



Queimar a memória: o cinema de Edgardo Aragón

BEATRIZ FURTADO

Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e da Pós-Graduação em Comunicação do ICA-UFC. Coordenadora do LEEA - Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual.

Resumo: Este texto trata da obra do realizador mexicano Edgardo Aragón, acompanhando três delas: *Efectos de Família*, uma série de pequenos filmes; *Matamoros*, um filme de média-metragem, e *Tinieblas*, treze filmes expostos de forma circular. As questões que atravessam o corpo dessa escrita com essas obras é a relação do documento, a história, a memória e a experiência estética.

Palavras-chave: Memória. Documento. Estética.

Abstract: This text is about the work of the Mexican director Edgardo Aragón, accompanying three of them: *Efectos de Família*, a series of short films; *Matamoros*, another short film, and *Tinieblas*, thirteen circularly exposed films. The questions crossing the body of this writing with these works is the relationship in between document, history, memory and aesthetic experience.

Keywords: Memory. Document. Aesthetics.

Introdução

Este texto toma para si duas inquietações. A primeira está relacionada ao momento mesmo em que o documento (relatos, depoimentos, áudios, fotografias etc.) deixa de ser instrumento da história e passa a fundar o lugar da experiência estética. A outra considera o lugar do cinema nas suas relações de aproximação e distanciamento de documentos, em especial aqueles que se constituem a partir dos relatos e depoimentos de experiências vividas, na condição de fundantes e produtores de memória.

Para tanto, são consideradas três obras fílmicas do artista mexicano Edgardo Aragón: (1) *Efectos de Família*, uma série de pequenos filmes produzidos a partir dos relatos e da experiência de seu próprio realizador, cujos familiares estiveram, em algum momento, em atividades ligadas ao narcotráfico; (2) *Tinieblas*, um filme criado para ser instalado no espaço, em treze telas, nas quais 13 músicos estão dispostos sob “majoneras”, marcos de fronteiras territoriais, e interpretam uma mesma marcha fúnebre em comunidades do México em conflito; e (3) *Matamoros*, filme de 22 minutos, com estratégias documentais e invenções fabulatórias, onde o realizador refaz uma das rotas do narcotráfico no México, tendo a paisagem como elemento propulsor da narrativa.

Meu propósito é incitar uma conversa que é, antes de tudo, uma tentativa de ver como esse cinema inventa estratégias fílmicas para lidar com elementos constituidores de memória. Parto de um diálogo com alguns textos de Georges Didi-Huberman, que identificam na imagem a produção de marcas e a formulação de tempos fatalmente anacrônicos e heterogêneos. A imagem como arte/poética da memória que se faz como “cinzas misturadas, mais ou menos quentes, de uma multidão de fogueiras” (2008, p. 51). Didi-Huberman diz da imagem que queima pela memória, como uma vela que arde e se auto-consome (2008, p. 52). É nesse exato momento em que a imagem se deixa queimar pela memória que se processa em outra matéria, onde, sobretudo, ocorre a invenção da prática artística, aquilo que já não diz respeito às ordens cronológicas e históricas, e que irrompe em meio aos sobressaltos dos ouvires e dos dizeres descontextualizados e fugazes.

O que os filmes de Edgardo Aragón nos dão a ver é justo esse gesto do cinema de fazer queimar a memória e, nesse processo, produzir uma matéria de restos e lampejos, que não é mais nem da memória nem da história, mas do que lhe rasga a contrapelo. É nessa fricção entre documentos (dados, mapas, depoimentos, fotografias, áudios, etc.) e o fazer cinema em camadas de múltiplas temporalidades, que se efetiva o lugar onde a queima toma a forma de impalpáveis, de modos e sensações, no registro de estados da arte, de experiências estéticas.

Devir-Documento

Em um dos dez fragmentos de um belo texto sobre a liberdade estética, Georges Didi-Huberman (2008) afirma que, entre os múltiplos devires da arte contemporânea, encontra-se o devir-documento, ocupando, entre outros devires, um lugar bastante significativo. Didi-Huberman constata uma sistemática recorrência entre obras contemporâneas, onde artistas não apenas utilizam documentos da atualidade, mas também os produzem inteiramente, o que implica que não apenas contemplam os acontecimentos, mas intervêm neles.

Entretanto, em meio à constatação desses devires da arte, não é suficiente apenas afirmar uma vertente artística que se serve de documentos (sejam relatos; arquivos constituídos ou produzidos pela própria obra; reminiscências ou dados da memória) ou que os inventa, os funda – como ocorre, por exemplo, em obras como a de Christian Boltanski,¹ em que a presença do documento é antes uma cena, constituída pela presença de objetos, roupas, materiais, mobiliário etc., do que reconstituições de provas materiais sobre os fatos de um passado. Ou, ainda, quando esse devir se produz pela reunião de imagens de distintas temporalidades, na forma de coleção ou de inventários (como, das mais diversas maneiras, o faz a fotógrafa Rosângela Rennó). Operações e procedimentos artísticos que indicam esses devires das artes contemporâneas produzidos pelo embate com documentos, pela produção artística – fotográfica, cinematográfica, teatral, das artes visuais, da dança etc.

