

De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s



V. 12 N. 2

JUL / DEZ 2015

ISSN 2179 - 6483

De V I R es

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ DOCUMENTÁRIO E CINEMA DE ARQUIVO

Anita Leandro
César Guimarães
Julia Fagioli

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Brandão (UNISUL)
Amaranta César (UFRB)
Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
Andréa França (PUC-Rio)
Ângela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Beatriz Furtado (UFC)
Cezar Migliorin (UFF)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Morettin (USP)
Eduardo Vargas (UFMG)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Resende (UFF)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
Leandro Saraiva (UFSCAR)
Márcio Serelle (PUC/MG)
Marcius Freire (Unicamp)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Franca (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Phillipe Dubois (Paris III)

Phillipe Lourdou (Paris X)
Ramayana Lira (UNISUL)
Réda Bensmaïa (Brown University)
Regina Helena da Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
André Brasil
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Carlos M. Camargos Mendonça
Mateus Araújo
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Thiago Rodrigues Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Glaura Cardoso Vale
Julia Fagioli
Luís Felipe Flores
Maria Ines Dieuzeide
Thiago Rodrigues Lima

APOIO

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
(Fafich) – v.12 n.2 (2015) –

Semestral

ISSN: 1679-8503 (impressa) / 2179-6483 (eletrônica)

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5.
Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 06 Apresentação
Anita Leandro, César Guimarães e Julia Fagioli

Documentário e cinema de arquivo: memória histórica no cinema brasileiro

- 12 Re-missões de Mário de Andrade : o rumor da imagem evasiva
Carlos Adriano
- 38 Resistir à morte: a *presentificação* de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho
Cláudia Mesquita
- 52 *Jânio a 24 Quadros* e a montagem como farsa
Andréa França
- 68 A outra vida das imagens: as memórias de um Brasil invisível
Thaís Blank e Patrícia Machado
- 94 Só me interessa o que não é meu: filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil
Isabel Castro
- 120 *Di-Glauber*: o documentário performativo e o trabalho do luto como afirmação da vida
Ismail Xavier

Fotograma comentado

- 132 História(s) do contato: Trilogia das *Terras Altas* (1983-1992) e *Pirinop: meu primeiro contato* (2007)
Clarisse Alvarenga

Fora-de-campo

- 146 O arquivo sob tensão: abundância, descontinuidades e desejo de memória
Renata Alencar e Carlos Henrique Falci
- 166 Normas de publicação





Apresentação

De acordo com o senso comum, o Brasil é um país sem memória. Uma longa tradição de queima de arquivos, que remonta à escravidão, caracteriza as elites brasileiras, sempre ocupadas com a interdição da memória histórica e o apagamento sistemático das provas de suas ignomínias. No que concerne a ditadura militar, por exemplo, apesar do grande volume e diversidade dos acervos existentes sobre o período, eles só se tornaram acessíveis aos historiadores depois de terem sido pilhados, retidos ou parcialmente destruídos. Parte importante da história do cinema nacional esvaiu-se em vinagre ao longo do século XX e as cinematecas existentes no país sobrevivem com dificuldades. A lei de depósito legal de cópias de filmes na Cinemateca Brasileira ainda se limita a obras financiadas com recursos públicos e a guarda da memória audiovisual da televisão ainda é majoritariamente controlada por grupos privados. Sem esse “lugar social de produção” que denominamos arquivo, nos termos de Michel De Certeau, não se pode escrever a história ou elaborar uma memória coletiva. Como, então, nesse cenário de insuficiência de arquivos que é o nosso, o documentário brasileiro pode intervir?

A partir de filmes brasileiros que retomam, de diferentes formas, as imagens do passado, o segundo volume do dossiê “Documentário e imagens de arquivo” da Devires relança, de um outro ponto de vista, numa escala nacional, o debate sobre a atividade mnêmica e historiográfica do cinema, problema já levantado no primeiro volume, no contexto mais amplo da produção internacional. Questões estéticas e políticas relacionadas ao tratamento cinematográfico das imagens já existentes são abordadas nos diversos artigos aqui reunidos, seja através do retorno a filmes conhecidos de Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, Rogério Sganzerla ou Arthur Omar, seja por meio de obras mais raras, como as dos cineastas Luiz Alberto Sanz e Luiz Alberto Pereira, ou, ainda, levando-nos a descoberta de cineastas desconhecidos, como Arthur Pereira. As imagens retomadas pelos cineastas aqui presentes remetem a temas de inquietante atualidade, como o assassinato de líderes camponeses, o extermínio das populações indígenas e negras, e, é claro, o golpe militar de 1964 e seus desdobramentos. Além disso, esse

volume traz comentários acerca de dois documentos importantes da história das imagens em movimento no Brasil: o enterro de Di Cavalcanti e um plano de menos de meio segundo de Mário de Andrade, uma imagem única. O levantamento aqui proposto dos usos de imagens existentes no documentário brasileiro é, como se vê, modesto, em relação ao volume de filmes nacionais que desenvolvem a prática da retomada. Esperamos, mesmo assim, contribuir para o aprofundamento da discussão teórica sobre o assunto e aguçar o interesse pelos arquivos brasileiros e pelas escritas da história no cinema nacional.

Anita Leandro, César Guimarães e Julia Fagioli

DOCUMENTE
IMAGENS D

NTÁRIO E DE ARQUIVO

Memória histórica no cinema brasileiro



Re-missões de Mário de Andrade: o rumor da imagem evasiva

CARLOS ADRIANO

Doutor em estudo dos meios e da produção mediática pela USP, pós-doutor em artes pela PUC-SP e cineasta.

Resumo: Um raro registro de Mário de Andrade em filme: *Festa do Divino Espírito Santo* (Arthur Pereira, 1933, São Paulo). A imagem do poeta em tela dura menos de meio segundo, mas é extraordinária pelo caráter histórico da inscrição e pela ressonância poética que cristaliza: Mário quer sempre escapar da câmera Pathé Baby. Sob a chave do cinema de reapropriação de arquivo, o artigo aborda a permanência e a resistência das imagens, a memória e o esquecimento do cinema.

Palavras-chave: Aby Warburg. Arthur Pereira. Cinema de reapropriação. Mário de Andrade. Roland Barthes.

Abstract: A rare record of Mário de Andrade on film: *Festa do Divino Espírito Santo* (Arthur Pereira, 1933, São Paulo). The image of the poet on screen runs less than half of a second, but it is extraordinary for its historical inscription and poetic resonance it crystallizes: Mário always wants to escape the Pathé Baby camera. Under the key of found footage genre, the article discusses the permanence and the resistance of the images, the memory and the forgetting of cinema.

Keywords: Aby Warburg. Arthur Pereira. Found footage. Mário de Andrade. Roland Barthes.

Résumé: Un rare record de Mário de Andrade sur film: *Festa do Divino Espírito Santo* (Arthur Pereira, 1933, São Paulo). L'image du poète sur l'écran c'est de la moitié d'une demi-seconde, mais il est extraordinaire par le caractère historique de l'inscription et de la résonance poétique qui cristallise: Mário toujours envie d'échapper à la caméra Pathé Baby. Sous la clé de la réappropriation found footage, l'article traite de la permanence et la résistance des images, la mémoire et l'oubli du cinéma.

Mots-clés: Aby Warburg; Arthur Pereira. Found footage. Mário de Andrade. Roland Barthes.

Entre as ilusões que o cinema produz, a mais fascinante e pungente talvez seja a ilusão do tempo. Um filme sempre acontece no presente, mesmo que seu tema seja o passado (ou nele esteja). Mas, ao mesmo tempo, um filme sempre manifesta a perda do tempo, a própria passagem passando ao passado, o já ido. O mais longo (ao menos ao que se sabe até hoje) registro de imagens em movimento do poeta Mário de Andrade (1893-1945) é uma alegoria preci(o)sa e espe(ta)cular dessa condição do cinema.¹

A renomada personalidade paulistana foi filmada pelo músico (também paulistano), hoje esquecido e desconhecido, Arthur Pereira (1894-1946), numa viagem etnográfica a Santa Isabel (interior de São Paulo), em 4 de junho de 1933. Seu plano era ver um Congado, mas o que viu foi um Moçambique, dança encenada numa festa do Divino Espírito Santo. O filme foi rodado com uma câmera Pathé Baby (formato de película 9,5 mm, destinado ao mercado amador) e tem duração de 4 minutos e 36 segundos.

Em 1936, o filme foi doado por Arthur ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo (fundado um ano antes), chefiado por Mário, que dirigia ainda sua Divisão de Difusão. Poeta, romancista, crítico, musicólogo, etnógrafo, arauto do modernismo, Mário foi o primeiro secretário de cultura do país, cargo com status de ministro, de 1935 a 1938. Com o título *Festa do Divino Espírito Santo*, a fita foi “apropriada” pelo Departamento como uma de suas primeiras produções cinematográficas, em 1936.

Um músico empunhou uma câmera de cinema amador para filmar um poeta. O pequeno formato da Pathé Baby gravou em celulóide um dos bustos mais imponentes e laureados da cultura nacional. Cantada e cultuada por modernistas como Blaise Cendrars e Alcântara Machado, a Pathé Baby transcendeu o estatuto instrumental para ganhar status mítico. Ao capturar a imagem fugaz e fugidia de um poeta, essa câmera anecoica de imagens-elipses prefacia a profecia da “caméra-stylo” idealizada por Astruc.

Cerca de dez anos antes da excursão a Santa Isabel (uma espécie de balaio de ensaio para pesquisas de campo), Mário empreendeu, na companhia de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, a célebre “viagem de redescoberta do Brasil”. Em abril de 1924, encontrou em Ouro Preto (e outras cidades históricas mineiras) essências, identidades e raízes

1. Este artigo baseia-se em pesquisa de Pós-Doutorado em Artes (2012-2014) desenvolvida no Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob supervisão do professor Arlindo Machado, com Bolsa de Pós-Doutorado FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A pesquisa é base ainda de um filme de reapropriação de arquivo (*found footage*), de título homônimo, ora em montagem.

da cultura brasileira, revelação que inseminou novos rumos e impulsos para a experiência modernista, não só pelos mistérios e minérios barrocos.

Há uma cadência de rimas e uma sequência de ritmos nos trajetos do auto-proclamado “turista aprendiz”. Se a lendária Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), uma das últimas iniciativas de Mário no Departamento de Cultura, seguiu os passos da viagem do poeta ao Nordeste em 1928/1929 (quando revelou dotes de exímio e inspirado fotógrafo), a expedição a Santa Isabel repercutiu o espanto de Ouro Preto: à fixação da imagem fugitiva em filme corresponde o ato de esculpir figuras e paisagens em pedra.

Na proliferação de personas, o multidisciplinar Mário gestou e geriu sua atração e seu interesse pelo sujeito-objeto popular que ele tratava em poemas, artigos e romances, ao organizar esquemas institucionais para preservar e difundir a cultura do folclore. A convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade (pai do cineasta Joaquim Pedro, que filmaria *Macunaíma* em 1969), em 1936 Mário redigiu o anteprojeto que seria base para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (fundado em 1937).

Informado pela “nova história do cinema”, que, a partir do Congresso de Brighton (1978), avaliou o “cinema dos primeiros tempos” (*early cinema*) em outros termos, não só por textos (filmes) mas por contextos (documentos de exibição), leio o filme de 1933 sob a chave da “estética do espanto” (GUNNING, 1995), para abordar o cinema das origens na clave do cinema de reapropriação de arquivo (*found footage*, “gênero” que recicla, em novo texto e novo contexto, imagens filmadas em outro tempo).²

2. Tal abordagem do *found footage* foi tratada em minha tese de doutorado *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* (USP, 2008, sob orientação do professor Ismail Xavier, com Bolsa de doutorado FAPESP).

É um campo fértil que tem permitido à imaginação e ao pensamento transitarem do início ao fim do século 20, como em salto livre sem escala (*loop* de avião e instalação), do primeiro cinema (que era erroneamente chamado de “primitivo” pelos historiadores clássicos que enxergavam a história como um desenvolvimento evolutivo e teleológico) a experiências eletrônicas do vídeo, percebendo conexões e analogias entre pioneiros e contemporâneos dessas searas de imagens em movimento (MACHADO, 1997).

Sintomaticamente, o poeta aparece na primeira e na última sequência do filme *Festa do Divino Espírito Santo*. Ele está acompanhado de quatro homens. Até agora foi possível identificar dois deles; ambos músicos e, como Arthur Pereira, colegas no corpo docente do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde Mário lecionava desde 1922 e Arthur desde 1923. Estes dois homens são Frutuoso Viana (1896-1976) e Camargo Guarnieri (1907-1993). A primeira sequência da fita é composta de dois planos.

Esses dois primeiros planos são tomados com mesmo enquadramento e fundo; as diferenças são a posição de Mário no quadro (no primeiro, à direita; depois à esquerda) e a troca de personagens (no primeiro, está em cena Camargo; no segundo, no lugar de Camargo entra em cena Arthur; Frutuoso mantém-se nos dois planos). No plano final, com Mário estão Camargo e Frutuoso, além de dois homens (não-identificados; um deles também está nos dois primeiros planos).

O primeiro plano tem duração de 13 segundos e 25 fotogramas; o segundo plano, 5 segundos e 16 fotogramas; o último plano, 9 segundos e 15 fotogramas. Para completar o total de 28 segundos e 27 fotogramas de imagem em movimento de Mário (28 segundos e 27 fotogramas que constituem a mais longa cena de cinema do poeta – a outra, datada de 1930 e com nove segundos, é de um cinejornal que mostra Mário na inauguração da exposição da Casa Modernista de G. Warchavchik), falta um fotograma.

Este que falta é o que chamei de “fotograma de passagem”. Este verdadeiro achado é, além de eureka alegórica do próprio processo heurístico e estocástico de pesquisa, a imagem-síntese (alegórica) da remissão da imagem alusiva e do rumor da imagem evasiva do poeta. Entre os fotogramas do filme, encontrei esse *frame* misterioso:³ sua auto-imagem espelhada e etérea, como reflexo acidental, uma espécie de imagem de sua passagem, ou de entre-imagens (BELLOUR, 1997), em dupla exposição que espelha o Mário velado.

É um fotograma velado (por parada de câmera; interrompendo a filmagem, a câmera foi desligada e daí religada) que sobrepôs por fusão o último fotograma do plano anterior (plano 1; Mário olhando para trás à direita no quadro) e o

3. Uma rima para o “*quid* misterioso” aludido por Monteiro Lobato? Com tal expressão, ele definia o “temperamento” de um artista, o grau distintivo da qualidade de uma obra de arte (CHIARELLI, 1995: 117).

primeiro fotograma do plano posterior (plano 2; Mário olhando para trás à esquerda no quadro). Imagem-compósito, imagem-so(m)bra, quase-imagem, que (corte vertical do “princípio de montagem”), funde a passagem entre duas fases do movimento do poeta, evasivo e remissivo.

O fotograma de passagem é uma espécie de “imagem dialética” (BENJAMIN, 2006) pois esta é uma imagem alusiva (que aspira à presentificação de uma ausência), elusiva (que opera com fragmentos da ruína) e evasiva (que condiciona a experiência a uma promessa da incompletude). Em minha reapropriação de conceitos, a imagem dialética é “imagem de passagem”, por sobreposição e dobra de tempos, defasagem de simultaneidades (mais que um anacronismo, tratar-se-ia de uma extemporaneidade).

A imagem dialética, pela dobra (à sombra do duplo) e o dobre (ao pesar da perda) do fotograma de passagem, é uma alegoria do cinema (XAVIER, 2013), por conta de sua condição mesma de existência: imagem fugaz e efêmera que tenta, no instante transitório do agora, reter o tempo num *flash* e agarrar o momento (perd)ido; imagem bruxuleante (*flicker*) que configura provisória provisão para cristalizar o pensamento; ambígua e nebulosa constelação que pisca-passa, que des / aparece num lampejo.

Foi em lugar à primeira vista (e escuta) improvável que achei (após já conhecer o filme) a única referência publicada (imprensa, de talhe documental) que associa a presença de Mário à presença da câmera em Santa Isabel, em 1933, mas sem mencionar os músicos. É o *Inquérito sobre o samba rural paulista*, publicado na *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo, novembro 1937), em que o poeta cita sua visita e a filmagem (apesar do erro de bitola da afamada Pathé Baby, lapso estranho a quem fazia crítica de cinema).

A revista, editada pelo Departamento de Cultura, condensou artigos publicados pelo poeta em outubro daquele ano no jornal *O Estado de S. Paulo*. Assim escreveu Mário no artigo do Arquivo: “Vi e filmou-se (16mm mudo) o Moçambique de Santa Isabel a 4 de junho de 1933”. O documento data de dois anos após a fundação do Departamento, quatro anos após a filmagem e um ano após a doação do filme. Outra edição da *Revista do Arquivo* (outubro 1936) noticiaria as primeiras filmagens do Departamento.

