação de uma história *possível* passa, primeiramente, pela pista sonora. Um exemplo recente disso é *Redenção* (2013), de Miguel Gomes, dedicado, sem dúvida por essa razão, a Raul Ruiz e a Chris Marker. Essa fábula em quatro capítulos, relacionados a quatro vozes *off*, tem uma montagem heteróclita de imagens impactantes (*Schlagbilder*), provenientes de atualidades filmadas, fragmentos de filmes de família e trechos de filmes de ficção. É uma mistura de gêneros, submetida a uma lógica diacrônica. *Redenção* situa suas narrativas em quatro países europeus, em quatro momentos diferentes da história. Só se compreende os entrelaces enigmáticos dessas confissões graças às datas que aparecem na ficha técnica do final, com os nomes das personalidades históricas às quais são atribuídas essas lembranças fabuladas. Há também cineastas que inventam imagens de arquivo para melhor expor seu atrativo. É o caso do filme onírico *Tren de sombras* (*Le spectre de Thuit*, 1997), de José Luis Guerín, cujo título, “Trem de sombras”, se inspira do famoso texto de Gorki sobre a experiência inquietante do cinematógrafo. Guerín cria cenas mudas em preto e branco, no estilo do filme de família dos anos 1920. Esses planos “reencontrados”, registrados em suporte de prata, com seu claro-escuro particular acentuado pelo acréscimo de uma pátina de película usada, se juntam, no filme, a planos suntuosos em cores douradas, rodados em 35 mm no mesmo lugar, mas na penumbra outonal. O som contribui para a aparição de um mundo fantasmagórico de variações de luz e de sombra, que transforma esse estudo melancólico em homenagem poética às técnicas culturais e à memória do cinema. Enfim, há, ainda, os filmes de ficção que integram planos de arquivo (verdadeiros ou falsos), para criar efeitos múltiplos. É a longa história que tem *Citizen Kane* como vedete. Mas é raro que a emoção capaz de nascer desse tipo de incorporação seja suscitada por meios tão sutis como os que emprega Edgardo Cozarinsky em seu filme *Nocturnos* (2011), que segue a corrente de consciência de um homem errante na noite de Buenos Aires, depois de ter esperado, em vão, o retorno de uma mulher. Ao longo de encontros insólitos, de reflexões e lembranças, encadeadas numa série de *travellings* em ruas desertas, se superpõem, com intensidades variáveis, cenas dramáticas (de violência, de catástrofe, de repressão e de guerra),

tiradas de filmes em preto e branco. Quanto mais progredimos nessa série de trechos superpostos, que nos levam, pouco a pouco, da ficção ao documentário, mais eles se impõem na ficção inicial, acabando por assombrar os lugares de Buenos Aires filmados nos dias atuais. São planos “reencontrados”, que escapam a qualquer classificação, a qualquer determinação: fiel a Borges, Cozarinsky mistura, assim, inextricavelmente, memória e sensação.

Tradução: Anita Leandro

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, 252 p.
- BALKE, Friedrich. “Rete mirabile”. Die Zirkulation der Stimmen in Philip Scheffners *Halfmoon Files, Sprache und Literatur*, vol. 40, no 104, 2009, p. 58- 78.
- BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique du rem- ploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, 389 p.
- CÉSAR, Filipa. From bronze into celluloid, dans Stefanie Schulte Strathaus et al., *Living Archive. Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin, Arsenal — Institut für Film und Videokunst/b_books, 2013, p. 46- 51.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, 378 p.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de création? [1998], dans David Lapoujade (dir.), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 291-304.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, 206 p.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, 154 p.

- DERRIDA, Jacques. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement, dans Gad Soussana, Alexis Nouss et Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79-112.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, 592 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, 235 p.
- DIERS, Michael. *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Francfort, Fischer, 1997, 224 p.
- DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 288 p.
- FOSTER, Hal. An Archival Impulse, October, no 110, 2004, p. 3-22. Foucault 1966 : Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p. Foucault 1969 : Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 257 p.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire, dans Suzanne Bachelard et al. (dir.), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 145-172.
- FOUCAULT, Michel. Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps, entretien avec Lucette Finas [1977], dans *Dits et écrits 1954-1988, III*, 1976- 1979, Paris, Gallimard, 1994, p. 228-236.
- HENNEBELLE, Guy. L'impact du troisième cinéma, *Tiers-Monde*, vol. 20, no 79, 1979, p. 623-645.
- HERING, Tobias en collaboration avec Filipa César et Catarina Simão. Gespenster der Freiheit/Spectors of Freedom, dans Stefanie Schulte Strathaus et al., *Living Archive. Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin, Arsenal - Institut für Film und Videokunst/b_books, 2013, p. 110-117.
- KITTLER, Friedrich A. *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, 430 p.

- KOSELLECK, Reinhart. Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt, dans *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort, Suhrkamp, 1979, p. 176-207.
- KOSELLECK, Reinhart. *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Francfort, Suhrkamp, 2003, 399 p.
- KRACAUER, Siegfried. La photographie [1927], dans *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 43-60.
- LANGE, Britta. Archiv und Zukunft. Zwei historische Tonsammlungen Berlins für die Humboldt-Sammlung, *Trajekte*, vol. 10, no 20, 2010, p. 4-6.
- LINDEPERG, Sylvie. Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire, *Cinémas*, vol. 14, nos 2-3, 2004, p. 191-210.
- LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, 288 p.
- LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, 280 p.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*, Paris, Minit, 1981, 300 p.