O que me parece necessário, para além de apontar para esses devires artísticos em suas operações com os documentos, é entender de que forma esse movimento se processa e o que

1. *Les archives de C.B.*
1965-1988.

dele resulta como obra e como documento. Para tanto, parece-me bastante importante a perspectiva apontada por Didi-Huberman (2008)² quando analisa a obra do fotógrafo e cineasta chileno Alfredo Jarr trazendo para o centro da problemática da relação obra-documento, uma concepção estética cuja tese é a de que a imagem queima ao produzir um golpe visual em um fragmento de tempo. O golpe é um processo de fissura inesperada, uma quebra, um talho, uma lufada de ar. Ou seja, a imagem que se produz de uma amotinação de fragmentos, da desorganização do tempo.

2. Em um dos dez fragmentos do texto *La emoción no dice yo*, intitulado “La imagen queima” (2008, p. 51).

A imagem queima, segundo Didi-Huberman (2008), no instante em que se aproxima do real, com o desejo que a anima, com a intencionalidade que a estrutura, com a enunciação, com a urgência manifesta. É nessa fração do tempo em que a imagem arde de um possível de visualidade que é aberto pela sua própria consumação. É exatamente nesse instante preciso de tempo, mesmo que imensurável, nesse fragmento destinado a extinguir-se – “como uma vela, que nos ilumina e ao fazê-lo se consome a si mesma” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 52) – que, entendo, ocorre a operação estética, que não se faz apenas como uma metáfora ou uma simbologia do fogo, mas, sobretudo, ocorre como cinzas em processo de ardência. Não se trata de uma simbologia mas de uma ação da matéria. Ou seja, não se trata de ver queimar – momento de apreciação –, mas de interferir, numa espécie de grande sopro, para que volte a emitir calor, pondo em desequilíbrio o próprio tempo e a sua materialidade.

É justo nesse momento em que a queima se processa que a obra se faz como uma experiência estética. Isso porque é no momento da transformação do documento em matéria sensível, em uma forma fílmica, em um determinado estado de cinema, que o documento perde suas referências lógicas, de informação. É nesse fragmento de tempo, incalculável, que ocorre a passagem do documento para um estado de cinema, é quando dizemos: “aqui tem cinema”. Trata-se, portanto, de um trabalho de modulação de forças, de variações de estados do sensível, em que o documento fere (golpeia) o real – este que é um estado sob o abrigo do incontornável – e, em um só golpe, dele se distancia.

É nesse sentido que fundamento a análise das obras fílmicas *Efectos de Familia* (2009/2011), *Tinieblas* (2009) e *Matamoros* (2009, 22min), do realizador mexicano Edgardo Aragón, que produziu nos últimos dez anos vários pequenos filmes que envolvem

ações de violência e tortura do narcotráfico, a partir de suas próprias referências familiares e de áreas em conflitos de fronteiras no México. Meu propósito é atentar para o momento em que (1) o documento, na forma de relato, de depoimento, de dados da memória e mesmo de reminiscências, deixa de ser um instrumento da história – no caso, a história do narcotráfico – e passa a fundar o lugar da fruição estética, operando um universo de sensações, de poética das formas.

Numa mesma perspectiva, é preciso ver como a obra fílmica de Edgardo Aragón, tão fortemente marcada pela performatização da violência, pela recriação de ações de tortura, pelo seu envolvimento pessoal e de familiares com as narrativas sobre o narcotráfico, articula estratégias fílmicas que (2) afirmam um lugar do cinematográfico, que se encontra em meio a aproximações e distanciamentos desses mesmos documentos, em especial, quando toma os relatos familiares como um desses documentos que são usados para construir cenas. Isso porque entendo que é nessa relação do cinema com o documento, o relato, as reminiscências do vivido e com as imagens da memória que se efetiva o embate estético, com as formas e as modulações do sensível. Ou seja, a instauração e abertura do documento a outras formas de se fazer ver e sentir. É quando o documento deixa lugar para o invisível da matéria, para as frestas e incompletudes, para o que se olha e não se reconhece, é este o algo que sobrevive enquanto queima em estado de obra. Não se trata de saber o que arde, algo incomensurável, mas de como a queima produz uma experiência de descarrilamentos espaço-temporais.

Didi-Huberman explica que as imagens são mais que um recorte do mundo em seus aspectos visíveis. Todo ato de imagem é extraído de uma descrição impossível. A imagem é uma impressão, um rasgo visual de tempo que ela tangencia, mas também é feita de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não podem, como uma arte da memória, aglutinar. “É a cinza misturada, mais ou menos quente de várias fogueiras” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 51-52). É aí, afirma, quando as imagens queimam.