Essa segunda referência impressa ao filme de 1933, nesta edição da *Revista do Arquivo* de outubro de 1936 (anterior ao *Inquérito*), não menciona (assim como a outra referência) Arthur, Mário, Camargo, nem Frutuoso. Entre os filmes sobre Cavallhada, Congada e Moçambique (Mogi das Cruzes), sobre os índios Bororo e Cadiveus (Mato Grosso; filmados pelo casal Dina e Claude Lévi-Strauss), consta (sumariamente, sem maiores dados) “dança de Moçambique de Santa Isabel (município de São Paulo)”.

Outra referência à viagem etnográfica está na obra epistolar do compulsivo missivista. Em carta de 12 de junho de 1933 a Manuel Bandeira, Mário conta, mas sem se referir à filmagem nem às presenças de Arthur e Frutuoso: “Imagine só que faz dois domingos fui num vilarejo aqui perto Santa Isabel ver um Congado afinal. Não vi o Congado porque estavam dançando era um Moçambique, espécie de Maracatu cá do Sul. Tomei notas, melodias que o Guarnieri me ajudou etc.” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001: 560-561).

No livro póstumo *Danças dramáticas do Brasil*, há um capítulo com as transcrições da melodia e da coreografia do Moçambique de Santa Isabel, sem indicação da filmagem (mas a data da coleta marca 1933); talvez sejam as anotações a que Mário se refere na carta a Bandeira. Na primeira edição do livro, há duas páginas com cinco fotografias: quatro são parecidas com reproduções de um fotograma do filme (há ligeira diferença de composição do quadro, mas o ângulo de posição da câmera é quase o mesmo).

Essas quatro fotos corresponderiam ao terceiro plano do filme, na primeira sequência (o primeiro plano após os dois planos com Mário em cena): moçambiques em fileira à frente da igreja (no campo direito do plano, em diagonal ao eixo da câmera), com populares atrás deles (também olhando em direção à câmera), antes do festejo. A semelhança do *still* (como se chamam as fotos de cena de uma filmagem) com o fotograma, faria supor: Mário teria operado a câmera 9,5mm em algum momento?

A outra foto neste livro que traz descrições sobre o Moçambique (anotadas por Mário na visita a Santa Isabel) não tem conexão de continuidade com as imagens registradas em filme: pela ruas, um cortejo de populares porta estandartes. As edições seguintes do livro (1982, 2002) não contêm essas

fotografias. Não foram localizados negativos nem cópias dessas imagens. A aparição (e conseqüente desaparecimento) das fotos em livro póstumo parece coerente com o índice alusivo e remissivo da rumor da imagem evasiva.

4. Os artigos de jornal e os originais (esboços; não publicados) do escritor citados neste artigo pertencem ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Fundo Mário de Andrade.

O músico Arthur Pereira, diretor da fita (como diz o letreiro: “filmado por”) de Mário, é uma figura enigmática e evasiva. Há apenas três gravações de suas músicas, em discos 78rpm: *Cabocla bonita* e *Tenho um vestido novo* (1937, para coro) e *Saudosa* (1945, para piano). Encontrei dois artigos⁴ de Mário (*Diário Nacional* de 1931 e *Diário de São Paulo* de 1933) que mencionam este seu colega músico (mas analisando também outros compositores), e uma outra referência num dos capítulos de uma série inacabada de artigos (1944-1945) publicada na *Folha da Manhã* sob a rubrica *Mundo musical*.

No artigo *Coral feminino* (15 novembro 1933), Mário não poupa elogios: “Uma ‘invenção’ eu me obrigo a distinguir entre todas. É a de Arthur Pereira, no coco nordestino *Boa noite*. Não há nada mais simples do que a invenção dele, mas na verdade, as verdadeiras invenções são pelo menos fáceis nos sentidos em que nascem sem que a gente saiba por quê. A linha era bonita e principalmente originalíssima no seu ritmo, mas a invenção de Arthur Pereira consistiu apenas em repetir a exposição completa da melodia, uma oitava acima. O efeito é impressionante.”⁵

5. Mesmo conhecendo as normas da ABNT, adoto o critério (como fiz na tese de doutorado) de manter as citações diretas mais longas no corpo do texto (e não com o destaque de recuo de página, corpo menor e espaço simples entre linhas). Meu critério busca criar uma rima visual com o efeito de colagem, tônica temática e formal do artigo (e da tese), e acentuar a mistura. A norma me parece separar as citações do texto, quando a intenção, aqui coerente, seria de *integrar, interagir, mixar, samplear*: dados de informação como *found footage*, como na montagem e edição de um filme de reapropriação de arquivo.

A outra referência de Mário a Arthur (série inacabada de artigos) está em *O banquete*, teatro filosófico (um filme-ensaio?) que, a partir da situação da música no Brasil, discute poética, estética e política por meio de personagens fictícios que apresentam as visões contraditórias do autor. Arthur é citado em duas passagens dos diálogos entre Janjão (compositor engajado) e Siomara Ponga (cantora virtuose). São eloquentes e sonoras as palavras sobre o elusivo músico que Mário colocou na boca da cantora.

Assim diz: “Arthur Pereira é um temperamento poético, infinitamente delicado, aéreo, diáfano, duma luminosidade mansa de sol através da neblina. Mas o ambiente local de São Paulo lhe corta as asas! (...) Arthur Pereira possui a técnica mais que bastante para realizar o caráter de sua personalidade, que não exige corais nem grandes orquestras. Mas ele pede um ambiente refinado e suficientemente erudito, pra distinguir que uma diafaneidade pode valer tanto como o estrondo dum Wagner.” (ANDRADE, 1977: 147).

As referências ao “temperamento poético, infinitamente delicado, aéreo, diáfano”, na metáfora própria de poeta (“luminosidade mansa de sol através da neblina”), é congenial à alegoria do rumor da fantasmagoria evasiva. E mais ainda por situar socialmente o problema da vanguarda: “Mas o ambiente local de São Paulo lhe corta as asas”. O que falta ao músico poeta é “um ambiente refinado e suficientemente erudito, pra distinguir que uma diafaneidade pode valer tanto como o estrondo”. Sutil e certo.

Pude localizar apenas um artigo dedicado na íntegra a Arthur. Encomendado pelo compositor alemão (radicado no Brasil desde 1937) Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e assinado pelo musicólogo paulista Clóvis de Oliveira (1910-1975), foi publicado em 1941, em duas revistas diferentes (uma do Rio de Janeiro e outra de São Paulo): *Musica viva* (n. 9; *Compositores de hoje: Arthur Pereira*) e *Resenha musical* (n. 43, *Arthur Pereira: um compositor brasileiro*), em versões praticamente idênticas.

A introdução do artigo coloca, logo de saída, em termos peremptórios e encantatórios, as condições para a recepção do tema tratado. “*Música viva*, homenageando neste número o professor Arthur Pereira (natural de São Paulo), fere-o no que ele possui de mais expressivo sobre muitos dos compositores desta época em que o cabotinismo anda às soltas, a modéstia. Esse o ilustre patricio que hoje *Musica viva* retirou do olvido voluntário para revolver sua vida tão valiosa quanto inestimável sua obra.”

Ouvido burilado como suposto representante da “geração de 45” (ressalvo o anacoluto do anacronismo), o texto decreta em frases o martelo: “E, nesse coração sem jaça, o sentimento de brasilidade, pelos ritmos e temas, qualifica superiormente a cunhagem nacionalista de suas composições. Pertencendo a geração dos compositores de hoje, vanguardeiros de nossa arte, a sua música é ornada por delicadas filigranas onde a dissonância é sutil; o tema caboclo, nacarado; o ritmo irrequieto, bordadura hábil”.

O artigo não é econômico nos encômios, ao promover a conclusão de que Arthur, “(...) figura de notável relevo pela respeitável cultura que acumulou”, com “sua bagagem artística enorme”, é “um artista verdadeiramente artista”: “Despreocupado com as fantasias exteriores e efêmeras deste mundo, vive longe,

em um mundo íntimo, onde não impera a vaidade, não encontra guarida a inveja, não infama a intriga. Em seu espírito só atribulam preocupações concernentes a sua existência afanosa.”

Em alusão ao “artista verdadeiramente artista”, encontro / ouço o eco de Flaubert – “quando é que seremos artistas, nada mais que artistas, mas realmente artistas?” (CAMPOS, 1986; epígrafe). O que remete a Mário (rimando a despreocupação afanosa e o desinteresse desprendido) – “Como é difícil explicar... (...) Sejamos desinteressados, isto é, sejamos artistas!...” (ANDRADE, 1929: 197). Signos em conjunções apropriadas (pertinentes e reapropriadas) na rotação das poéticas da constelação meta-histórica.

Por conta do caráter alusivo e elusivo de sua efígie, de que quase nada deixou registrado na história da música brasileira, a imagem de Arthur rima, em fase, com a imagem do Mário evasivo tal como filmado por sua câmera. Ao trabalhar com a “colheita” (como dizia Mário) de temas do folclore (uma constante na maior parte de suas composições), Arthur seria um músico de *found footage* (como o cineasta de reapropriação de arquivo) ao ressignificar melodias feitas por outros em outras configurações e harmonias.⁶

6. Assim como a tese de doutorado, minha pesquisa de pós-doutorado compreende a produção de um trabalho escrito (texto) e a realização de uma obra audiovisual (filme de reapropriação de arquivo). Com o filme de 1933 e as músicas de Arthur Pereira capturados em plataforma e programa de edição digital não-linear, para a feitura da obra audiovisual e experiências de montagem, pude proceder a essa pauta comparativa entre imagem musical e imagem visual.

Foi possível perceber correspondências entre duas vertentes da arte de Arthur Pereira: sua câmera de cinema e sua música de câmara. Assim como imagem e som reapropriados são ressignificados ao se enunciarem em outro contexto, a justaposição destas instâncias (filme e música) iluminam suas identidades, sua reimaginação (“*imaginassom*”). Compassos de música e deslocamentos da Pathé Baby, por exemplo, seguem os compassos da regência, partitura em harmonia de cadências e panorâmicas.

Mário aparece como um fantasma, por seus atos evasivos, seu perfil magro e a textura translúcida da película fílmica, mas também por sua imagem de morto, como morto. Em outubro de 1933, ele fez 40 anos e passou por grave crise. Morreu de ataque cardíaco 12 anos após este filme. Na tela (repetindo a vida), sempre com o cigarro na mão. O poeta tornou-se imagem alusiva, como se o “inconsciente óptico” de Benjamin fosse (re) encontrado por um filme cronofotográfico de Marey ou uma colagem de Max Ernst.

A insistência com que Mário evita a câmera no filme de 1933 fornece subsídios para se pensar a construção e a institucionalização da imagem. Cioso de sua figura, Mário apreciava seus retratos pintados por Cândido Portinari e Anita Malfatti, mas se incomodava com aqueles feitos por Lasar Segall e Flávio de Carvalho. Filmado por Arthur, Mário manifesta a ironia da resistência, ao dirigir a câmera para outros eventos mas sem impedir a atração que imanta a Pathé Baby a voltar ao poeta repetidas vezes.

Questão de porte e postura, Mário encena sua imagem. Sua posição no quadro, próximo às bordas laterais da tela, delimita seu campo operacional, demarca o lugar do poeta: nas beira(da)s, nas extremidades (ou nos extremos), nas margens (ou às margens). Acionando e agenciando parâmetros profílmicos e diegéticos, a imagem de Mário no filme de Arthur permite o enunciado interrogativo sobre os movimentos de passagem, entrada e saída de campo (e foco), tensionando os espaços fora da tela (BURCH, 1992).

Uma articulação constelacional de métodos de abordagem permitiu a consecução de uma poética sobre a imagem do poeta. A constelação apoiou-se na rotação de conceitos extraídos de fontes diversas e, como convém à prática da reapropriação de arquivo, transladados, reimaginados e ressignificados no contexto da remissão evasiva proposto. A metragem de material encontrado cristaliza os movimentos de sedimento e sedição. Comento brevemente dois destes métodos: a imagem refoulenta e o rumor da imagem.

Um método baseia-se na ideia, ou melhor, mais especificamente, na imagem e na legenda de Mário. Sua assim chamada “fotografia refoulenta” *Roupas freudianas* (1927) exhibe roupas brancas num varal in(su)fladas pelo vento, o corpo do ar dando formas aos p(l)anos. Mário traduzia “*refoulement*” (“recalque”) por “sequestro”, como elaborou no monumental e inacabado ensaio *O sequestro da dona ausente*, a(ca)lentado por longo tempo (1936/1943). O terceiro termo (subtítulo) da legenda dá a matriz: “*Refoulement*”. A primeira ocorrência impressa da tradução de “*refoulement*” está curiosamente num artigo sobre poesia. Em *A poesia em 1930*, publicado no número 1 da *Revista nova* (1931), a propósito de *Alguma poesia*, livro de estreia de Drummond, Mário diz: “Dois sequestros tem no livro,

pelo menos dois, que me parecem muito curiosos: o sexual e o que chamarei ‘da vida besta’. Ao sequestro da vida besta Carlos Drummond de Andrade conseguiu *sublimar* melhor”.

A segunda ocorrência de que se tem notícia sobre o termo aparece justamente (mais que sintomaticamente) na palestra *A dona ausente*, proferida na Sociedade de Etnografia e Folclore (São Paulo, 1936). No esquema geral de suas obras completas (1942), Mário define o providencial ensaio como “folclore”, o que, na ressonância da genealogia, reverbera a classificação do mote do filme de Santa Isabel (Moçambique numa festa do Divino Espírito Santo). Tocando a toada, troco a dona do barco pelo banco de dados.

O sequestro da dona ausente parte de narrativas populares (cantigas, contos, quadrinhas, relatos) do folclore português, com inflexões do sotaque brasileiro, que versam sobre o sentimento do homem pela amada distante: no caso, marinheiro ou navegante que, lançando-se ao mar em jornada de trabalho, deixou a mulher na terra pátria. Numa das passagens do esboço original, Mário resume: “(...) a ocultação da dor e da saudade e a insatisfação física. Sublimação disso na criação de imagens derivativas”.

Como Warburg de certo modo, Roland Barthes é outra pedra ou pérola (angular) de toque na constelação das ressonâncias de referências mobilizada para abordar a imagem evasiva do poeta no cinema de reapropriação de arquivo. Na articulação com outros achados, reconfigurados no contexto, é a rima da ruína revelatória e promessa (não necessariamente cumprida) redentora, no preci(o)so jogo entre joio e joia da coroa. O método é o “rumor da imagem”, pinçado de *O rumor da língua* (BARTHES, 2004).

O autor cita “experiências de rumor” que escuta / lê na música pós-serial e na literatura de Sollers (BARTHES, 2004: 96), para especular sobre a (im)provável abordagem hermenêutica no horizonte do sentido impenetrável e inominável. Entre o paradoxo e o oxímoro do ruído-limite – “o ruído de uma ausência de ruído” (BARTHES, 2004: 96) – o rumor seria uma senha para a abdução (termo que vai aqui por minha conta e risco, exaurido da semiótica de Peirce) das miragens do sentido – o rumor propicia a percepção da miragem do sentido, ou do sentido como (imagem de) miragem.

Ao afinar a escuta sutil ao diapasão da sutura inconsútil em que vibra e reverbera “o rumor da linguagem”, o autor busca “interrogar o estremecer do sentido” (BARTHES, 2004: 97). Se Hegel ouvia o vento nas folhas para indagar a natureza, Barthes mudou o eixo para o mundo do pensamento. Ao assistir à primeira projeção do cinematógrafo, Méliès apontou que o dado novo do invento não era o movimento dos personagens em primeiro plano mas o da folhagem ao fundo da cena – rumor do vento nas folhas.

Na palestra inaugural proferida no Collège de France, Barthes anunciou a preferência e sua aspiração de “esquecer” e “desaprender”, o que, na constelação da imagem remissiva, faz lembrar uma política do esquecimento (HUYSSSEN, 1995): a demarcação de uma intervenção cultural no arquivo em época de amnésia articula os passados presentes, ou os presentes pretéritos, no bruxuleante instante em que as memórias do crepúsculo ameaçam extinguir-se, no duplo dobre da imagem-so(m)bra.

O rumor implica uma reverberação e uma articulação de esgar, esgueirar, esgarçar. Um trejeito de soslaio indica um gracejo entrevisto. Um rastro de passagem alcança um trajeto socorrido. Um rasgo de traquejo des(a)fia um segredo interdito. A visagem esconde um fantasma, cuja aparição sorrateira e à espreita entrega o reflexo ambíguo, decomposto inorgânico que desagrega a imagem. O rumor é a projeção de um campo móvel e turvo que imanta co-incidências refratárias. Oblitera, obtura, altera, sutura. Quando a graça se esgarça, um esgar a resgata, a sombra so(ço)bra, e assombra.

A imagem do remir é imagem de rumor. A equação de espelhos de “rumor” (formulada a partir de palavras perfeitas como “radar” e “rever”) aplica-se a “remir”, segundo a cadeia rimbaudiana das vogais (a – e – i – u – o). O remir, o que livra do peso do vazio, é irremediável e, com a operação de remediação dos meios, o irremediável é rumor. Remir é rumor porque é também uma impossibilidade (a não-redenção). Rumor é (promessa fracassada) de remir; um estremecer da libertação (miragem).