Ela arde de destruição, do incêndio que por pouco a pulveriza, do qual escapa, por conseguinte, é capaz hoje de oferecer ainda o arquivo e a possibilidade de imaginação. Ela arde de luz, quer dizer, da possibilidade visual aberta por sua

própria consumação: verdade preciosa porém passageira, já que condenada a apagar-se (como uma vela nos alumbra porém, ardendo, se destrói ela mesma). Ela arde de seu intempestivo movimento, incapaz de deter-se no caminho (como se diz “queimar etapas”), capaz de bifurcar sempre, de partir bruscamente ao outro lado (como se diz “despedir-se à francesa”). Ela arde na sua audácia, quando toma toda distância e toda retirada impossíveis (como se diz “queimar pontes”). Ela arde da dor de onde vem e que a procura, a qualquer um que use seu tempo em deter-se. Enfim, a imagem arde de memória, quer dizer, do que ainda queima, mesmo que ela mesma não seja mais que cinzas: maneira de dizer de sua essencial vocação de sobrevivência, apesar de tudo. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 52, tradução nossa)³

É importante sublinhar: “[...] a memória é o que ainda queima. A imagem arde de memória, quer dizer, do que ainda queima”. Assim, o devir documento das artes contemporâneas não é o uso ou a reprodução de seus dados. É, sim, o ato de fazer queimar em memória produzindo ardências, fazendo doer o documento. Não para destruí-la, mas para fazer com que ela queime, processe-se em tempos que lhe são episódicos.

Edgardo Aragón funda sua obra encarnado pela memória e o processo de atuação dos corpos ameaçados pela violência do narcotráfico, tal como se pode ver em *Efectos de Familia*. Ou, ainda, quando submete o relato de um narcotraficante aos delírios narrativos e à magnitude das paisagens mexicanas, em *Matamoros*. E, quando assim o faz, está trazendo para o campo da arte, do cinematográfico, o impacto com a história e seus testemunhos. Não para produzir mais documentos, afirmar e explicitar dados, fatos, mas para fazer essa memória arder em imagens, criar atrito entre as imagens que resultam da narração, do ouvir, do experimentar com o próprio corpo; para por meio delas fazer uma obra que queima, uma outra vez e de uma outra forma, com o fogo que arde dessas histórias que estavam a ponto de pulverizarem-se. Mas, nesse processo, nada se fixa ou se funda mas se produz. Queimar a imagem quer dizer sobre formas de sobrevivências que são fluídas, fantasmáticas e em contínuo movimento, incapazes de se estabelecer de modo substantivo. É dizer de uma imagem submetida aos contínuos fluxos de temporalidades irrepresentáveis.

É um outro tipo de testemunho que a imagem produz, que percorre a história a contrapelo, que perturba o jogo comum e a ordem dos espaços e tempos a partir dos quais se dá a obra

3. Ella arde de la destrucción, del incendio que por poco la pulveriza, del cual escapa, por consiguiente, es capaz hoy de ofrecer todavía el archivo y la posible imaginación. Ella arde de luz, es decir de la posibilidad visual abierta por su misma consumation: verdad preciosa pero pasajera, ya que está condenada a apagarse (como una vela nos alumbra pero, ardiendo, se destruye ella misma). Ella arde de su intempestivo movimiento, incapaz de detenerse en el camino (como se dice “quemar etapas”), capaz de bifurcar siempre, de partir bruscamente a otro lado (como se dice “despedirse a la francesa”). Ella arde de su audacia, cuando toma toda distancia y toda retirada imposibles (como se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”). Ella arde del dolor de donde viene y que le procura a quienquiera que tome el tiempo de prendérsele. En fin, la imagen arde de la memoria, es decir que quema todavía, aunque ella misma no es más que ceniza: manera de decir su esencial vocación de supervivencia, a pesar de todo.

fílmica. Ao mesmo tempo, *Efectos de Família* e *Matamoros* são também uma espécie de testamento, um documento no qual se dispõe o que foi deixado como bens, um documento em que são indicadas as partilhas a serem distribuídas como um inventário deixado pelo morto para sua família. Quando em *Matamoros* a rota do crime organizado é experimentada como uma viagem cuja paisagem é uma imagem marcada pela luz que lhe atravessa, pelos longos planos em movimento, pela modulação da voz em *off*, pela multiplicidade de cores, não é mais sobre o medo nem sobre a operação do narcotráfico que o filme se faz. As imagens da viagem não situam o caminho, não denunciam a operação. Elas se abrem aos silêncios, às ausências, ao que há de falta.

O que se transforma nessa passagem entre o documento e a obra são justamente os valores legais e históricos, não importando a verdade ou a coerência entre as imagens, os textos, as origens, os fatos, os envolvidos, as personagens ou os endereçamentos para os quais se dirige a fala. O que a obra fílmica exhibe não pede comprovação, não institui os papéis de seus personagens dentro da narrativa, não afirma ou certifica o que vemos. Não confere um *status* ontológico (da natureza e da existência dos entes) ao documento. O jogo que se estabelece é pautado em estratégias fílmicas, dramatúrgicas, narrativas, de *mise en scène* e montagem, que apenas solicita que nos impliquemos e nos engajemos com a obra. Que nos deixemos envolver pelos fluxos da experiência própria ao deslocamento que a obra faz em relação ao documento, ao relato.

Nesse mesmo sentido, *Efectos de Família* é um filme que instaura a experiência da tortura e dos castigos da infância não como um documentário sobre algo que teve uma existência e que precisa ser denunciado. Não é uma reconstituição, mas uma experiência estética (quer dizer, de modos de existência, de modulação de formas sensíveis, de modos de ver) no presente, na condição de forma fílmica. A obra é uma *performance* fílmica, o ato mesmo de viver, nos limites da cena, situações que permanecem/sobrevivem, posto que queimam. Algo bem diverso da condição do documento, pois que existe em estado de cinzas, em potência de flamejamentos, em chamejamentos. Não se trata de restaurar em cena os relatos e as experiências vividas, o que seria uma forma de recompor a história, mas de submeter a memória, por meio da *performance*, a um estado de ardência, de abrasamento.

Não se trata de impor a memória a um regime de representação. Mas de colocar em jogo o que aparece como memória, aquilo que está para ser consumido pelo fogo.

Tal como explica Benjamin (1988), a obra de arte é apenas acessoriamente um documento. Mas nenhum documento é, enquanto tal, uma obra de arte. Se ao documento se impõe uma referência de caráter informativo e dele se pede traços, relação com um dado observável e suas fontes, a obra de arte é a forma e, sobretudo, a liberdade estética e a produção de sua experiência sensível. O que as imagens das artes exigem é que se retire toda a familiaridade, que não reste qualquer impressão de algo já visto. O que é estranho, o que força o deslocamento dos sentidos, o que desestabiliza toda percepção e instaura o desabrigo dos dados é o que sobrevive do documento em forma de obra. Os *clichés* cinematográficos, linguísticos, da imagem, ligados no mais das vezes aos modelos e aos jogos do sistema da representação (vejam o que ocorreu/ocorre, quão terrível é isso!), são os elementos que impossibilitam a abertura do documento à obra. Face a um documento, a obra apenas se faz com modelos desarmados, perturbadores.

A desmontagem, o desfazimento do documento é o que flameja como memória. Nesse processo o que resta é algo que não é a coisa (a história, o mundo, o vivido), mas farrapos da sua semelhança sem uma determinação temporal, histórica. E essa alguma coisa que a obra carrega consigo, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição, luta contra ela, pois se torna a oportunidade da sua possível memória.

Os filmes de Edgardo Aragón ocupam essa linha em que se encontram os documentos em trânsito e se dão a acontecer como *performance*. Em *Efectos de Família*, a série de treze filmes-performances, Aragón trabalha com dados de sua própria história familiar, suas conexões com o crime organizado, dentro e fora de Oaxaca, sua cidade natal, México.

Mais que reencenações, os filmes são realizados em cenas em que quatro membros mais jovens de sua família – um irmão, dois sobrinhos e um primo – são convidados a performar situações de extrema violência, em condições semelhantes a que foram submetidos alguns de seus parentes, todos eles de alguma forma envolvidos com o crime organizado. São como ritos, jogos e castigos em que os quatro membros mais jovens da família de Edgardo

Aragón ocupam a cena. Numa delas, dois garotos estão ajoelhados em uma calçada de pedra e sustentam, cada um, um tijolo, em cada uma de suas mãos. Os dois estão de costas e enquadrados no centro da imagem. Um longo plano-sequência e uma câmera frontal e fixa reforçam a duração, imprimindo uma lógica temporal que se dá na tensão e na fragilidade dos corpos dos garotos, e construindo um tempo experimentado como sem fim, reforçado pela continuidade temporal em *loop*, mas sobretudo pela exaustão dos corpos.

O movimento mínimo da passagem do tempo só se torna então perceptível pela mudança de posição da sombra de uma casa que ocupa o espaço lateral esquerdo do quadro e que desenha seu movimento mínimo sobre o chão. Também pelo pequeno e quase nenhum balanço das folhas de uns arbustos e galhos, no fundo do plano. O sol a pino escalda a cena e vai passando lentamente de um amarelo estourado a outro tom esmaecido, lavado. As roupas – uma calça preta e uma blusa branca – e os sapatos iguais usados pelos dois garotos os deixam uniformizados. Seus braços vão sendo vergados pelo tempo em que sustentam o peso dos tijolos. O castigo é o esgotamento, a humilhação do “enjoelhamento”, o desequilíbrio que vai se produzindo, o enfraquecimento das forças que faz tremer os braços, tremular as pernas e tombar os tijolos. O enorme silêncio explode na imagem produzindo mais calor e aridez na cena. O lugarejo, as casas, a rua, os caminhos estão todos na imagem, mas quase ninguém passa, nada ocorre, um carro levanta a poeira ao fundo da imagem, por segundos, mas indiferente à cena. A narrativa vai sendo preenchida pelos vazios que se acumulam e pelo esmorecimento dos corpos, que aos poucos vão perdendo o vigor da obediência.