O minisaio de Barthes e a caudalosa obra de Warburg são minas ainda relativamente pouco exploradas que reservam descobertas em esferas que vão da ciência à arte, entendidas na raiz elementar como interrogação e sublimação do conhecimento. A ruína do ruído é uma formulação poética que fiz e Barthes

poderia ter usado em seu artigo luminoso e luminar, limiar de pensamento inaugural. Se é, em suas palavras, o ruído do não-ruído, o rumor é então também o ruir da ruína. Arquivos e ruínas. Reapropriações.

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão cuja erudição e inquietação intelectuais fornecem fundamentos seminais e cruciais para toda uma teoria história, psicológica e cultural da imagem em movimento e da permanência (sobrevivência) de formas ao longo da história da arte. A apropriação de seu pensamento para o mundo do *found footage* é hipótese das mais instigantes.

No território livre das associações impulsionadas pela constelação da poética meta-histórica, um elo poderia ser cultivado, com o cutelo da cautela e a ventura do desvelo: AW = MA (com num espelho, os polares pendulares em A e A, a inversão de 180 graus em W e M). Sempre mantendo o zeloso cuidado nas comparações, as bibliotecas de MA e de AW são modelos (distintos) de organização do saber como arquivo.

Em Mário de Andrade e Aby Warburg, encontramos as afetações e compulsões (em comum) pelo inconsciente e pela psicologia (e a patologia), aplicadas à arte. A figura da ninfa (DIDI-HUBERMAN, 2013: 296), tão cara a AW, poderia ser um signo fugidio para MA – sua dona ausente –, com os drapeados e passos da ninfa em contraponto aos passos e meneios de MA no filme de 1933 e na despedida da dona que se ausenta.

Com termos cruciais de Warburg em mente, o filme de *found footage* permite ler a imagem como: “imagem sobrevivente” – a permanência de motivos antigos na arte de tempos posteriores (DIDI-HUBERMAN, 2013: p. 43); “fórmula de pathos” – “expressões visíveis de estados *psíquicos* que as imagens teriam fossilizado” (Gertrud Bing *apud* MICHAUD, 2013: 23); “leitfossil” – “a sobrevivência como memória psíquica passível de corporalização” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 294).

“[M]inha missão é funcionar como um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas” (Warburg In: MICHAUD, 2013: 287-288). Atormentado, ele passou seis anos (1918-1924) em asilo (exílio?) psiquiátrico, o que não o impediu de criar um sistema de pensamento sensível para a passagem da imagem através dos tempos da arte.

Warburg escreveu que Burckhardt e Nietzsche eram sismógrafos de “ondas mnêmicas” (MICHAUD, 2013: 236). A imagem do sismógrafo remete aos dispositivos de medição técnica de Marey (como o *sphygmograph*) e à noção de Borges sobre a autoria coletiva da arte que é captada pelo indivíduo contemporâneo de sua época (*O que é a poesia?*). Sismografias da memória. A conferência (1907) de Hugo von Hofmannstahl chamada *O poeta e a época atual* é justamente apropriada:

“O poeta assemelha-se a um sismógrafo que qualquer tremor faz vibrar, mesmo que se produza a milhares de léguas. Não é que ele pense ininterruptamente em todas as coisas do mundo. Mas elas pensam nele. Estão nele, e por isso o governam. Até suas horas mornas, suas depressões, seus momentos de confusão são estados impessoais. Assemelham-se às palpitações do sismógrafo. Um olhar que fosse suficientemente profundo poderia ler nele coisas mais misteriosas do que em seus poemas” (MICHAUD, 2013: 300). O dilacerado Mário foi também um sismógrafo em seu tempo.

A incidência de referência à poesia a propósito da coleção constelacional de Warburg é outra âncora: “As imagens díspares que Warburg procurou colocar nas pranchas de seu Atlas assemelham-se ao material de que é feita a poesia: imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural, na qual os encontros regulados pelo jogo dos intervalos vêm despertar significações transversais, como nos gabinetes de curiosidades (...)” (MICHAUD, 2013: p. 301).

Para Warburg, a “imagem sofre de reminiscências” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 273). Fórmula que seria anamnese para o caso do arquivo, a saudade (nostalgia da memória) de quem ficou à deriva (em movimento), não só saudade mas o ruído da perda, reminiscência que remanesce. A memória inconsciente apreende-se como “*nó de anacronismos*”, em “momentos-sintomas, que surgem como *atos póstumos* de origem perdida, real ou fantasmática” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 27).

A noção de *posterioridade* aponta que uma lembrança recalçada só se transforma em trauma *a posteriori* (DIDI-HUBERMAN, 2013: 289). A sacada do *übersehen*, o olhar que ao mesmo tempo abarca e deixa de ver algo (DIDI-HUBERMAN, 2013: 300), é um achado para o *found footage* e as dobras

temporais que agencia. A *nachleben* (sobrevivência da imagem através dos tempos) warburgiana é uma gazua não apenas para a passagem do tempo mas para a reapropriação do arquivo.

O mistério das “coisas sobreviventes”: “persistência do que resta, ainda que sepultado, por petrificação; persistência do que retorna, ainda que esquecido, por sopros de vento ou por movimentos-fantasma” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 299). O dado da reapropriação em arquivo não repercutiria como “movimentos fósseis ou fósseis em movimento”? (DIDI-HUBERMAN, 2013: 295). Olhar uma imagem compreendida como leitfossil seria “*ver dançarem juntos todos os tempos*”, pois “em toda imagem sobrevivente, os fósseis dançam” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 308). *Found footage*.

Achados (e perdidos) da dança (evasiva) do moçambique observada por Mário e filmada por Arthur. Rumores fósseis da dança. Na formulação do leitfossil e da imagem sobrevivente, Warburg trabalha os tempos enterrados, o fóssil como a “vida adormecida em sua forma” (Bachelard *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 293). O leitfossil estaria para os tempos geológicos como o leitmotif para a continuidade melódica (DIDI-HUBERMAN, 2013: 293). Corpo em imagem e vice-verso.

Em Warburg, é a função original (benjaminiana, como na exortação mallarmaica a Poe) do poeta: “A devoção do historiador pode resgatar o timbre [*klangfarbe*, coloração sonora] dessas vozes inaudíveis se ele não recuar diante do esforço de reconstituir o elo natural entre a palavra e a imagem” (MICHAUD, 2013: 103). Rumor e arquivo, evasivos: “as vozes dos defuntos ainda ressoam em centenas de documentos de arquivos decifrados e em milhares de outros que ainda não o foram” (MICHAUD, 2013: 103).

O termo (e os termos da equação implicados) da imagem dialética é iluminador na relação entre tempos que a imagem configura, no estatuto do rumor que estremece o (porque o surpreende e suspende) sentido: “Não se deve dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago, para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética em suspensão” (BENJAMIN, 2006: 504).

Sob uma tal imagem, pode-se referir a remissão: “Em suma, é a *estranheza* que adquire aqui o poder de intensificar um gesto presente, destinando-o ao tempo fantasmático das sobrevivências. É a *estranheza* que, no choque anacrônico do Agora como o Outrora, abre para o estilo seu próprio futuro, sua capacidade de mudar e de se reformular inteiramente – como enunciou Warburg, algumas vezes, sob o termo *Umstilisierung*, ‘remissão’ ou ‘retomada do estilo.’” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 216).

Warburg fala em “apropriação por incorporação” (MICHAUD, 2013: 269), a propósito das reflexões sobre o pensamento mítico e a capacidade do homem em *manipular coisas* (“estabelecer ligações e separações”). Uma possibilidade da bricolagem naturalmente encetada no gesto da reapropriação (Mário foi amigo de Lévi-Strauss). As imagens coligidas e montadas por Warburg no atlas *Mnemosyne* seriam engramas – engrama ou “imagem-lembrança” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 206) – e (por consequência na analogia com a montagem) fotogramas (MICHAUD, 2013: 296).

Em 1928-1929 (quando Mário estava em outro périplo), Warburg fez uma viagem à Itália, e em Roma apresentou seu projeto de história da arte sem palavras, o atlas de imagem *Mnemosyne*, que instituiria “uma verdadeira metodologia de montagem do ‘filme’ na história da arte” (MICHAUD, 2013: 9), que conversaria à distância com a montagem de atrações representada tanto no cinema das origens como no filme eisensteiniano. O próprio Warburg chamou seu procedimento operacional de “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013: 240), no que ouço eco de Dziga Vertov.

Warburg chamava seu atlas “*mnemosyne*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 384). Em adaptação para o cinema de reapropriação de arquivo, a filmoteca – afiliada ao “cinema infinito” de Frampton – se chamaria “*mnemocine*” (no terreno semiótico, poderia ser “*mnemosigne*”). Num poema (1803) justamente intitulado *Mnemosyne*, Hölderlin escreve: “há um anseio constante por tudo o que não está confinado”. No poema *The poet* (1844), Emerson escreve: “linguagem é poesia fóssil”.

Mais do que pesquisador *detetive*, Warburg foi “um pesquisador do tipo *pescador de pérolas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 424). Tal alegoria foi achada em 1968 por Hannah Arendt

a propósito de Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). E poderíamos encontrá-la no Mário. Após o mergulho que lhe faz encontrar uma pérola, o pescador (satisfeito e iludido com o triunfo do troféu) fixa-a numa ficha catalográfica supostamente definitiva e em vitrine, sem suspeitar que “para além do enigma, há um mistério de natureza totalmente diversa” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 424). Até que ele repara, por acaso, e tempos depois, que a pérola era o olho do seu pai morto.

A alegoria aplicada a Warburg seria “conforme a inesquecível profecia cantada por Ariel, em *A tempestade* (ato 1, cena 2), de Shakespeare: *Full fathom file thy father lies; / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange.*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 424). Eis a tradução de Carlos Alberto Nunes:⁷ “*Teu pai está a cinco braças. / Dos ossos nasceu coral, / dos olhos, pérolas baças. / Tudo nele é perenal; / mas em algo peregrino / transforma-o o mar de contínuo.*”

7. Médico, poeta, tradutor
(São Luís do Maranhão, 1897
– Sorocaba, 1990).

Obcecado, o pescador é impelido a novo mergulho: compreende “que os tesouros do mar proliferam, existem em número infinito. Não só seu pai afogado deixou-lhe outras maravilhas além da pérola singular do começo, tais como o coral de seus ossos e inúmeros outros detalhes, transformados em ‘tesouros insólitos’, como há também, misturados ou dispersos, todos os corais e todas as pérolas de todas as gerações de ancestrais próximos ou distantes. Inúmeros pais jazem em inúmeros tesouros no fundo do mar. Coberta de algas e impurezas, já se vão séculos que essa herança espera para ser reconhecida, colhida, repensada” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425).

Noutra fase (camada, estágio) do mergulho (nas águas, na percepção), o pescador compreende “que aquilo em que ele mergulha não é o sentido, mas o tempo. Todos os seres dos tempos passados naufragaram. Tudo se corrompeu, com certeza, mas tudo ainda está lá, transformado em memória, ou seja, em algo que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). A corroída matéria de memória encontra outro substrato, o do espectro e dos cacos – rumor.

No terceiro tempo da percepção, o pescador entende que “foi o próprio meio em que ele nada, foi o mar, a água turva

e maternal, tudo aquilo que não é ‘tesouro’ endurecido, mas o entre-dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais, foi justamente isso que, com o tempo, transformou os olhos de seu pai em pérolas e seus ossos em corais. Ao intervalo, à matéria do tempo – ora fluutuante, ora estagnada –, devem-se todas as metamorphoses que fazem de um olho morto um tesouro sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). O dado ausente do arquivo perdido.

Insígnio *insight*, arregimenta a convocação sedutora, intimação coercitiva e cognitiva: “No momento em que compreende isso, o pescador de pérolas sente um desejo imperioso: permanecer lá para sempre,⁸ fazer do meio orgânico em que ele nada – não do *sentido* dos próprios tesouros, mas da *Leben* dos fluxos que os possibilitaram – o objeto de sua busca. Ele bem sabe da loucura trazida por esse desejo: para conhecer completamente esse meio vital, esse meio de sobrevivência, seria preciso viver nele, afogar-se, perder a vida” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425). Mário, Warburg, Borges.

Tratando de Benjamin, Arendt aborda a operação da memória e do arquivo: “(...) ele mergulha nas profundezas do passado, mas não para ressuscitá-lo tal como foi e contribuir para a renovação de épocas mortas. O que guia esse pensar é a convicção de que, se é verdade que o ser vivo sucumbe às devastações do tempo, o processo de decomposição é, ao mesmo tempo, processo de cristalização; a convicção de que, sob a proteção do mar – o próprio elemento anistórico no qual deve recair tudo aquilo que na história chegou e veio a ser – , nascem novas formas e configurações cristalizadas que, tornadas invulneráveis aos elementos, sobrevivem e aguardam apenas o pescador de pérolas que as levará à luz: como ‘clarões de pensamento’ ou também como *fenômenos originários*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 425-426).

Warburg consumava a conferência de 1912 em Roma num diapasão que articula o enigma e o inacabado – e remete às “técnicas do inacabado” do poeta (ANDRADE, 1977: 61-62) – sob uma disposição de cinema, um manifesto: “Caros colegas! Resolver um enigma em imagens – sobretudo quando não podemos esclarecê-lo de maneira simples e constante, mas apenas fornecer dele uma espécie de projeção cinematográfica – não foi, evidentemente, o objetivo de minha exposição” (MICHAUD, 2013: 39).

8. A leitura deste toque em 2013 repercutiu na memória um toque de dois anos antes. No *q&a* após a sessão de *Santos Dumont pré-cineasta?* no MoMA (Nova York, 2011), Ken Jacobs disse que eu encontrara algo pessoal e raro no *mix* dos gêneros *found footage* e *diary film*, e que eu poderia passar o resto da vida (re)trabalhando (e vivendo) com aquelas imagens do primeiro cinema e das origens do cinema montadas (mostradas) com o mutoscópio de Santos Dumont.

A imagem evasiva é rumor da imagem: o rumor da imagem é uma aversão à imagem, um avesso da imagem. A imagem impressa (na prensa do “mal de arquivo”) equivale ao rumor, opacidade do mundo. Se John Cage dizia que “a arte começa onde e quando a beleza termina”, a assertiva de Nietzsche transcenderia a ironia trágica: “nós precisamos da arte para não morrermos de / da verdade” (morrer de fato; morrer por causa da, por direito da imagem). O rumor da imagem: condição de cinema infinito.

Do “lapso da língua” freudiano ao “rumor da linguagem” barthesiano, o poeta usa a manifestação de seu corpo e a metáfora de sua linguagem no mesmo impulso, ou no mesmo pulso, coreografia de gestos sublimados. A imagem evasiva fornece uma suspensão do tempo e um adensamento da rarefação do tempo. A imagem de Mário é performance do rumor do filme (re / lapsos do tempo). Rumor que conecta a “meta-história do cinema” (FRAMPTON, 1999) ao cinema de reapropriação de arquivo.⁹

9. Essa questão é abordada em minha tese de doutorado e no filme de longa-metragem *Santos Dumont pré-cineasta?* (2010), produzido por Bernardo Vorobow e por mim.

A meta-história é um artifício ético-estético que permite ao artista continuar compondo seus trabalhos de modo que ainda se justifiquem não apenas o próprio trajeto de seu projeto como a existência e a pertinência do próprio meio artístico em que atua, dentro de uma linhagem que se configuraria com um paideuma poundiano. Os novos trabalhos iriam se articular com os trabalhos passados numa constelação de invenção, um arquivo infinito de imagens destinado a inseminar (e dotado de) uma consistência ressonante.

Na constelação entre-meios, os filmes oníricos do poeta Cocteau, da coreógrafa Maya Deren e do fotógrafo Man Ray compõem um eixo (na linha da “invenção de uma tradição”, tal como advogada por Pessoa e Borges) para o filme evasivo de Mário e a apresentação de um tempo-espaço sonhado, lapso de tempo (*timelapse*). Imagens em movimento dos mortos permanecem no limiar-múmia entre imaginário e realidade por sua ontologia e pelo “milagre” de que só o cinema é capaz.

A experiência do cinema de reapropriação de arquivo adensa o milagre do dispositivo. Em vez do material encontrado, é a vez do arquivo ressuscitado (iluminação profana da apresentação materialista). O ato de (re)trabalhar uma filmagem que já existia no passado (tempo morto), filmada

por outra pessoa (mesmo o mesmo que filmou é outro agora, diverso do que foi outrora), em outro lugar (espaço morto), é (literalmente) um “ato de ver com os próprios olhos”, como a autópsia (da realidade por meio do cinema).

Por meio da interpretação labial do filme mudo, foi possível saber o que Mário diz para a câmera de Arthur (e, por extensão, para o espectador). Escutar o rumor de um warburgiano timbre da voz inaudível. As frases são triviais, mas de rica (res) significação poética, não só pela elisão de letras iniciais e finais. À maneira modernista, poderiam ser lidas como versos, ainda mais por seu caráter coloquial: “Vai lá vai lá” / “Pode evitá tá” / “Vamo lá” / “Apressá” / “Pode sê” / “Cabô” / “Basta”.