Efectos de Família é projetado em várias telas, simultaneamente, (como ocorreu na Bienal de Istambul) ou numa mesma tela a cada vez. Em cada filme, a violência se faz sobre os corpos das crianças, atualizando as ações dos traficantes com suas vítimas, pela dimensão dos corpos – dos “chiconarcos”, crianças recrutadas pelo cartel do narcotráfico.

Em outro filme dessa série, a ação se passa num lugar desolado, seco e polvorento, onde um carro dá voltas ao redor de uma criança, ameaçando matá-la. O desolamento, a violência e o perigo a que são submetidas as crianças resultam de uma *mise en scène* em que o visto e o não dado a ver são como componentes de um cinema de ação, assim como de suspense. Um grande plano

aberto situa a cena a uma distância que permite que ocorra um jogo de distanciamento e aproximação em função dos movimentos das personagens e do carro, embora quase não existam movimentos de deslocamento da câmera, situada em um ponto mais alto, a uma certa distância. O esforço de discernimento sobre o que se passa na cena posiciona o espectador num campo de tensões entre o dentro e o fora da campo. A poeira sobe com o movimento brusco do carro e borra a imagem, suja o espaço, enquanto a criança permanece imóvel em meio ao furacão de areia vermelha que se forma ao seu redor. Seu corpo é rígido, seus braços estão cruzados sobre o peito, como um soldado que se submete a uma dura prova que lhe exige esforço físico, uma postura de treinamento de guerra.



Figura 1. Cena de um dos 13 filmes-performances que integram *Efectos de Familia*, de Edgardo Aragón. Fonte: Bienal de Istambul

E assim se segue cada uma das pequenas ações desenvolvidas nos filmes de Edgardo Aragón. Em jogo, sempre, a presença dos “chiconarcos”. Dois deles vivem o encontro violento entre inimigos. Outro tem seus pés enterrados na areia enquanto um caminhão joga com as luzes em seus olhos e com freios bruscos, numa ameaça de morte e ação torturadora. Dois outros fazem o treinamento de segurança numa fronteira demarcada por uma cerca de arame farpado e, vez por outra, produzem uma luta corporal. Um garoto de olhos vendados, sempre de joelhos na terra seca e dura, apanha de um outro que lhe joga pedaços de barro sobre o corpo sem camisa. Açoites de terra seca, quebradiça, que ferem ao mesmo tempo em que sufocam.

Todos os filmes de *Efectos de Família* tensionam o lugar do documento, jogam a história numa linha de fuga (como criar linhas de intensidade?, como sabotar?). Partem da história do narcotráfico, mas não para repetir seus movimentos e dizer: vejam o que se passa com as crianças no México, como trabalham sob o comando do crime organizado, a que estão submetidas etc. Os filmes são claramente uma *performance*, não temos dúvidas de que o que vemos remete e dialoga com algum lugar, algum tempo, é cinema. É uma espécie de brincadeira de criança imitando situações de guerra. Há uma narrativa obediente às regras de verossimilhança, mas há ordens e comandos que deixam rastros sutis de início da cena. Mesmo quando a locação do filme é a mesma onde ocorreram os embates entre os narcotraficantes. Mesmo quando o exército de crianças montado pelo crime organizado seja, de fato, naqueles modelos em que os filmes o realizam. É justamente a potência da *mise en scène* que guarda todos os traços do que é posto, do encenado, que faz com que o filme trabalhe o falseamento como um dado a mais do absurdo, do extraordinário, de uma narrativa que é absolutamente verdadeira, ordinária e brutal.

Um aspecto também central da obra fílmica de Aragón é o descolamento do factual. Não há qualquer indício de quando algo semelhante ao filmado tenha ocorrido. Sabe-se que as *performances* filmadas são baseadas em algo que ocorreu, sobretudo em algo que está entre uma experiência vivida e uma memória de imprecisões.

Alguns filmes de Aragón, como *Matamoros* – talvez o seu trabalho mais documental –, são baseados em um fato verídico. O filme segue o roteiro de um percurso realizado por Pedro Vásquez Reyes, por diversas vezes, quando traficava drogas para os Estados Unidos. O projeto, um percurso realizado a partir de Oaxaca (mais ao Sul do México, próximo ao Estado de Chiapas) e Tamaulipas (na fronteira Norte do país), é uma espécie de viagem paralela àquela realizada pelo traficante nos anos 1980, que tinha objetivos definidos pela lei do tráfico. Na viagem de Aragón, a paisagem mexicana é claramente a protagonista do filme. É a presença magnânima da paisagem que contrasta com as dificuldades do caminho e a pouca esperança do traficante em relação ao mundo.

Matamoros é um *road-movie* que registra a viagem do realizador pelas rotas do tráfico mexicanas à medida mesmo que segue um registro em áudio feito por seu pai, que por vezes

faz a voz *off*, assim como uma espécie de diário de viagem e também um guia do trabalho. O áudio reúne uma série de impressões sobre a paisagem desse percurso palmilhado, os problemas que afetam o narrador e os desejos e as possibilidades de uma vida melhor. O áudio também traz relatos de viagens, prisões etc. Edgardo Aragón trabalha com a memória de seu pai. Cada momento de pausa na filmagem de um lugar se deve à menção que é feita a seu pai. *Matamoros* diz do confronto com a paisagem, a sua grandiosidade como imagem, com o menor, o particular, o que é mais próximo, que é o retrato sem rosto que ele elabora do pai, e o mundo dos sonhos pessoais do personagem. O filme é uma obra sobre um território controlado pelo narcotráfico, que aos poucos vai perdendo suas referências pela beleza da luz que atravessa o quadro, pelos movimentos da câmera em relação ao que está fora do lugar do trabalho, da tarefa, do risco do negócio ilícito.

O que resta dos documentos que mobilizam o filme – as gravações em áudio das conversas com o pai, os relatos das viagens, as narrativas sobre o tráfico, a rota, o mapa da violência, do crime, os dados sobre território –, são imagens da paisagem, os desenhos de luz inscritos nas imagens, a voz pausada, os longos momentos de silêncio, a imersão na viagem. Edgardo Aragón faz um filme que rompe com as filiações aos filmes históricos e faz da narrativa familiar uma experiência sensorial. Sua prática artística é envolta do universo cotidiano, da realidade social e dos poderes que dominam o povo do México, mas o que sobrevive na obra são matérias sem referências, sem dados sobre o que aconteceu. São falseamentos, titubeios, imprecisões, perturbações, desvios. A obra produz um desnorteamento, não há narrativa, não há comprovações, não há recursos aos documentos, não é documentário memorialístico. *Matamoros*, nesse sentido, não é uma narrativa que recorre aos documentos, não quer provar nada sobre o narcotráfico no México e nem muito menos é uma busca de uma história pessoal de um realizador, que tem sua família envolvida no crime organizado. *Matamoros* é mais uma obra que abriga o anacronismo dos tempos, que abre a história, liberando uma enorme margem de indeterminação. “O depois quase se liberta do antes, quando se une ao antes do antes fantasmático que sobrevive...” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 69).

O que sobrevive do documento no filme decorre do desafio do após-vivo das imagens, no que estaria da capacidade que as formas têm de nunca morrerem e de ressurgirem quando se menos espera que elas possam retornar. Essa noção de retorno das imagens, de sobrevivência, reintroduz na história da arte a hipótese de inconsciente das imagens. Assim, explica Didi-Huberman (2013, p. 48), a sobrevivência dá conta de uma memória inconsciente, que tem por consequência a desorientação das relações de antes e de depois, estando seu ritmo regulado pelos poderes do após o golpe e do retorno do repellido.

Se essa hipótese de sobrevivência se configura como consequente em termos de uma crítica cinematográfica, é preciso dizer que *Matamoros* é uma proposição de filme que traça um percurso para além da repetição de uma viagem ou de uma volta ao passado próximo dos familiares de Edgardo Aragón. *Matamoros* é, portanto, muito mais uma deriva de indeterminação, situado a partir de uma rota específica do narcotráfico, do que propriamente uma viagem e os repalmitamentos dos caminhos e paisagens do narcotráfico. É numa zona de indiscernibilidade que a rota se configura, e não submetida às diretrizes do mapa elaborado por Pedro Vásquez Reyes. Dessa forma, pode-se, então, observar que, entre o documento – as entrevistas, os roteiros, os mapas, os relatos etc. – e a realização cinematográfica, há o reaquecimento das cinzas, o que queima e apaga toda ordem dos acontecimentos e todo sentido moral da história.

Nessa linha, na qual o pensamento de Didi-Huberman segue os passos de Aby Warburg, as imagens são entes migratórios, fantasmas capazes de atravessar todas as fronteiras, e é nesse sentido que o reino de Cronos se abre ao que não se pode ordenar. O que significa dizer que, à luz do anacronismo, da exuberância temporal das imagens, o passado não pode ser mais considerado como uma coisa exata, ele é atravessado pelas sobrevivências, porta uma memória e articula agenciamentos temporais que o excedem. É mais que uma memória de agenciamentos impuros, de montagem não histórica do tempo. É a própria história que já não pode ser considerada como uma ciência exata, mas uma poética, uma montagem não científica do saber.