O rumor da fala de Mário (rarefeita prosódia poética de frases prosaicas) no filme mudo de 1933 iria rimar, na esfera constelacional da reapropriação meta-histórica, com o rumor da língua de que falaria Barthes em 1975. Relido, o rumor da fala do poeta seria o avesso do ruído da comunicação protocolar, um “ruído não ruído”, quase silêncio grávido de sentido. A câmera de Arthur captou o murmúrio de Mário. Murmúrio que contém rumor (literalmente inclusive, dentro da própria palavra, balbucio embutido).

No cinema de reapropriação, a imagem em movimento evasivo (a imagem evasiva em movimento) é alegoria para a imagem dialética (o anjo de Benjamin avança de olho no arcano retrovisor arcaico da história com o acareado olhar voltaico voltado para desvãos e desvios da memória desmoronada): o trabalho (de passagens, lapsos) com ruínas sobreviventes (cacos magnetizados e esparsos), sobre (sob) um passado não de todo enterrado que ainda espera (quer? requer?) para ser visto (chamado) novamente à tona.

O trabalho com material de arquivo, tal como compreendo e pratico, reserva surpresas e guarda encantos, e tem seu custo. Produz assombros. Pelas sombras e as sobras. E não apenas pelo requisito moral ou pelo compósito alquímico. Na farmácia de manipulação do mistério, a exigência da “suspensão da descrença” não faz prescrever a condição do “espectador (in) crédulo”. Não posso me furtar a não deixar de reparar certa constância, consistência, coerência e ressonância no trajeto e no projeto desta poética.¹⁰

10. Desde 1994, tenho realizado filmes e vídeos com material de arquivo (*found footage*), com uma particularidade singular: são raros restos e fragmentos desconhecidos ou esquecidos de artefatos da cultura brasileira. Por exemplo: em *Remanescências* (1994-1997), são os onze fotogramas da suposta primeira filmagem no Brasil (1897, Cunha Salles); em *Militância* (2001-2002), são lâminas fotográficas (1874-1887) para lanterna mágica de Militão (1837-1905); em *Porviroscópio* (2004-2006), é um filme doméstico com animação pintada na película (1932-1938) do escritor Monteiro Lobato (1882-1948); em *Das Ruínas a reistência* (2004-2007), são os filmes inacabados (1961-1962) do poeta Décio Pignatari (1920-2012); em *Santoscópio = Dumontagem* (2007-2009), é o filme-mutoscópio (1901) de Santos Dumont. Todos estes filmes foram co-produzidos por Bernardo Vorobov (1946-2009).

Para saber mais sobre ele, consultar o Dossiê Bernardo Vorobov na revista Trópico, com textos de Carlos Reichenbach, Walter Salles e Carlos Adriano (último acesso: 23 set 2015):

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3119,1.shl>; <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3121,1.shl>; <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3120,1.shl>: Genial programador – cujo trabalho seminal é indissociável de históricas instituições paulistas como Sociedade Amigos da Cinemateca, Museu da Imagem e do Som, e Cinemateca Brasileira –, Bernardo (aka “o poeta da programação”, Carlos

Reichenbach *dixit*) ensinou-me a ver e a fazer cinema sob a égide e a elegia do arquivo. Durante os 27 anos em que vivemos juntos, ensinou-me a amar os arquivos como memória viva, vivente, co-movente, em movimento.

Como um cineasta de reapropriação que trabalha com a montagem de materiais de arquivo num filme, um programador de cinemateca trabalha com a montagem de histórias do cinema ao compor programa(çõe)s de filmes (na tradição fundada por Jacques Ledoux e Henri Langlois).

Só após sua morte é que pude explicitamente perceber que o meu amado Bernardo foi decisivo para que eu viesse a me dedicar aos filmes de reapropriação de arquivo.

O poema *Silêncio em tudo* da coletânea *Lira paulistana* traz uma estrofe que reverbera a ressonância do rumor do som (voz) e do cinema, não apenas por mencionar um dos mais respeitados críticos e historiadores brasileiros, mas sobretudo pelas rimas rascantes do roteiro e pelo mecanismo da metáfora que projeta o trem no trilho como a fita de filme no projetor. Mário: “Paulo Emilio assim que o ruído / Ruiu, o trem descarrilou / No screen-play ruim... Mas os ratos / Os ratos roem por aí” (ANDRADE, 1982: 341).

Na poética da investigação do inventário, entre os gestos do arqueólogo e do arconte, a poesia e o cinema compartilham, no desafio da interface do tempo, a experiência da perda. Em carta (27 fevereiro 1942) a Rodrigo Mello Franco de Andrade, Mário (ANDRADE, 1981: 151) faz uma litania saudosa, sequestrada do barco de dados ausentes, que é sublimação remissiva do rumor pela deriva da imagem evasiva: “E a cada vez que publico uma obra ‘importante’ como as Poesias caio num abatimento grave, porque é quase deslumbrante a saudade em que fico... por tudo quanto eu deixei de ser”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Cartas de Trabalho*. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: SPHAN / Fundação Pró-Memória, 1981.
- _____. *Compêndio de história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
- _____. A dona ausente. *Atlântico*. Rio de Janeiro/Lisboa: DIP/ SNP, n. 3, p. 9-14, 1943.
- _____. Inquérito sobre o samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, vol. XLI, p. 37-116, nov. 1937.

- _____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- _____. BANDEIRA, Manuel; MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EdUsp, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FRAMPTON, Hollis. *On the camera arts and consecutive matters*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Imagens*, São Paulo, n.5, p. 52-61, ago./dez., 1995.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. 2008. Tese (Doutorado). Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), 2008.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography*. Durham: Duke Univ. Press, 1999.

SKOLLER, Jeffrey. *Shadows, specters, shards: making history in avant-garde film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

STRAUVEN, Wanda (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Data do recebimento:
08 de junho de 2015

Data da aceitação:
11 de setembro de 2015



Resistir à morte: a *presentificação* de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho

CLÁUDIA MESQUITA

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Professora do Departamento de Comunicação Social da Fafich-UFMG

Resumo: Propomos analisar neste artigo a retomada da fotografia *post-mortem* de João Pedro Teixeira, associada a outras imagens e sons, em três momentos da obra-prima de Eduardo Coutinho. Nosso desejo é colocar uma lupa sobre estes trechos de *Cabra marcado para morrer*, buscando descrever as operações de sentido realizadas em torno do retrato mortuário. Repetida três vezes, a fotografia do corpo de João Pedro não apenas conjura o seu desaparecimento e o apagamento de sua memória, como notou Bernardet (2003), como acrescenta a cada volta meditações sobre as possibilidades de *presentificação* do líder morto e de elaboração de sua história pelo cinema. Por fim, em uma espécie de contraponto, meditamos sobre o retrato de família encomendado pelo militante camponês, meses antes de sua morte, para “deixar uma lembrança”. Ausente de *Cabra marcado*, a foto de João Pedro vivo oferece, em nossa leitura, a imagem de um “futuro irrealizado”.

Palavras-chave: *Cabra marcado para morrer*. João Pedro Teixeira. Fotografia *post-mortem*. Memória, documentário.

Abstract: This article intends to analyze the use of João Pedro Teixeira's *post-mortem* photograph, associated with other images and sounds, in three moments of Eduardo Coutinho's masterpiece. Our desire is to shed light on these excerpts of *Twenty Years Later*, aiming to describe the film's operations to create meaning around the deceased man's picture. Repeated three times during the film, the picture of João Pedro's dead body not only conjures his disappearance and the erasure of his memory, as noted by Bernardet (2003), but also adds, each time it's shown, thoughts on the dead leader's *presentification* possibilities and the elaboration of his history through Cinema. Finally, in a kind of counterpoint, we ponder upon a family portrait, ordered by the peasant leader months before his death, to “leave a memento”. Absent in *Twenty Years Later*, this picture of João Pedro still alive offers, in our understanding, the image of an “unrealized future”.

Keywords: *Twenty Years Later*. *Cabra Marcado Para Morrer*. João Pedro Teixeira. *Post-mortem* photography. Memory. Documentary.

Résumé: Cet article propose d'analyser l'utilisation de la photographie *post mortem* de João Pedro Teixeira, fondateur de la première ligue paysanne dans la province de Paraíba, en association avec d'autres images e sons, dans trois moments du chef-d'œuvre d'Eduardo Coutinho. On souhaite mettre une loupe sur ces extraits de *Cabra marcado para morrer*, afin de décrire les opérations filmiques utilisées pour créer des significations autour de cette image mortuaire. La photographie du corps de João Pedro, trois fois répétée dans le film, sert pas seulement pour conjurer sa disparition et l'effacement de sa mémoire, comme l'a noté Bernardet (2003). Elle ajoute, à chaque fois, de méditations sur les possibilités de *présentification* du leader mort et d'élaboration de son histoire par le cinéma. Finalement, comme une sorte de contrepoin, on réfléchi sur le portrait de famille ordonné par le militant paysan quelques mois avant sa mort, pour “laisser un souvenir”. Absente du film, la photo de João Pedro vivant offre l'image d'un “avenir non réalisé”.

Mots-clés: *Cabra marcado para morrer*. João Pedro Teixeira. *Post-mortem* photographie. Mémoire. Documentaire.

“Você e meus filhos estão aí: tirei um retrato, fica como lembrança. Mas eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, tenho certeza. Eu vejo o ódio na cara do latifúndio. Por onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim. Eu sei que vou tombar, eles vão me tirar a vida. Agora tem uma coisa que eu digo a você: tiram a minha vida covardemente.” (Elizabeth Teixeira rememora diálogo com João Pedro, em *Cabra marcado para morrer*).

De João Pedro Teixeira, presidente da Liga Camponesa de Sapé (PB), a maior do Nordeste, assassinado em 1962, não teria restado sequer uma fotografia vivo. É o que nos informa uma das vozes narradoras em *Cabra marcado para morrer* (1984), sobre imagens de um túmulo, sem nenhuma imagem ou inscrição, no cemitério de Sapé (PB). O corte nos reconduz, pela terceira vez no filme, à imagem de João Pedro morto: vemos uma das fotografias feitas pelo fotógrafo de um jornal local¹ depois de seu assassinato, de emboscada, na Estrada Sapé - Café do Vento, em 02 de abril de 1962. Após a conclusão do filme, Coutinho teria descoberto a foto a que João Pedro se referia, no diálogo rememorado por Elizabeth (ver epígrafe). Neste retrato, encomendado para deixar uma “lembrança”, quando já estava certo de que iria “tombar”, João Pedro aparece em pose, ladeado pela mulher e por seus 11 filhos, quase todos vestindo branco.

Propomos analisar aqui a retomada da fotografia *post-mortem* de João Pedro, associada a outras imagens e sons, em três momentos da obra-prima de Eduardo Coutinho. Nosso desejo é colocar uma lupa sobre estes trechos de *Cabra*, buscando descrever as operações de sentido realizadas em torno do retrato mortuário. Acreditamos que este filme, cuja montagem se caracteriza por múltiplas associações e por algumas repetições, reforça a hipótese de que, como aponta Didi-Huberman, a legibilidade de uma imagem só pode ser construída a partir de “ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos” (2012: 155).² Além das imagens documentais realizadas por Coutinho em 1962 e dos planos do filme de 1964, abortado pelo golpe civil-militar,³ trabalha-se com arquivos de variadas procedências, associados a duas vozes narradoras e às rememorações dos camponeses reencontrados em 1981-82. Repetida três vezes, a fotografia do corpo de João Pedro não apenas conjura o seu desaparecimento e o apagamento de sua

1. Essa e outras fotografias do corpo e do local do crime aparecem também na reprodução de uma página de jornal impresso, trabalhada na montagem. Na legenda, lemos: “fotos de Zuzu”. Trata-se provavelmente de *A folha do povo*, em cujas páginas Manoel Serafim, amigo de João Pedro, recorda ter recebido a notícia de sua morte. Agradeço a Eduardo Escorel pela leitura e apoio na busca desta informação. E a André Brasil, Carolina Junqueira dos Santos, Cêsar Guimarães, Glaura Cardoso e Fernando Tôrres Pacheco, pelas leituras e comentários valiosos.

2. “O valor e conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobre-determinações em jogo nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 155).

3. Como se sabe, a proposta de filme original visava uma reconstituição da vida de João Pedro Teixeira, em especial de seu trabalho como líder da Liga Camponesa de Sapé, até o seu assassinato, a mando de fazendeiros, dois anos antes do início das filmagens. No filme finalmente concluído (1984), o trabalho de rememoração inclui a trajetória de João Pedro Teixeira, mas também outras

memórias (como a repressão sofrida pelos camponeses que atuaram no primeiro filme logo após o golpe e durante a ditadura militar). Elas são estimuladas, sobretudo, pela projeção dos fragmentos do copião de 1964 aos participantes do filme, em 1981. A maioria deles os assiste coletivamente, numa sessão organizada por Coutinho no Engenho Galiléia (PE), principal locação do filme interrompido.

4. Pensamos em *presentificação* no sentido como trabalhado por Carolina Junqueira dos Santos em sua tese “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*” (2015): “Instauração de uma presença, que parte do desaparecimento de um corpo, passando pelos rastros de visibilidade por ele deixados. A presença do morto se dá então, de diversas maneiras, a partir de elementos visíveis” (130-131).

5. Sobre a organização camponesa nordestina em ligas e a particular liderança de João Pedro Teixeira, ver “Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho” (1996), de Regina Novaes.

memória, como Bernardet notou tão bem (2003), como acrescenta a cada volta meditações sobre as possibilidades de *presentificação* do líder morto e de elaboração de sua história pelo cinema.⁴

Pois é o assassinato brutal do militante camponês e a necessidade de uma memória que colocam, ainda em 1962, o projeto de *Cabra em movimento*. Para a posteridade, ao que se sabia, só restara um retrato *post-mortem*. Como se à grande narrativa histórica – que acompanha o “cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje”, na expressão de Walter Benjamin (*apud* LÖWY, 2005: 70) – só importasse guardar o aniquilamento de João Pedro. Mas essa fotografia mortuária, mais do que um “troféu” do latifúndio, é um *rastro*, um vestígio material da passagem de João Pedro – inscritos, tragicamente, porque o retratado ousou enfrentar a “lei dos patrões”, atizando o “ódio na cara do latifúndio”, que assim tramou sua desapareição. Ela testemunha o violento assassinato do presidente da Liga Camponesa de Sapé, expondo como os latifundiários do Nordeste canavieiro lidavam com os trabalhadores que se organizavam por direitos, que transpunham o horizonte do poder privado das grandes propriedades para ocupar espaços públicos.⁵ Testemunha o desaparecimento e, ao mesmo tempo, a ele resiste, pois enseja um trabalho memorial (DIDI-HUBERMAN, 2012: 209), de que o filme, no tempo, se ocupará.

O retrato *post-mortem*

Na imagem, João Pedro aparece nu da cintura para cima, com as mãos sobre a barriga. Deitado sobre um catre ou maca (possivelmente, no necrotério), em parte coberto por um lençol branco, o corpo já havia sido retirado do local do crime. O rosto e o peito estão sujos de terra e sangue, e vemos uma perfuração de bala em seu braço esquerdo. O cadáver, por sua posição, parece ter sido minimamente arranjado para a fotografia. O tronco de João Pedro aparece um pouco elevado, de modo que a foto (feita de um ângulo alto), não mostra o corpo expressivamente em *plongée*, prensado contra o chão. João Pedro, de olhos abertos, parece mesmo nos fitar. Apesar do “olhar desabitado do morto”, o enquadramento da imagem lhe sopra “um ar de vida” (SANTOS, 2015: 218 e 210).

Prática frequente no século XIX e começo do XX, a fotografia *post-mortem*, segundo Carolina Junqueira dos Santos, se inscreve “numa tradição da produção de imagem como um desejo de tornar

presente, de trazer de volta à vida, de manter um laço” com o morto querido, cujo corpo está prestes a desaparecer (2015: 134). Embora não tenha sido encomendado ou realizado pela família, e sim pelo fotógrafo de um jornal, empenhado talvez em registrar evidências do crime, o retrato mortuário de João Pedro não deixa de resistir “contra o desaparecimento da *pessoa*” (206). Única imagem que dele teria *restado*, a foto prova que o assassinato não pôde aniquilar inteiramente os rastros de sua passagem. Importante assinalar que, neste caso, a morte se liga a um projeto de apagamento político, de fazer calar, com violência, o trabalho de ruptura social liderado por João Pedro no campo. Por isso, *presentificá-lo*, criar para o morto outro estado de visibilidade e de presença no mundo, fazer o trabalho de luto, em suma, é também perpetuar a memória de uma luta coletiva, oferecendo-a para sua posteridade.

Mas não deixa de ser paradoxal: restituir a presença do vivo a partir da imagem do cadáver. Ao buscar descrever o *eidós* da Fotografia, a sua essência, Roland Barthes conclui que o verdadeiro *punctum* da imagem fotográfica não deve ser tributado à forma (ao detalhe inominável que vem inesperadamente perfurar o campo do interesse cultural), mas ao que ele chama de *intensidade*: é o próprio Tempo que se faz sentir. “Ao me dar o passado absoluto da pose, a fotografia me diz a morte no futuro (...) que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (1984: 142). Que dizer então do retrato de um cadáver? Se em qualquer foto habita o signo imperioso da morte futura, de modo que todo retrato é “potencialmente, uma imagem funerária”, nos termos de Carolina Junqueira dos Santos (2015: 142), neste caso, o cadáver é toda a realidade inscrita; só há futuro para a imagem; do sujeito, resta apenas o passado, pouco aparente no retrato.⁶ “Emanação do referente”, que vem me tocar “como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, 1984: 121), a foto de João Pedro nos oferece a evidência de seu já-apagamento. Por isso, faz-se necessário o trabalho do cinema.

Uma dupla supressão

A primeira das três aparições da fotografia se dá na sequência em que a história do militante e de Elizabeth Teixeira é por ela rememorada (“eu recordo isso todos os dias e todas as noites⁷”). Por volta dos 45’ do filme, Elizabeth

6. “A morte, no instante exato em que acontece, já é passado. (...) Nenhum verbo se pronuncia mais no presente, a não ser quando se refere ao corpo. (...) O sujeito já não existe – ou existe somente no passado – o presente pertence ao corpo” (SANTOS, 2015: 122-123).

7. Os testemunhos são gravados em São Rafael, Rio Grande do Norte, onde Elizabeth se refugiara após o golpe, e onde Coutinho a reencontra, quando retoma as filmagens, em 1981.

narra os últimos dias do marido: as ameaças sofridas pela família, as prisões arbitrárias, a firmeza com que ele recusou as ofertas do latifúndio (para abandonar a luta) e se manteve em combate. A reencenação, pela viúva, da fala de João Pedro citada na epígrafe (“Eu sei que vou tombar”), é associada, na montagem, a uma imagem muda do personagem João Pedro (interpretado por João Mariano) na reconstituição de 1964. O personagem gesticula e parece falar com companheiros, no plano americano mudo, enquanto ouvimos sobreposta a voz de Elizabeth, gravada 17 anos depois. Ao rememorar os últimos dias do marido morto, ela fala *como ele*, em primeira pessoa: “Por onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim”.

“Marcado para morrer” e ciente do fim próximo, João Pedro é assassinado por dois soldados da PM e por um vaqueiro, em uma emboscada armada por fazendeiros da região. Na falta de fotografias que reverberem, depois da morte, a sua existência, o trabalho de *Cabra*, desde 1964, é também o de presentificá-lo, de produzir e montar imagens e vozes que permitam a narrativa de sua história, a partir do pouco que restou. Embora presente na memória coletiva, como adverte Regina Novaes, “o lugar de João Pedro” na narrativa histórica sobre a organização política dos trabalhadores rurais nordestinos “não estava dado” antes da estreia do filme (1996: 193). Desbaratado o movimento camponês pela ditadura, lacunas e silêncios se impuseram sobre a transmissão da história.

8. Ao discutir a importância das fotografias realizadas por um membro do *Sonderkommando* no crematório V de Auschwitz, em agosto de 1944, o autor pondera que “em cada produção testemunhal, em cada acto de memória, ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 43).

Neste trecho de *Cabra*, fica patente o esforço por “salvar” a memória daquele que foi brutalmente silenciado: um outro corpo e uma outra voz são mobilizados para encená-la. Trabalho necessariamente inconclusivo e lacunar, exposto no filme em sua precariedade, já que a voz – de Elizabeth, em 1981 – e a imagem – de João Mariano, em 1964 – não podem se “juntar”, como se daria em um processo convencional de dublagem. Disjuntiva, a montagem do trecho trabalha a sobreposição de tempos e a frágil solidariedade entre palavra e imagem, de modo a buscar “compensar suas respectivas lacunas”, nos termos de Didi-Huberman (2012: 43).⁸

O trabalho de montagem do trecho também expõe as peculiaridades (e diferenças) das propostas que moveram o trabalho fílmico de recuperação da memória do líder camponês em

dois tempos (1964 e 1981-82). No primeiro (1964), apenas dois anos após o assassinato, se buscava restituir o corpo, repor a perda, fixando – pela via de uma reconstituição ficcional – uma imagem viva de João Pedro para a história (cristalizada, assim, numa espécie de ode ao mártir pela reforma agrária, uma memória não disputada de sua vida, tal como roteirizada e reconstituída pelo cineasta a partir de sua pesquisa). No segundo momento (1981, 1982), não há reconstituição; o testemunho presente dos que sobreviveram torna-se o procedimento central, reconhecidas as dificuldades que envolvem, naquela circunstância, o rememorar. Trabalha-se a memória de João Pedro a partir de lembranças negociadas em cena, como lembra Novaes (1996: 194), sob a sombra permanente do esquecimento. Entrelaçam-se a necessidade e a dificuldade (por vezes, impossibilidade) do lembrar-se.

Após o golpe – espécie de resposta institucional à insubordinação camponesa, que reverbera em escala inaudita, sob a forma de política de Estado, a violência dos padrões –, o cinema parece se ocupar agora de um real traumático, que oferece resistência à narrativa do passado, e não de uma realidade passível de representação inconteste (SELIGMANN-SILVA, 2013). Entre as duas filmagens, assim, a elaboração da história se transmuta, fragilizada pela ruptura (imposta pelo golpe civil-militar e pela ditadura que se seguiu): não mais o passado como referente para uma representação possível, pedagógica e exemplar (da vida e da morte de João Pedro Teixeira), mas a história como trauma, memória difícil, ameaçada de total desaparecimento. O esforço de presentificação se expõe em sua fragilidade. O que há para “representar”, poderíamos dizer, nos apropriando de uma formulação de Jacques Rancière, é “o processo de uma dupla supressão” (2012: 137): a supressão de João Pedro e aquela de sua memória.⁹

A cena do testemunho

Depois de reencenar o diálogo com o marido, Elizabeth volta a atuar como narradora, rememorando minuciosamente o seu assassinato. Naquela manhã, João Pedro voltava de João Pessoa para Sapé, trazendo livros para o filho mais velho. Fora se consultar com um advogado, pois se recusava a deixar, sem indenização pelas benfeitorias, o sítio que ocupava, vendido

9. Ao se referir ao filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, Rancière recusa a ideia disseminada de que “o fato do extermínio” dos judeus seja “irrepresentável”: “Pois o que há para ser representado não são algozes e vítimas, mas o processo de uma dupla supressão: a supressão dos judeus e dos rastros de sua supressão. E isso é perfeitamente representável. Somente não pode sê-lo sob a forma da ficção e do testemunho que, fazendo “reviver” o passado, renuncia a representar a segunda supressão” (2012: 137).

a terceiros pelo proprietário, seu sogro (e inimigo) Manoel Justino. A montagem sobrepõe à narrativa de Elizabeth um *travelling* da Estrada Sapé - Café do Vento, percorrida a pé. A associação entre voz testemunhal e reencenação (na imagem) é interrompida pela intervenção de Abraão que, na cena do testemunho, chama atenção para o detalhe dos livros (trazidos por seu pai). A brusca interrupção do filho mais velho como que interdita o fluxo fílmico da rememoração, relançando-nos de volta à cena presente. Dizendo ser Elizabeth sua “razão de viver”, Abraão acrescenta que seria capaz de brigar “com o doutor Eduardo Coutinho” (...) “até por 10 milhões de cruzeiros se for o caso”, já que teve um pai “santo”, e uma mãe... “você estão vendo”, afirma, passando a mão sobre a cabeça e o ombro de Elizabeth, em um gesto de tutela.

Neste momento, as tensões e dificuldades impostas pelo presente ao trabalho de memória são sugeridas: para reencontrar Elizabeth, Coutinho teve que negociar com Abraão (que intervém e controla a atuação de sua mãe na entrevista). Em momento anterior, Elizabeth fora constrangida por ele a agradecer ao presidente João Batista Figueiredo pela anistia – ela o fizera sem ênfase, um pouco acabrunhada, como quem reconhece tacitamente o risco ainda implicado na rememoração do passado de luta e das perseguições sofridas após o golpe.

“Muito obrigado a intervenção. Continuem!”, comanda Abraão. O trabalho de rememoração fílmica é retomado na montagem, que justapõe a continuação do *travelling* na estrada, enquanto ouvimos, na narrativa de Elizabeth, que “os tiros atingiram até mesmo os livros que ele trazia; não só os tiros como o sangue”. Imagens do corpo e do local do crime, tal como impressas na página de um jornal, são incorporadas. Enfim, quando Elizabeth relembra o momento em que soube do assassinato do marido, e antes que recorde o choque sofrido ao se defrontar com seu corpo no necrotério, a montagem trabalha, pela primeira vez em tela cheia, a fotografia de João Pedro morto – a começar por um recorte que enquadra seu rosto em close, abrindo-se em *zoom* para que vejamos toda a imagem (que o focaliza da cintura para cima). Voltamos ao testemunho de Elizabeth, que descreve as condições em que o encontrou: “todo estraçalhado de bala, era uma coisa bárbara (...) E o sangue no chão, era um lago”. Indagada por Coutinho, ela informa que os

culpados nunca foram punidos. A fotografia é então retomada pela segunda vez, em um recorte que nos aproxima ainda mais do corpo: um *travelling* nos conduz das mãos até o rosto de João Pedro (novamente em close). Silêncio na banda sonora.

Presença bruta e potências do sentido

A primeira aparição da fotografia, em relação direta com a narrativa de Elizabeth, mas antes de sua descrição do cadáver, provoca uma espécie de antecipação testemunhal: é como se descobríssemos o corpo junto com ela. A montagem impõe assim a presença do cadáver, antes que as palavras (no testemunho de Elizabeth) “façam ver” a ausência, por substituição, sem efetivamente fazê-lo.¹⁰ Desse modo, nosso olhar se detém sobre as marcas da violência e do sofrimento impostos a João Pedro, tal como inscritas no instantâneo fotográfico (a ampliação valoriza a presença dos vestígios). Para além do peso testemunhal atribuído à imagem, importante notar: dependente do relato de Elizabeth, o trabalho de presentificação do morto, de que participa a foto do cadáver, aqui se faz possível *no afeto*, como reivindica Carolina Junqueira dos Santos (2015: 30). João Pedro é o morto amado pela viúva, e é seu lembrar carregado de emoção que faz retornar “qualquer coisa de perdido” (*ibidem*), no momento mesmo em que se rememora sua perda iminente.

Retomado depois da informação da não punição (dos assassinos), o corpo morto na fotografia figura a ausência de “túmulo”, de efetiva elaboração: é como se o filme expusesse, após o trabalho intenso de rememoração e de sentido urdido nessa sequência, o seu próprio limite. Conclui-se com um close do rosto de João Pedro, que nos olha e nos interpela, sob um silêncio de morte, que exprime a ausência de reparação e a dificuldade de fazer-se o luto. Ora, trata-se de um assassinato impune. Mais tarde, veremos: os lugares onde tradicionalmente se faz sentir a “força de presença” do morto estão, no caso de João Pedro, bloqueados (um túmulo sem inscrição, um monumento em sua memória dinamitado).¹¹ Uma fotografia *post-mortem* é a única imagem que lhe sobreviveu. Em sua segunda retomada, é como se o retrato mortuário expusesse de modo contundente “a coisa exorbitada” (BARTHES, 1984: 136)¹², presença bruta do cadáver que parece confrontar, nos termos de Rancière, “as potências

10. Inspiro-me aqui na discussão da relação entre o visível e a palavra característica de um regime de “representação”, tal como descrito por Jacques Rancière (2012): “Por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento” (...). “A palavra ‘faz ver’, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver ‘de verdade’” (123-124).

11. “A presença do morto se dá então, de diversas maneiras, a partir de elementos visíveis: no caixão, na urna de cinzas, na pedra tumular, no nome no memorial, no monumento na placa comemorativa, na pequena cruz na estrada, nos altares efêmeros que se criam no meio público logo após uma morte, nas fotografias, nos espaços que ficaram vazios” (SANTOS, 2015: 130-131).

12. “A Fotografia não rememora o passado (...). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (1984: 123).

do sentido”: comentários, discursos de apresentação, saberes historicizadores (2012: 32-33). Voltamos, por fim, ao *close* do rosto crispado e inconsolável de Elizabeth, na cena testemunhal presente, silenciosa.

Desmemória e apagamento

“Também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso”, afirma Benjamin em sua tese VI. É contra as ameaças que cercam o que resta da memória de João Pedro, em parte, que *Cabra* trabalha. Pouco a pouco, entretanto, percebemos que os vivos marcam “seu lugar (...) na confecção de um lugar para o morto” (SANTOS, 2015: 164), e que a tessitura da rememoração pode municiar um presente e um futuro que, no limiar da redemocratização, voltavam a se abrir. Como escrevia Schwarz a propósito do filme, no calor de seu lançamento, “a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 64 e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final” (1985: 32). A aposta de que o presente pode se reconhecer em um passado de luta, reconhecimento mediado pelo filme em seu fazer, encontra em *Cabra* momentos luminosos. É o caso da sequência final com Elizabeth Teixeira que, ao se despedir da equipe de cinema em São Rafael (RN), retoma um discurso combativo e parece se reconectar com a militante pré-1964, clamando por melhores dias.

Essa reconexão, como uma superação da melancolia, vem culminar o percurso narrativo de um difícil trabalho memorial. Na sequência anterior, Coutinho fora a Sapé (PB) “para tentar descobrir as marcas do passado”. A busca pelos filhos de Elizabeth, 15 dias depois de reencontrá-la, é também uma busca por traços da existência de João Pedro. Intercalando dois planos atuais da praça central da cidade com uma imagem feita por Coutinho em 1962, na qual vemos o mesmo espaço tomado por centenas de camponeses que protestavam contra o assassinato do líder camponês, a montagem sugere, na paisagem anódina atual, a memória latente daquele tempo de luta. Mas, para encontrar vestígios, será preciso escavar.

Os lugares onde se poderia sentir a “força de presença” (SANTOS, 2015) do morto são, um a um, percorridos pelo filme. Na estrada Sapé - Café do Vento, há marcas, mas do apagamento:

o monumento de alvenaria construído em memória de João Pedro, no local de seu assassinato, “foi dinamitado nos primeiros dias de abril de 1964”, segundo o narrador. No cemitério onde o militante está enterrado, seu túmulo sem imagens e sem nenhuma inscrição é como um anti-relicário: no nicho sob a cruz, vê-se apenas uma vela apagada. É neste momento que o narrador nos informa: “De João Pedro vivo, não restou sequer uma fotografia”. Justapõe-se, pela terceira vez, a imagem do cadáver. Em seguida, um plano sequência escruta as paredes da casa, hoje abandonada, onde ele viveu seus últimos dias.

Assim, se sua aparição nos trechos anteriores oferecia à narrativa de Elizabeth um contundente reforço testemunhal, a retomada da fotografia *post-mortem* vem agora emblematizar a desaparecimento iminente da memória de João Pedro, e a necessidade de salvar o pouco que restou. Ela aparece recortada em um plano mais fechado, que reenquadra seu corpo dos ombros para cima. Na montagem, o retrato mortuário estabelece uma associação entre o túmulo sem inscrição e as velhas paredes da casa fechada e vazia (ambos “não-lugares de memória”¹³). Os filhos do casal, que ali viveram os primeiros anos da infância, “nem sequer sabiam se Elizabeth”, que fugira havia 17 anos, “estava viva ou morta” (como informa o narrador). Procurados por Coutinho, em Sapé e noutros cantos do Brasil, eles pouco se lembram.¹⁴

A meu ver, eis uma das dolorosas constatações provocadas pelo filme em seu fazer: se o vivo marca o seu lugar ao produzir lugares para o morto, o túmulo sem inscrições de João Pedro e a casa abandonada exprimem também a ausência de Elizabeth, sua espécie de morte em vida. Ameaçada após o golpe, ela foge, se refugia no interior do Rio Grande do Norte e muda de nome, levando consigo apenas um de seus 11 filhos. Na conversa de Coutinho com Manoel Justino, seu pai, em Sapé, em 1981, os nomes de João Pedro e de Elizabeth sequer são pronunciados – evitar nomeá-los aparece como parte (das mais cotidianas) das operações de apagamento.

A morte no futuro e o que poderia ter sido

Antes de concluir, proponho um olhar sobre a fotografia de João Pedro vivo, o retrato de família – encomendado por ele, que parece ter preparado sua imagem funerária, ciente da morte iminente. Por anos desconhecida, sua ausência em *Cabra*, fruto

13. Refiro-me aos “lugares de memória” teorizados por Pierre Nora (1984), sítios nos quais, em momento de crise da transmissão, se “pendura” a memória coletiva. A expressão “não-lugares de memória” foi utilizada por Claude Lanzmann para sublinhar a diferença marcante dos espaços revisitados por sobreviventes do Holocausto em seu filme *Shoah* (1985): sítios arruinados, marcados pela ausência, pelo apagamento, pelo projeto nazista de não deixar rastros, por memórias traumáticas.