Montagem e dissenso

Tinieblas, outra obra de Aragón, é um filme-instalação, em que treze músicos executam uma marcha fúnebre, elegíaca, composta para instrumentos de sopro, metais e percussão, sobre “majoneras”, espécies de monólitos que marcam a separação entre os territórios mexicanos, ao mesmo tempo em que indicam a história de conflitos territoriais da região. O trabalho começa com o mapeamento desses conflitos territoriais na região de Oaxaca, que se dão por disputas políticas, ideológicas e de controle da terra.

Em cada um desses pontos, os músicos são filmados interpretando, isoladamente, e com o olhar voltado para um ponto acima e à frente, trechos da composição, em seus próprios tempos. Assim, mesmo que se reconheça a melodia completa, os instrumentos estão sempre em descompasso, em dissidência. A dissidência é a forma como a obra ganha uma grande contundência e ela ocorre como uma decisão de montagem. É o ponto de corte que dá início a cada um dos planos-sequências que faz o filme e, desse modo, a forma de montagem, especializada, que define os ruídos, os desencontros temporais.

Trata-se de uma música fúnebre esta que conduz todo o pensamento da montagem. É ela que dá o ritmo e cria uma atmosfera de isolamento. É ela que reúne para separar, para produzir ou para dizer dos descompassos. Não há o comum, nem o acordo. Não há uma conjugação nem parceria para realização do concerto. A orquestra é a desarmonia, não porque os músicos não saibam executar bem a marcha, mas exatamente porque se perderam entre si, por frações mínimas de segundos. Justamente porque estão separados não apenas pelas barreiras e os marcos das fronteiras espaciais, dos territórios, mas porque também não sabem ajustar o tempo. Nenhum deles se encontra no mesmo tempo que o outro. Estão absolutamente distantes em suas escutas.

4. Ver essa discussão no texto: “A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman”, de Vera Pugliese (2004), quando comenta sobre a montagem no cinema: “À montagem cinematográfica que para Lumière permitia uma maior legibilidade do movimento da ação se seguirá a montagem de Griffith, que elegia o melhor ponto de vista para narrar duas ou mais ações entrecortadas, de modo a dar a perceber aspectos simultâneos do espaço-tempo, mas ainda preservando a segregação de planos pictóricos como planos cinematográficos: sequencialmente, havia um cruzamento de narrativas paralelas. Um salto será dado pela montagem de Eiseinstein, que introduz o simultaneísmo da montagem cinematográfica no *Encouraçado Potemkin* (1925) e alegorias plásticas não literárias, como em *Outubro* (1927)”.



Figura 2. *Tinieblas*, performance filmica de Edgardo Aragón. Fonte: <http://culturacolectiva.com/>

Edgardo Aragón faz, em *Tinieblas*, o exercício da montagem como dissenso. Mas não uma qualquer montagem (linear, dialética, paralela etc., na perspectiva da história das teorias da montagem no cinema). Trata-se, nos termos de uma teoria da montagem,⁴ de um procedimento heurístico que perscruta a imagem, a desdobra, que compreende suas migrações, nos modos de que fala Didi-Huberman:

A montagem – pelo menos no sentido que aqui nos interessa – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos agenciados em sequências. É, pelo contrário, um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 474)

O dissenso, a impossibilidade de construir um ritmo comum e uma continuidade na ação de cada um dos músicos, enfileirados em seus lugares de fronteira, são um dado da montagem de *Tinieblas*. O primeiro gesto dessa montagem é a espacialização. Cada músico é visto a partir de uma tela separada. Como grandes fotogramas verticais de planos inteiros, frontais, sem movimentos. Cada um dos planos define a presença de um dos músicos. É o espaço entre uma e outra tela, a definição da ordem das telas no espaço que propõe uma sequência e compõe o todo fílmico desenhado no espaço. Mas o todo, esse composto de partes isoladas no espaço, apenas o olhar

em movimento pode compor. A montagem depende de como o fruidor da obra se movimenta no espaço e movimenta o seu olhar em diferentes direções. As telas, sobre as quais se podem ver imagens dos músicos e seus instrumentos, verticalizadas e numa escala maior que a humana, produzem um ponto de vista assim como um ponto de escuta. Este é o segundo gesto da montagem: a do descompasso. Todos os filmes em cada uma das telas emitem sons que estão a um só tempo em pequenas diferenças, um mais atrás e outro mais adiante. No conjunto, a orquestra não funciona em harmonia. Todos os músicos estão tocando uma mesma música em tempos muito próximos, sem jamais se encontrarem no mesmo tempo musical. É na maneira como Aragón articula e aproxima as imagens e os sons que se verifica o artifício da montagem. Todos os planos estão um ao lado do outro, projetados numa mesma sala em telas de uma mesma dimensão mas isoladas. É quando a montagem, pela descontinuidade das telas, os descompassos dos personagens, a repetição das cenas, etc., cria uma lógica onde os significados não são transparentes, não reúne nem associa fragmentos para desenhar um conjunto.