14. A começar pelos que viviam em Sapé, sem notícias da mãe. Do pai, Nevinha se lembra “muito pouco”. Já Peta (que herda o nome de João Pedro) não guarda de ambos nenhuma lembrança e nenhuma fotografia. E assim, sucessivamente, os encontros com os filhos fracassam em rememorar João Pedro e Elizabeth, mas oferecem uma sondagem consistente do momento atual (os membros da família dispersos pelo país, em precárias condições de vida, fornecem imagem contundente do esfacelamento do movimento popular promovido pela ditadura, como notou Schwarz).

15. 50 anos depois do registro, uma reprodução do retrato de família, emoldurada, aparece posicionada acima da foto *post-mortem*, em uma das paredes do Memorial das Ligas Camponesas, que funciona na casa onde viveram João Pedro e sua família, em Sapé (PB). Ver *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), extra do DVD de *Cabra marcado para morrer*.

16. Inspiro-me aqui na formulação de Maurício Lissovsky, que defende uma “poética” dos arquivos, de matriz benjaminiana: “Que memória é esta? Que tipo de reminiscência ela guarda? É a memória do que poderia ter sido. Memória coletiva que abriga, com frescor original, como cada época sonhou o seu futuro irrealizado. Se o acontecimento pode saltar aos olhos e destacar-se do contínuo da história é porque foi reconhecido como visando o presente. Dar-se conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece. Condição extremamente fugaz, porque depende da percepção de uma semelhança (...): a semelhança, subitamente percebida, entre passado e futuro” (2004: 63).

17. Agradeço a Carolina Junqueira dos Santos pela interlocução tão frutífera, em que me sugeriu essa ideia de “morte no futuro”.

18. Ver o nosso artigo “A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta” (2014).

talvez do acaso, reveste o retrato *post-mortem* de uma importância suplementar. Ele se torna emblema de uma presentificação difícil, de uma memória arrancada pelo filme ao apagamento, perpetrado pelo tempo e pelos vencedores da vez. Já o retrato de família, verdadeira relíquia, nos possibilita hoje uma outra experiência.¹⁵

Ao mirar a foto que os inscreve vivos, experimento a “vertigem do Tempo esmagado”, no dizer de Barthes (1984: 144). João Pedro, “cabra marcado”, *já está morto e ainda vai morrer* (no ontem que a foto imobilizou). A imagem que ele preparou como legado é um belo retrato: pais e filhos reunidos no enquadramento, todos com suas melhores roupas, na cena domingueira fixada pelo fotógrafo contratado. Face à realidade da família esfacelada que encontramos em *Cabra marcado*, a imagem exala um pungente “poderia ter sido”. Como se João Pedro tivesse sonhado, na imagem então inscrita, um futuro irrealizado.¹⁶ O desaparecimento dessa imagem, em privilégio do retrato mortuário, exprime de modo contundente os descaminhos da História – e o esquecimento forçado e imposto, que se seguiu ao golpe, daquelas lutas e daquele futuro.

Resta ao presente, parece sugerir o filme, a possibilidade de reconhecer-se visado pelo porvir que aquele passado sonhou. Repetido três vezes no filme, o retrato mortuário faz o rosto de João Pedro permanecer, como se, mesmo assassinado, ele nos olhasse e exigisse uma rememoração. O próprio título, *Cabra marcado para morrer*, lança a morte adiante.¹⁷ Mesmo que seu retrato vivo esteja ausente de *Cabra*, a memória de João Pedro lhe sobrevive no filme, que se tornou o meio por excelência de sua transmissão.¹⁸

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara - notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Vitória sobre a lata de lixo da história”. In *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- LISSOVSKY, Maurício. Quatro mais uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63.
- NOVAES, Regina. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº 3, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTOS, Carolina Junqueira. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem* (tese). Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.



***Jânio a 24 Quadros* e a montagem como farsa**

ANDRÉA FRANÇA

Professora e coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ

Resumo: O artigo é uma análise da singularidade de *Jânio a 24 Quadros* (1981) em meio a outros documentários dos anos 1980 que investigam os anos da ditadura. O longa de Luiz Alberto Pereira é um *locus* privilegiado do humor para pensar a história política do país. Ao invés da tese da ruptura, comum aos filmes da década, *Jânio* investiga e constrói as pontes entre passado, presente e futuro.

Palavras-chave: Documentário. Imagem de arquivo. Memória. Década de 1980.

Abstract: This paper investigates the *Jânio a 24 Quadros*'s particularity among so many others documentary films which look into the dictatorship time in the 1980s. Brazilian director Luiz Alberto Pereira's feature film is a special sense of humor *locus* to reflect upon the political history of the country. Instead of the break thesis, so usual in the 1980's documentary films, *Jânio* investigates and builds the bridges between past, present and future.

Keywords: Documentary film. Archival images. Memory. The 1980s.

Résumé: Cet article analyse la particularité du film *Jânio a 24 Quadros* par rapport à d'autres documentaires dans les années 1980 qui ont mené des recherches sur le thème de la dictature. Le long-métrage documentaire du directeur Luiz Alberto Pereira est un *locus* privilégié de l'humour pour penser l'histoire politique du pays. Contrairement à la thèse de la rupture, aussi commune dans les documentaires a partir des années 1980, *Jânio* enquête et construit les passerelles entre passé, présent et l'avenir.

Mots-clés: Documentaire. Images d'archives. Mémoire. Les années 1980.

Fotografia de uma passeata na avenida Rio Branco no Rio de Janeiro. A câmera se afasta da imagem em preto e branco e vemos então a Capa do Jornal *O Globo* com a manchete na parte superior: “Mais de 800 mil pessoas na ‘Marcha da Vitória’”. O áudio é composto pelo burburinho de vozes de multidão depois de termos escutado Beatles e Celly Campelo. Corta. Fotografia de Gregório Bezerra preso no quartel de Casa Forte em Pernambuco. Silêncio. Corta. Capa do jornal *Diário de Notícias* com a manchete “Sinal vermelho” acompanhada de uma foto de Luiz Carlos Prestes. Corta. Foto de Leonel Brizola sorrindo. Corta. Foto de Jango acenando. Corta. Foto de Juscelino Kubitschek espantado diante da manchete de jornal “JK Cassado”. Corta. Foto de Jânio Quadros com o cabelo desgrenhado na companhia de um cachorro dalmata que lambe a cabeça do ex-presidente. O áudio retorna em seguida assim como as imagens em movimento.

Essa sequência de imagens e sons, provenientes de arquivos diversos (jornal *O Globo*, *Diário de Notícias*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Revista Manchete*, etc.), ocorre em torno dos quarenta e quatro minutos do filme *Jânio a 24 Quadros* (1981) e dá o tom do mesmo. De um lado, trata-se de um filme feito por Luiz Alberto Pereira (Gal) com 31 anos à época. Portanto, um realizador pertencente a uma geração mais jovem que a de cineastas como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Renato Tapajós, um realizador que estudou e formou-se em cinema em uma das primeiras turmas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na década de 1970. De outro, ao invés de pensar o acontecimento da ditadura como um parêntese trágico na história política do país, traço comum aos filmes da década de 1980, *Jânio a 24 Quadros* mostra o protagonista como desdobramento cômico de uma engrenagem política “em marcha” onde a cronologia histórica importa pouco.

A imagem burlesca de Jânio, no filme, tece as relações secretas das coisas, as correspondências e as analogias atemporais, pontuando a contínua chanchada de uma dinâmica em que instituições políticas, midiáticas, personagens anônimos, homens públicos e gestos emblemáticos compõem um mundo de espetáculo, informação e poder, pronto para o consumo em toda sua ambiguidade – e deboche.

* * *

A proposta desse artigo é analisar a singularidade de *Jânio a 24 Quadros* em meio a outros documentários dos anos 1980 – *Os anos JK: uma trajetória política* (Silvio Tendler, 1980), *Jango* (Silvio Tendler, 1984), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Terra para Rose* (Teté Moraes, 1987), *Que bom te ver viva* (Lucia Murat, 1989), *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985) – que também se debruçaram sobre a história política do país, as décadas de 1960 e 1970, e utilizaram para isso arquivos de cinejornais, das emissora televisivas, dos jornais impressos e revistas da época. O longa de Luiz Alberto Pereira aparece diferentemente como *locus* privilegiado do humor para pensar os anos da ditadura civil-militar, em total sintonia com a produção cinematográfica que, na mesma década, fez da ironia e da provocação dimensões integrantes da prática documental.¹

1. *O terceiro milênio* (1981), de Jorge Bodanzky, sobre a vida pública do senador amazonense Evandro Carreira, e os curtas-metragens *Mato eles?* (Sergio Bianchi, 1982) e *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) trazem para a produção documental da época o humor, a ironia e eventualmente o sarcasmo cruel.

É no início da década de 1980 que surgem os primeiros longas documentais que procuram fazer um balanço dos anos da ditadura, utilizando procedimentos diversos – voz *over*, imagens de arquivo, documentos sonoros, entrevistas, encenações e reencenações. Explorar a conexão entre o passado recente e o presente (o processo de abertura política) parece fazer parte do espírito cinematográfico da época. Em *Jango*, a alusão à luta pela anistia aparece como paradigma de um reencontro da nação com seus heróis civis excluídos pela direita vencedora em 1964. Em *Cabra marcado para morrer*, o balanço dos anos de repressão enquadra num mesmo referencial a derrota de intelectuais, dos estudantes, dos operários e dos camponeses. Em *Que bom te ver viva*, a memória traumática da luta armada e da tortura avizinha-se da mudez, da gagueira e do impensado.

Em comum, documentários que falam não só de uma experiência dolorosa – de perda e desilusão – que passa a unir a “todos”, mas da ditadura como acontecimento que rompe com laços familiares e afetivos, com a liberdade de expressão e de imprensa, com os movimentos de esquerda, com as pontes entre o passado e o porvir democrático. *Cabra marcado* mostra pedaços de um filme, de 1964, suspenso pelo golpe militar e um diretor que procura, vinte anos depois, contrapor os poucos segmentos rodados à busca atual por seus personagens. É a tese da ruptura, no cinema, a apontar para os anos de ditadura como período de *suspensão democrática* na história do país (FRANÇA e MACHADO, 2014; LISSOVSKY e LEITE E AGUIAR, 2015).

Jânio a 24 Quadros é nesse aspecto um ponto fora da curva em meio aos longos documentais da década de 80 que investigam as sequelas existenciais e políticas da ditadura. Trata-se do primeiro longa-metragem de Luiz Alberto Pereira, autor de curtas como *Monteiro Lobato* (1972), *O sistema do dr. Alcatrão e do Professor Pena* (1973), e de longos como *Efeito ilha* (1994), *Hans Staden* (1999), entre outros. Certamente a figura pública de Jânio Quadros, anárquica, burlesca e controversa, muito contribui para o tom farsesco do filme e para o pensamento do Golpe de 64 como uma irônica continuidade da chanchada política que definiria o país.

Nós preferimos profanar o tempo e, em vez de realizar especificamente um filme sobre Jânio ou outras personalidades da época – e aí entra a imagem satírica do Amigo da Onça – optamos por fazer algo sem precisão linear, como um jogo de cenas. Sua comunicação surge mais pelo humor, aquele velho humor da chanchada que debochava dos fatos (Gal em entrevista para Orlando Farsoni, em “Jânio, a revolução russa e a imprensa em três filmes”, *Folha de São Paulo*, 01/09/1982).²

Ao invés da tese da ruptura, o filme investiga e constrói as pontes imperceptíveis entre o passado e o presente, entre o presente e o futuro. A entrada abrupta do silêncio, na montagem do trecho descrito no início, convoca o espectador a uma espécie de mudez provisória diante do desfile de personagens ilustres e situações histriônicas, semeia a impossibilidade de dar sentido (de sobriedade ao assunto da “política”) e, por isso mesmo, engendra um trabalho de linguagem capaz de operar a crítica de seus próprios clichês.

E o que seria favorecer a crítica através de um trabalho com as imagens e sons? No filme de Gal, a montagem – dos sons de jingles, entrevistas radiofônicas, discursos provenientes das rádios JB, Bandeirantes e Cidade, das *imagens de arquivo* das TV Tupi, Cinemateca Brasileira, Acervo Primo Carbonari, Rede Globo, Rede Bandeirantes, das *animações* com mapas do país, com emblemas diversos, com desenhos da bandeira do Brasil, com a vassoura, símbolo da campanha de Jânio contra a corrupção, das *(re)encenações* (a polêmica condecoração que Jânio outorgou a Che Guevara é refeita no filme)³ – propõe um jogo de artifícios que procura integrar a própria disjunção *entre* essas imagens, mídias e materiais, de modo a fazer do intervalo um elemento produtivo e fundamental.

2. A matéria informa que o filme foi produzido pelo polo de cinema paulista, num convênio com a Secretaria da Cultura e Embrafilme, e que estrearia naquele mesmo dia, 01 de setembro, na sala Portinari, do Belas Artes.

3. A cena é feita na Praça dos Três Poderes, em Brasília. Gal dirige e atua como Jânio Quadros e Augusto Sevã, montador do filme, faz o papel impagável de Che Guevara.

São contrastes, dispersões, rupturas. A montagem mostra a disposição das imagens como “choque de heterogeneidades”, como espaço ou intervalo entre as coisas que explicita seu fundo comum, a relação imperceptível que as une, a despeito de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2009: 86). A técnica da animação associada à justaposição de objetos do imaginário político da época – a vassourinha, os cotonetes Johnson & Johnson, os lemas ideológicos impressos em pedaços de papel, o personagem do Sujismundo – traz a esse cinema um forte aspecto construtivista quando destaca de tais objetos cotidianos a sua dimensão essencialmente *kitsch* – de adorno, enfeite, emblema, bibelô – e sem funcionalidade, distribuída por uma série de quadros sucessivos (ALBERA, 2002: 248-249). Cria, através desse procedimento, uma descontinuidade onde nossa recepção é mais habitual, entre percepção e reconhecimento. De fato, o espectador de *Jânio* se vê diante de um bem humorado desfile de “atrações” eisensteiniano, diante de uma galeria de aparições súbitas (de objetos, pessoas, gestos, acontecimentos) e descontinuidades diversas. Porém no filme em questão as contradições não estão resolvidas.

O procedimento de pôr elementos distintos *em relação* produz no seio do acontecimento da ditadura novas afinidades e oposições, de modo a acionar outros sentidos que são irreduzíveis à soma de suas partes. Essa é a operação crítica do filme a partir de seus próprios clichês – os emblemas, os desenhos, os símbolos, as frases de efeito. *Jânio a 24 Quadros* faz a crítica da ilusão da ruptura como farsa. Se a galeria de personagens da farsa revela caracteres reduzidos a poucos traços, de modo a tornarem-se tipos cuja linguagem e comportamento acentuam seus vícios até o ridículo (REY-FLAUD, 1984), a dimensão política da farsa no filme se inscreve pelo viés da crítica jocosa do social e da mídia televisiva. O acontecimento da política não é determinado por causas, diz o filme, mas premido por sua grotesca e caricata iminência; não é um rio mas um labirinto, tampouco é um círculo, mas um turbilhão em espiral. E a montagem, ao religar imagens e sons distantes no tempo e no espaço, investiga a história política não como sucessão de acontecimentos (o tempo como cronologia) mas como aquilo que “retorna” – a política brasileira como teatro de revista, circo, chanchada da Atlântida, coisa caipira, em suma, como figuração da “chacriníssima realidade nacional” (MARTINEZ CORRÊA, 1998: 105).

Tais motivos visuais reiterados devolvem o espectador ao processo cultural e histórico precário que “nos” caracteriza, ainda que não nos defina de uma vez por todas. Tal é a farsa que o filme reitera.⁴ O retorno da política como farsa rompe com a cronologia histórica e coloca o tempo em outra dimensão. Pela via da repetição, seja por saltos, acelerações, diminuições de velocidade, a história se “recicla”. Mas se recicla como fraude capaz de devolver ao poder (paulista), em 1985, a figura histriônica de Jânio. A montagem em *Jânio* coloca portanto a farsa como acontecimento no centro do debate em torno da “experiência histórica da política” no país. Trata-se da história premiada não por causas e efeitos mas por sua iminência, formulada em linhas descontínuas e móveis, num movimento temporal muito mais dinâmico e fluido do que estático e pontual.

Importante, nesse sentido, enfatizar a questão geracional e o lugar que ela ocupa dentro do filme. Luiz Alberto Pereira traz para o documentário uma trilha sonora composta por Beatles, Mutantes, Wilson Simonal, Janis Joplin, de modo a adicionar às imagens retomadas um sentido de perspectiva histórica e preservar ao mesmo tempo suas qualidades heterogêneas (são arquivos de origens e naturezas diversas). Faz portanto do presente – o lugar do historiador, do cineasta, do artista – uma questão a ser levada em conta quando investiga-se nas imagens e nos sons retomados a própria história. Se toda imagem, não importa quão antiga seja, só se torna *pensável* a partir do presente, revisitar a história política remete diretamente à experiência do presente, à história cultural de uma geração. A trilha sonora, e ainda a montagem das locuções e jingles radiofônicos, explicita também uma relação direta com o cinema marginal – ou *udigrudi* –, visível na *mise-en-scène* em que um jovem de óculos escuros, cigarro e casaco de couro escuta no rádio a notícia da renúncia de Jânio.