Outra questão bem relevante dessa dissidência é como as treze telas de projeção e o sistema de som estão articulados no espaço expositivo. Tratam-se de filmes projetados de forma mais ou menos circular e em alturas distintas. As telas estão ordenadas de tal forma que é preciso que o fruidor da obra caminhe entre elas, que produza seu próprio itinerário. No entanto, a montagem das telas no espaço tende a envolver fisicamente todo o corpo do espectador. Diferentemente do dispositivo cinematográfico que se instaura na sala de cinema, a multiplicação das telas implica um envolvimento de maior proximidade. Estão todos envolvidos no centro do espaço. O sistema de distribuição do som de cada músico também está dividido por cada uma das telas projetadas, individualizando a recepção. O processo de montagem das telas no espaço expositivo, portanto, reforça a dissidência.

Cada um dos filmes projetados em *Tinieblas* mostra um músico inserido em uma paisagem árida, sob uma terra esturricada, que reflete a luz intensa. Os músicos trajam uniformes de bandas populares e executam a marcha como uma banda militar, com uma distância disciplinar. O filme separa cada um dos músicos, todos sob o comando da câmera fixa e frontal e posicionada numa altura bem superior à estatura humana. Todos esses desacordos – espaciais, temporais, sonoros, de métricas – e a dimensão

visual da imagem verticalizada, criando um espaço agigantado, dizem das impossibilidades e das negações que se dão dentro da paisagem da serra oaxaqueña.

É nesse aparente espaço caótico, desarmonizado, estruturado pela montagem de cada um dos filmes e dos filmes no espaço de projeção, que o pensamento da obra se estrutura com objetivos claros de fraturar a narrativa, romper com a monotonia da marcha fúnebre, quebrar a noção de limite e fazer ver a fronteira como um amontoado de pedras sobrepostas, abandonadas. E tudo isso para tensionar com o seu contrário: o limite, a força, a imposição que atravessa a geografia política do México. No entanto, como nas demais obras fílmicas de Edgardo Aragón, trata-se da ardência das imagens que essa geografia política produz. De fazer com que as imagens percam seus pertencimentos a este ou a outro tempo, a este ou a outro território. Imagens que resultam de um trabalho que infere suas marcas no próprio processo de filmagem. Quando, por exemplo, o realizador isola cada músico no processo de gravação. Quando cria um dispositivo de filmagem que é já uma forma do pensamento da fronteira, da sua explicitação.

Tinieblas foi filmado durante treze dias, em treze comunidades em conflito entre si, por seus limites e diferenças culturais, onde cada um dos treze músicos interpretou a marcha (*Tinieblas*) a partir dos pontos de demarcação desses limites. À separação no processo de filmagem, segue-se um outro processo de montagem em que separar e dividir se atritam na própria matéria fílmica, num processo de embate com a matéria e seus procedimentos. É quando as referências territoriais, as fronteiras definidas pelas “*majoneras*”, esse artefato político, deixam de ser um dado preciso, posto que os limites se borram em meio às dissonâncias. É impossível ouvir ou assistir cada um dos filmes em separado. Está tudo fracionado, embora tudo esteja ao mesmo tempo embaralhado na desconjunção de uma mesma marcha. Uma marcha de um estranho exército que nada mais tem a defender do que a sua própria desordem.

A obra fílmica de Edgardo Aragón é, assim, um intrincado jogo de temporalidades e territorialidades, em que a imagem, nos termos da história da arte, são esses objetos anacrônicos, que queimam. Imagens que são sobrevivências dos múltiplos tempos que lhes são contemporâneos. Aos que realizam as imagens, as obras fílmicas, ou lidam com elas na condição de pesquisadores, compete criar rachaduras, tempos impuros, esburacados, residuais, fraturando a história em busca de seus fantasmas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Edições Brasiliense, 1988.
- CRIQUI, Jean-Pierre (dir.). *L'Image-Documento, entre réalité et fiction*. Les carnets du Bal #1, Le Bal/Images en Manoeuvres Éditions, Marseille/Paris, France, 2010.
- DELEUZE, Gilles. La peinture enflamme l'écriture. In: *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- HUBERMAN-DIDI, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- _____. *Les grands entretiens d'artpress*. Paris: Imec Editeur; Art Press, 2013.
- _____. La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: AAVV. *Alfredo Jarr*. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: *Anais do I Encontro de História da Arte IFCH Unicamp*. Brasília: IFCH-Unicamp, 2004, v. 3, p. 208-216.
- ZIMMERMANN, L.; DIDI-HUBERMAN, G. *et al. Penser par les images*. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes, França: Editions Cécile Default, 2006.

Data do recebimento:
29 de janeiro de 2017

Data da aceitação:
26 de junho de 2017