O presente portanto de uma geração fricciona as imagens do passado, produzindo uma experiência que remete à atualidade do gesto de ler, interpretar, montar/editar. O diálogo com a chanchada e o cinema marginal, desse modo, está expresso não só na cena do jovem que escuta as notícias radiofônicas, mas no gesto de reciclagem de materiais heterogêneos da cultura popular brasileira como a retomada de trechos de programas de rádio, de marchinhas populares, o uso da voz estilizada do locutor da rádio Farroupilha imitando a sonoridade característica do noticiário policial,⁵ matérias da imprensa escrita, de programas televisivos,

4. A farsa de início não era considerada um gênero literário, não pertencia à literatura escrita. As primeiras farsas conhecidas, que foram inseridas nas representações dos mistérios e milagres, datam do final do século XIV. Somente mais tarde a farsa definir-se-á como gênero dramático cômico e desenvolverá critérios que irão situá-la como gênero literário. Ver “A farsa: um gênero medieval”, Irley Machado, *Revista OuvirOUver*, n. 5, 2009, UFU/MG.

5. Depois da encenação, o locutor da rádio Farroupilha se vira para câmera de Gal e dá um depoimento onde explica o que era a Rede Democrática. Tratava-se de um conjunto de emissoras radiofônicas (Tupi, JB e Globo), criado em 1963, para se contrapor às ideias de “tendência esquerdistas” do governo de João Goulart.

como as campanhas publicitárias em prol da higiene (os personagens do Sujismundo e do Homenzinho Azul do Cotonetes Johnson & Johnson). E, evidentemente, é na presença do humor corrosivo a expor todo um gosto pela crítica social e política que esse diálogo mais se explicita. *Jânio* é “uma excelente chanchada interpretada pelo ultimo remanescente da Atlântida”, sentencia o crítico Jairo Ferreira (1983: 68).

Sem dúvida, as cenas do jovem de casaco de couro escutando as notícias do rádio, de Gal atuando como Jânio Quadros ou de Luiz Inácio Lula da Silva (o ex-presidente Lula) encenando de forma zombeteira uma conversa ao telefone, mostram um tempo em que a história não é simplesmente do passado mas imanente aos fatos e gestos dos personagens, “um tempo que jamais dissocia o início de seu fim, a exceção de sua regra, a crise de seu regime normal” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 92). Isso porque as imagens, em *Jânio*, são dispostas de modo a acolher sua temporalidade heterogênea e favorecer suas conexões imprevistas. Não é à toa que o filme foi designado à época como “documentário”, “chanchada”, “comédia”, “ficção-científica” e, ainda, “propaganda política”. Todas essas designações dizem respeito aos possíveis sentidos das imagens e sons retomados e denunciam a *atualidade* do gesto cinematográfico do cineasta.

Numa matéria para o Jornal *O Globo*, intitulada “*Jânio a 24 Quadros* vê com câmera irreverente a década de 60”, o cineasta, entrevistado por Maribel Portinari, diz: “Quis fazer um filme irreverente, que ilustrasse a atitude da minha geração diante da política. Tenho 31 anos.” E, mais adiante: “minha abordagem do personagem é típica da minha geração. Eu tinha 13 anos em 1964. Ouvia os Beatles como todos os adolescentes. (...) *Jânio* contrasta com documentários mais sisudos como *Os anos JK*, de Silvio Tendler, e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina” (Jornal O Globo, 06/08/1982).

Em outra matéria, “A irreverência de uma galeria: Quadros”, publicada no *Jornal de Brasília*, no mesmo ano, Gal enfatiza mais uma vez o aspecto geracional e acrescenta um tom cômico à conversa com o jornalista Manel Henriques quando lembra que o filme foi rotulado de “petista”, “trotskista”, “anarquista”, enfim, “o diabo”:

A coisa nossa é tão absurda [a política], a falta de respeito por minha geração é tão grande, duvidamos tanto das instituições, que a nossa falta de confiança no sistema não poderia ficar circunscrita a uns poucos minutos [fazer apenas um curta]. Ontem, no avião, li uma manchete que anunciava que o mundo estava marchando para a anarquia. Ôba, respondi, é pra quando? É pra hoje? (Jornal de Brasília, 11/09/1982, p. 20).

O título da matéria faz alusão à *vernissage* promovida pelo ex-presidente Jânio Quadros em 1977 para lançar seus dicionários. Luiz Alberto Pereira vai ao lançamento, numa galeria de arte paulista, com a ideia de fazer um curta-metragem com Jânio, mas percebe imediatamente que aquele encontro renderia material para um longa-metragem. “Enquanto pensava isso, resgatava-se da extinta TV Tupi um material riquíssimo. Quando vi, falei: não dá pra cortar nada daí. Só pode virar um longa” (Jornal de Brasília, 11/09/1982, p. 20). E as imagens de uma *vernissage* lotada de amigos, admiradores, curiosos, estão no filme, reiterando ainda mais o tom burlesco de *Jânio*.

O longa teve uma acolhida polêmica pelo público e pela crítica. Ganhou prêmios nos Festivais de Brasília (prêmio do Júri Popular) e Gramado (Prêmio Destaque), mas foi polemicamente recebido pela imprensa especializada, como mostram os trechos aqui selecionados.

Crítica positiva: “Impossível transar distanciamentos brechtianos na terra de Macunaima. A impossibilidade é vislumbrada em todas as suas matizes, cores e nomes por Luiz Alberto Pereira. (...) *Jânio a 24 Quadros* é uma gargalhada que tem que ser levada a sério. Rir, no caso, não é uma forma de espantar os males, mas de trazê-los para mais perto de nós.” (Manel Henriques, *Jornal de Brasília*, 11/09/1982)

Crítica positiva: “O filme ao mesmo tempo em que reflete o painel cômico dos últimos 30 anos da vida pública brasileira se presta consideravelmente a uma auto-crítica daqueles que se dizem apolíticos, como se fosse possível isolar-se do mundo ou negar a própria corporeidade. O entorpecimento político, seja no esporte, no sexo, ou em qualquer outra forma de comportamento, não exclui a responsabilidade de cada um com seu tempo e sua história...” (Judas Tadeu Porto, *Jornal O Popular de Goiás*, 08/06/1982).

Crítica negativa: “Isso não é um filme. É um curta-metragem dilatado. L. A. Pereira acumulou em seu documentário todas as imperfeições do curta-metragem comum – frivolidade,

inconsistência, pretensão e amadorismo – com o agravante de que enquanto a média de nossos curtas-metragens não ultrapassa alguns já insuportáveis 10 min, seu filme se estende interminavelmente por 1 hora e meia. L. A. parece acreditar tanto no que constituiria seu estilo visual que muitas vezes tem-se a impressão de que seu filme não passa de um audiovisual animado.” (Sergio A. de Andrade, *Jornal da tarde*, 07/04/1982).

Crítica negativa: “Não dá para fazer graça de um período patético. O filme é uma jovial traquinagem com um assunto bastante sério. E a ausência de qualquer postura política do realizador esvazia consideravelmente seu filme... Pois se sua geração não escolheu nada do que existe politicamente hoje, não há dúvida que terá de começar a pensar sobre o que aí existe e procurar urgentes substituições.” (Heitor Capuzzo, *Diário do Grande ABC (SP)*, 08/04/1982).

6. Numa entrevista dada por Jânio, no *Programa Pinga-Fogo* em 1977, ele diz que “quer sim um regime democrático autêntico e um regime democrático autêntico tem que ser autoritário”! Jairo Ferreira conta que “todas as plateias vêm abaixo” quando ele declara isso. O crítico faz uma leitura inteligente e astuta do filme dizendo que “para aqueles que se decepcionaram porque o filme não explica a renúncia ou porque esperavam maior profundidade (...). Tudo isso está no filme que não poderia explicar a renúncia porque nem o próprio renunciante a explicou. E, de resto, como fazer filme ‘profundo’ sobre um político que diz coisas como ‘não sinto a idade e não sinto mesmo. Por isso, não a escondo?’” Mais adiante, complementa: “JK realmente não dá comédia. Mas Jânio dá. Só dá. Uma excelente chanchada” (1983: 69

As críticas na imprensa jornalística, o filme em si e ainda as entrevistas com o diretor tecem uma dinâmica discursiva onde as imagens do passado – os registros filmados das Marchas da Família por diferentes capitais, das passeatas pelo fim da ditadura, do discurso televisivo da posse de Jânio Quadros, da explicação para sua renúncia na TV Tupi anos depois, as fotografias de cartazes e de muros pichados com palavras de ordem como “Não compre jornais, minta você mesmo” – transformam-se em um misto de monumento e objeto de montagem. Estão lá os grandes gestos, os grandes homens, a macro-história, os marcos arquitetônicos (o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto, a Praça dos Três Poderes) e igualmente o gesto que desloca as imagens de seu sentido original, de monumento histórico, explicitando sua dimensão contraditória, irônica e anárquica, em total sintonia com o protagonista do filme.⁶

7. A partir do momento que Gal decide fazer um longa, depois de filmar a *vernissage* do ex-presidente em 1977, o filme é ampliado de 16 mm para 35 mm com o custo total de 5 milhões e 600 mil cruzeiros. Em *Jornal do Brasil*, Caderno B, “*Jânio a 24 Quadros* – um balanço bem-humorado da política brasileira”, por Suzana Schild, em 01/08/1982.

Jânio revitaliza a prática da montagem ao aproximar situações, gestos e acontecimentos distantes uns dos outros, ao exibir/expor as relações secretas das coisas e as correspondências separadas no tempo e no espaço. Foram dois anos de coleta irregular de material de arquivo e cinco meses de montagem.⁷ Ao contrário da crítica (acima) que afirma “a ausência de qualquer postura política do realizador”, a montagem de imagens da política como mero espetáculo e puro entretenimento é um gesto efetivamente político porque reúne o que estava apartado, de modo a devolver ao espectador a possibilidade de experimentar as imagens como elementos a serem comparados, associados,

confrontados, interrompidos. Não se trata de reiterar a tese da estetização da política como catástrofe mas, e essa é a atualidade do gesto do montador/cineasta, como chanchada, teatro de revista, programa de auditório.

Por isso mesmo a constância de uma montagem associativa que liga as capas de revistas de celebridades, modelos e atrizes famosas, com fotografias de ex-presidentes, deputados, governadores, generais. São objetos-fetiches. Torna-se surpreendente e pitoresca a capa da *Revista Manchete* com o ex-presidente general João Baptista Figueiredo, na época líder máximo do governo, agrupada numa mesa a outras revistas de fofoca, esportes e jornais. Figueiredo, vestido apenas de sunga preta, pratica exercícios de levantamento de peso ao lado de um emaranhado de rostos, notícias e papéis. A mesa portanto reúne e atribui total equivalência histórica e documental às imagens da publicidade e da política, devolvendo a elas um valor de uso, operatório, transformando-as em dados a serem trabalhados em sua materialidade, apreendendo-as como coisas inanimadas, ou ainda, como:

Natureza-morta concebida aqui não como uma imagem inteira, e sim como fragmento de uma forma destruída à maneira cubista e tornada um fragmento de fotomontagem, que tem, em seguida, seu equivalente temporal na montagem cinematográfica (...). (EISENSTEIN *apud* ALBERA, 2002: 246).

Distante da prática de retomar imagens já existentes como uma espécie de sacralização do passado, enquanto “aquilo que foi”, em *Jânio a 24 Quadros* a reinvidicação do ato de memória convoca uma montagem retrospectiva e prospectiva porque, em última instância, trata-se também da história do devir das coisas, dos fatos, dos homens, dos gestos. Vale destacar, nesse sentido, a locução radiofônica sobre a Lei da Anistia (1979) que, no filme, é sobreposta à abertura do Programa *Abertura* (TV Tupi) e encadeada com uma série de imagens de homens públicos – políticos, jornalistas, artistas. Difundida diariamente nos domicílios equipados com rádios e TVs à época, a peça publicitária que “esclareceu” a sociedade brasileira sobre a Lei da Anistia é retomada no filme, de modo a despir sua pretensa sobriedade

(função) e torná-la um objeto risível, grotesco, justamente porque desnuda a construção de sua evidência. Transcrevo aqui parte do seu conteúdo apresentado num tom grave, dramático e circunspeto pela locução:

A Anistia, mesmo não sendo total, é a luz que renasce em velhos corações cansados pela solidão e pela falta de esperança... O homem livre... Nada pode dar tanta dignidade... A democracia... se a gente não acredita nessas coisas, que sentido tem a vida? Por isso, a Anistia não foi feita para ser comemorada ou celebrada com alegria. A palavra é outra, é respeito... O Natal desse ano vai ser diferente. Vamos estar todos juntos!

Sobreposta às imagens já descritas, a montagem acentua ainda mais o caráter falsamente funcional (de informação) da peça publicitária quando coloca um grupo de operários comendo arroz com feijão num boteco, indiferentes à TV que propagandeia a Lei da Anistia. Encena-se a apatia e o desinteresse. Os rostos dos operários, atentos ao prato de comida, explicitam o contraste com o conteúdo da locução, cujas pausas, ênfases e interrogações dramatizadas destilam o desejo de construir o mito da sociedade harmoniosa, consensual, homogênea. A locução publicitária da Lei da Anistia, contraposta aos rostos operários, expõe de modo irônico o projeto frágil de construção de uma unidade imaginária de nação.

De um lado, a *atualidade* dos fatos e gestos – o prato de arroz e feijão, o silêncio da hora do almoço, a televisão ligada no boteco, os trabalhadores comendo – e, de outro, o som (a propaganda da Lei da Anistia) e as imagens de arquivo. Ao criar o contra-plano dos trabalhadores, o filme religa o que estava apartado, restituindo ao espectador a possibilidade de experimentar as imagens, os sons e o tempo de um novo modo, reflexivo e irônico. O mito da sociedade harmoniosa e o artifício de uma transição negociada (da ditadura para a Abertura) desnuda-se aqui como aquilo que é – esquecimento por apagamento dos traços. E apagar da memória oficial os exemplos de crimes suscetíveis de proteger o futuro dos erros do passado é “privar a opinião pública dos benefícios do dissenso”, lembra Ricoeur (2000: 588). É também condenar as imagens e as memórias em disputa a uma vida subterrânea danosa, lesiva, malsã.

Luiz Alberto Pereira propõe, em *Jânio a 24 Quadros*, um jogo subversivo com as imagens e os sons retomados, identificando em ambos, pelo ato da montagem, uma potência capaz de fazer deles um problema do presente – e não do passado. A montagem conjura a ameaça de “apagamento” dos vestígios (as encenações da prática da tortura no pau-de-arara, por exemplo) ao criar um espaço de comparação, contraste, confrontação.

* * *

Como o cinema brasileiro tem participado do processo de definição da história da ditadura, da sua dinâmica de memorização e, ainda, da gestão de sua memória? Como o cinema é habitado e modificado por essa história compreendendo inclusive os momentos em que parece não tratar dela?⁸

Uma longa viagem (Lucia Murat, 2011), *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010), *Elena* (Petra Costa, 2013), *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007), *Utopia e barbárie* (Silvio Tandler, 2009), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), entre outros, são filme recentes que partem da constatação de uma falta – de memória, de documentos, de verdade, de imagens e, frequentemente, de um ente querido. Tal lacuna sobretudo afetiva tem sido explorada e preenchida através de procedimentos expressivos diversos, chamando atenção a constância do corpo do diretor em cena, um corpo que investiga, atua e habita a cena para expandir os sentidos dos sons e das imagens (do passado e do presente), o sentido do que foi, do que poderia ter sido, da imaginação histórica.

Nessas produções, há um vigoroso trânsito das imagens entre o campo documental e ficcional, entre a verdade da inscrição do corpo que expõe e desempenha sua experiência e a representação, entre o vestígio e a encenação. A lacuna afetiva é performatizada e imprime na imagem uma dimensão que pode ser confessional, autobiográfica, ensaística, de diário íntimo, de testemunho, onde importa o processo de investigar o presente e suas relações com a memória – e o esquecimento – do realizador, dos personagens, das testemunhas.

8. Refiro-me aqui a *Elena* (Petra Costa, 2013) cuja referência à ditadura é absolutamente marginal dentro da economia narrativa do filme. Ainda assim ela abre uma nebulosa brecha que paira ao longo da história. Trata-se da pergunta feita por Petra ao modo de uma carta imaginária endereçada à irmã: “como será que esse tempo [da infância, da ditadura, da clandestinidade] ficou na sua memória, no seu corpo?”

Se na produção cinematográfica documental da década de 1980, tal como colocado no início desse artigo, os testemunhos e as imagens de arquivo da ditadura cumprem com frequência a função de janela aberta para uma temporalidade histórica interrompida, transformando as diferentes experiências vividas em monumento a ser respeitado, o filme *Jânio a 24 Quadros* faz um corte radical nessa economia narrativa ao expor as contradições não resolvidas, ao redispôr e religar diferentes tipos de imagem e tempos, ao profanar a sacralidade do passado, enquanto passado, e da política.

A autora agradece a colaboração fundamental do Hernani Heffner (diretor da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro), sem a qual esse artigo não seria possível, e à pesquisa realizada por Madiano Marcheti, bolsista de Iniciação Científica.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Éditions Minuit, 2009.
- FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: documentário brasileiro e reemergência dos espectros da ditadura. *Revista Galáxia*, n. 28, p.70-83, 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio; LEITE E AGUIAR, Ana L. The Brazilian dictatorship and the battle of images. *Memory Studies*, vol. 8, n. 1, p. 22-37, 2015.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*. Genève: Droz, 1984.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Jornais e revistas (Arquivo da cinemateca do MAM do Rio de Janeiro): ANDRADE, Sergio A. Um filme mais ridículo do que o Jânio que pretendia ironizar. *Jornal da tarde*, 07/04/1982.
- CAPUZZO, Heitor. Em Jânio a 24 Quadros, a alegria sem seriedade. *Diário do Grande ABC* (SP), 08/04/1982.
- FARSONI, Orlando. *Jânio, a revolução russa e a imprensa em três filmes*. *Folha de São Paulo*, 01/09/1982.
- FERREIRA, Jairo. Documentário na trilha da chanchada. *Filme Cultura*, n. 41, 1983.
- HENRIQUES, Manel. A irreverência de uma galeria: Quadros. *Jornal de Brasília*, 11/09/1982.
- PORTINARI, Maribel. *Jânio a 24 Quadros* vê com câmera irreverente a década de 60. *O Globo*, Segundo Caderno, 06/08/1982.
- PORTO, Judas. Registro político em *Jânio a 24 Quadros*. *O Popular de Goiás*, 08/06/1982.
- SHILD, Suzana. *Jânio a 24 Quadros* – um balanço bem-humorado da política brasileira. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 01/08/1982.

Data do recebimento:
06 de abril de 2015

Data da aceitação:
09 de junho de 2015



A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível

PATRÍCIA MACHADO

Doutoranda do curso de Comunicação e Cultura da ECO UFRJ. Fez doutorado sanduíche na Université Sorbonne Paris III com bolsa CNPQ.

THAIS BLANK

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Histoire Culturelle et Sociale de LArt pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Atua como supervisora do Núcleo de Audiovisual e Documentário da Escola de Ciências Sociais da FGV/CPDOC, onde ministra disciplinas como professora horista

Resumo: O presente artigo busca traçar a origem e a migração de diferentes corpus de imagens de arquivo retomadas nos filmes *Quando chegar o momento (Dôra)*, de Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström (1978) e *Seams*, de Karim Aïnouz (1993). Inspiradas no método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, nosso intuito é investigar de que modo a memória de um Brasil que transita entre o agrário e o industrial foi convocada, reconfigurada, reinventada pelo cinema.

Palavras-chave: Documentário. Cinema e ditadura. Reapropriação de imagens. Migração de imagens.

Abstract: This article intends to trace an origin and migrations of different archive image corpus that have been reused in Luiz Alberto Sanz and Lars Säfström's *Quando chegar o momento (Dôra)* [When the moment comes (Dôra)] (1978), and Karim Aïnouz' *Seams* (1993). Inspired on historian Sylvie Lindeperg's method, our objective is to investigate in which ways a memory that transits between rural and industrial Brazil has been evoked, reconfigured, reinvented by cinema.

Keywords: Documentary. Cinema and dictatorship. Images Reappropriation. Images Migration.

Résumé: Cet article essaye de retracer le parcours de différentes images d'archives reprises dans les films *Quando chegar o momento (Dôra)* [Quand arrive le moment (Dôra)], de Luiz Alberto Sanz et Lars Säfström (1978), et *Seams* (1993) de Karim Aïnouz. En revenant sur la méthode de l'historienne Sylvie Lindeperg, notre but est de comprendre de quelle façon la mémoire d'un Brésil partagé entre le modèle rural et l'industriel est évoquée, reconstruite et réinventée par le cinéma.

Mots-clés: Documentaire. Cinema et dictature. Réappropriation des images. Migration des images.

Introdução

O gesto de apropriação não é novo na história da arte. As práticas mais diversas de citação, deslocamento, montagem e colagem são exercidas, pelo menos, desde as vanguardas artísticas do início do século XX. No entanto, na última década, o volume de produções audiovisuais que possuem como recurso central a retomada de imagens pré-existentes parece crescer exponencialmente. Imagens de câmeras de segurança, filmes amadores e familiares, industriais e publicitários, antigos programas de TV, materiais de variados formatos e origens se encontram em uma produção heterogênea que atravessa o campo da arte, da informação e do entretenimento audiovisual. O gesto da retomada é em si mesmo diverso: ilustração, manipulação, documento histórico e sociológico, marca de autenticidade, memória afetiva e visual, são inúmeros os papéis representados pelas imagens de arquivo.

Diante da gigantesca onda do arquivo, que inunda as salas de cinema, os museus e os programas de televisão, alguns pesquisadores afirmam a necessidade de recuperarmos a origem das imagens, com o intuito de questionar seus usos e interpretações em cada época. Quais memórias são elaboradas nesses diferentes contextos? Essa é uma pergunta central colocada pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg em suas análises. Nos últimos dez anos, Lindeperg vem trabalhando no sentido de reconquistar a historicidade do momento da tomada e de revelar as condições de realização de imagens da Segunda Guerra Mundial, recicladas dentro das mais diversas produções audiovisuais. Em seu último livro, *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944* (2013), Lindeperg afirma que as imagens geradas no conflito fazem parte de um regime de *hipervisibilidade*, exibidas fora de seu contexto - estilizadas, colorizadas e sonorizadas - elas entram na lógica do espetáculo e servem para simular uma experiência presentificada. Retornando ao momento da tomada, Lindeperg pretende romper com a cadeia de clichês que aprisionam as imagens e determinam o nosso olhar sobre elas. Nesse gesto, defende com força a ideia de que a imagem de arquivo implica um olhar e que remontar é colocar um novo olhar sobre imagens já existentes.

O trabalho da historiadora faz eco ao pensamento do teórico das imagens Georges Didi-Huberman. No livro *Remontages du Temps Subi. L'Oeil de l'histoire*, 2 (2010), Didi-Huberman aborda o papel das imagens na legibilidade dos acontecimentos históricos. Refletindo sobre o caso específico do Holocausto, o autor parte do conceito de *memória saturada*, cunhado pela historiadora francesa Annete Wieviorka, para interrogar a importância das imagens no processo de conhecimento de um evento já tantas vezes visto, falado, apropriado. Para ir de encontro à esta *saturação* da memória, para reinventar uma arte da memória capaz de tornar *legível* o que foi a experiência nos campos de concentração, Didi-Huberman afirma a necessidade de se trabalhar em conjunto as fontes escritas, os testemunhos dos sobreviventes, a documentação visual, portando, sempre, uma atenção especial aos contextos de sua produção. Ao escrever sobre as imagens produzidas pelos países aliados na abertura dos campos de concentração, Didi-Huberman defende a noção de que, para que elas façam sentido hoje, é preciso reconstruir a sua legibilidade, o que só pode ser feito se adotarmos a dupla tarefa de tornar essas imagens visíveis, tornando visível a sua condição de produção (2010).

Sylvie Lindeperg e Georges Didi-Huberman escrevem em um cenário onde há uma imensa quantidade e variedade de séries de TV, filmes e exposições que circulam as mesmas imagens da Segunda Guerra, utilizadas como ilustração e planos de cobertura de situações de diversas naturezas. A busca pelo momento original, a tentativa de compreender as forças que atuaram no processo de fabricação das imagens, tem como objetivo devolver a essa produção, tantas vezes usada e abusada, uma indiciabilidade que parece ter se perdido no tempo. A reconstituição do contexto da tomada é também uma postura ética que diante da *saturação* e da *hipervisibilidade* assume como tarefa a recuperação da história, dos nomes, dos destinos e das intenções dos corpos que estavam diante e atrás das câmeras.

A jornada à origem proposta pelos autores esconde, no entanto, uma armadilha. Nesse caminho é preciso ter cuidado com as tentações das *tiranias do visível* (LINDEPERG, 2013), com as representações que procuram dar conta, de uma vez por todas, da verdade do que se passou. A reconstituição do contexto da tomada pode acarretar uma postura totalizadora que encerra

a imagem em sua qualidade de prova. Para se desvencilhar desse perigo é preciso, antes de tudo, assumir que a história é um processo e a origem é como um rio que está sempre em movimento. Para Lindeperg, o passado da imagem reconstituído deve ser entendido como um fluxo permanente que se transforma a cada presente.

É por este motivo que a historiadora não se contenta em resgatar o contexto da tomada, em suas análises ela refaz o caminho das imagens recompondo os trajetos que percorreram no tempo e no espaço. Lindeperg realiza um estudo da migração das imagens trazendo à tona os diferentes olhares portados sobre elas e as camadas de sentido que lhes foram adicionadas ao longo desse trajeto. Para se distanciar do pressuposto de que a imagem, por si só, já diz tudo, e do risco de tomá-la de antemão sem analisá-la, Lindeperg afirma que diante da imagem filmada é preciso interpretá-la, relacioná-la a documentos, entrevistas, e compreender que ela não oferece mais do que uma porção do real, uma forma e um enquadramento. A imagem, ressalta a autora, é a expressão de um ponto de vista.

Como transpor o método de Lindeperg para o cenário audiovisual brasileiro? Como resgatar o contexto da tomada em um país onde ainda temos uma frágil e parca memória cinematográfica? Por que voltar à origem das imagens em um contexto onde a *hipervisibilidade* e a *saturação* dão lugar à invisibilidade, ao desaparecimento e à deterioração? Em que medida um estudo da migração das imagens pode nos ajudar a compreender a produção de filmes de arquivo no Brasil?

Em um artigo-desabafo publicado na revista CPDOC 30 anos, em 2003, o cineasta Eduardo Scorel narrou as dificuldades enfrentadas pelos documentaristas que desejam narrar a história do país através de suas imagens. A fala melancólica de Scorel abordou a realidade dos acervos cinematográficos no Brasil e a precariedade à qual a memória audiovisual brasileira está submetida. Para o autor, “a água, o ar, a terra e o fogo conspiram contra a preservação dos registros audiovisuais sonoros (...), o que resta são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar” (2003: 45). É justamente por estarmos inseridos em um cenário onde mais de noventa por cento da produção realizada no período do cinema silencioso se perdeu por completo, onde o primeiro programa de restauro de

1. Segundo o pesquisador Carlos Roberto de Souza “apenas em 1985 a Cinemateca Brasileira estabeleceu um programa de Restauro de Filmes (...)” (2011: 14-28).

2. A Sveriges Television AB-SVT (Televisão da Suécia S.A.) produziu o filme, por intermédio do Canal 1 (TV1) e da produtora independente *Centrum Film* (de Lars Säfström, co-diretor do filme, e Steffan Lindquist).

3. Todo o projeto de recuperação do filme, de legendagem e exibição foi idealizado e colocado em prática pela professora da ECO-UFRJ, pesquisadora e cineasta Anita Leandro que, além de ter produzido a Mostra, que entre outros homenageou o cineasta Luiz Sanz, retoma imagens de *Quando chegar o momento* em seu documentário *Retratos de identificação*, 2014.

filmes da maior cinemateca do país foi implementado apenas em 1985¹ e, onde, é possível reconhecer períodos de longa ausência de políticas efetivas interessadas na conservação da memória audiovisual brasileira (SOUZA, 2011: 14-28), que acreditamos que o estudo da migração é uma ferramenta necessária e urgente. Refazer o caminho tortuoso das imagens do passado é uma forma de reelaborar a memória e a história do cinema brasileiro (e do próprio Brasil).

Neste artigo nos apropriamos do método de pesquisa de Sylvie Lindeperg para nos debruçarmos sobre dois *corpus* distintos de imagens. O primeiro é constituído por registros nas lavouras de café, nos portos e em cidades brasileiras nos anos 1940. Esses vestígios quase desconhecidos do cotidiano de um trabalho duro e braçal emergem, e ganham sobrevida, em dois momentos: em 1978, quando retomados no filme *Quando chegar o momento (Dôra)* (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström), produzido para ser exibido em uma emissora de televisão sueca,² e em 2013, quando uma cópia do filme em 16 mm é solicitada para que o documentário seja exibido pela primeira vez no Brasil, na Mostra Arquivos da Ditadura.³ O documentário, sobre o qual nos aprofundaremos adiante, encontra nos fundos dos arquivos suecos essas imagens preciosas do Brasil e, a partir do gesto da montagem, se apropria desses fragmentos para produzir um testemunho, uma denúncia dos horrores provocados pela ditadura militar. O filme parte do suicídio de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dôra, em Berlim, para falar das condições precárias dos exilados latino-americanos na Europa. Para além da denúncia, convoca afetos quando conta a história de uma estudante de medicina que foi presa, torturada, expatriada, exilada em virtude de sua participação no movimento de resistência armada à ditadura militar no Brasil.

O segundo *corpus* é formado também por imagens do trabalho braçal no Brasil rodadas nas primeiras décadas do século XX, retomadas em outro documentário realizado no exterior por um cineasta brasileiro. Em 1993, já no contexto de democratização, o diretor Karim Aïnouz encontra nos arquivos americanos filmes de homens trabalhando no cultivo e na extração da borracha em Belém do Pará. Karim Aïnouz utiliza o arquivo americano na montagem de *Seams* (Karim Aïnouz), curta-metragem que aborda o problema do machismo na sociedade brasileira a partir de uma perspectiva íntima e familiar.

Nossa proposta é ligar os fios que unem os dois filmes de temáticas a princípio tão diferentes a partir de um elemento em comum: a retomada de imagens que guardam as marcas da presença dos trabalhadores braçais do Brasil dos anos 1910 aos anos 1940. Nosso intuito é investigar de que modo a memória desse Brasil, com os gestos e expressões do trabalhador braçal e artesanal, foi convocada, reconfigurada, reinventada pelo cinema, em diferentes momentos. Para tanto, partiremos do filme realizado em direção ao filme que se faz, raspando as camadas da obra até chegar às origens das imagens de arquivo. Analisaremos o gesto da tomada, o contexto de sua realização, o ato que tornou possível a sua produção, o olhar que as enquadrava. Essa análise, segundo Lindeperg, ultrapassa o julgamento estético porque “engaja com efeito uma ética do olhar, uma definição do lugar do espectador, uma concepção do acontecimento cujas ressonâncias são eminentemente políticas” (2015: 211). Cruzando documentos, como reportagens e críticas de jornais da época, com relatos históricos, e analisando as imagens em seus pormenores, propomos investigar o que se desprende de uma imagem quando a deslocamos no tempo e no espaço, além dos sentidos que elas adquirem em cada etapa de suas trajetórias.

As imagens de arquivo utilizadas por Karim Aïnouz e Luiz Alberto Sanz têm pouco ou nada a ver com as narrativas construídas pelos filmes. Estas imagens são reelaboradas pelos diretores para se constituírem como lugar de memória afetiva e mágica do cinema (BLÜMLINGER, 2013). Ao buscar a origem dos planos retomados, propomos adicionar mais uma camada de sentido aos materiais usados pelos realizadores. Esse percurso nos permitirá produzir um novo olhar sobre as obras que nos conduz à valorização do gesto do artista de deslocamento e montagem e à politização das imagens. Para isso, é preciso assumir a premissa de que os planos carregam dentro de si o gesto original, acolhem em sua materialidade a motivação que conduziu a câmera ao punho. Como afirma Jean-Louis Comolli, o método de pesquisa de Sylvie Lindeperg opõe à atual velocidade de circulação de imagens a lentidão persistente e obstinada de um olhar renovado sobre o cinema, que passa pela descrição minuciosa, pela intimidade com o corpo do filme, pelos múltiplos regressos e recolhimentos na presença de cada imagem (*in* LINDEPERG, 2013). A tarefa que assumimos aqui nos coloca esse desafio: é preciso desacelerar

5. Um bom ensaio sobre Brakhage, que recapitula as críticas políticas que recebeu e, ao mesmo tempo, o defende delas é o de Nicole Brenez e Adrian Martin (2003).

o filme, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar a outra vida das imagens.

Quando chegar o momento (Dôra)

Em setembro de 1978 é exibido na televisão sueca o documentário *Quando chegar o momento (Dôra)*, que recupera a trajetória da militante política Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dôra. Refugiada na Alemanha, em uma manhã de junho de 1976, Dôra atira-se em frente a um trem na estação de New-Westend, em Berlim. Dois anos depois, os cineastas Lars Säfström e Luis Alberto Sanz encaram o desafio de narrar essa história quase obscura, a história de alguém que foi presa, torturada, que viveu clandestinamente, no exílio e que, até o dia da sua morte, esperava os documentos que lhe dariam condições de viver de forma legal no país onde procurou refúgio. O caminho escolhido foi partir de memórias pessoais para conduzir o espectador a uma história mais ampla e coletiva de pessoas que, como Dôra, sobreviviam na invisibilidade do exílio, que passavam por dificuldades emocionais e financeiras, que eram ainda (no processo de realização e exibição do filme) impedidas de voltar a viver em seus países de origem.

Assim como Dôra, o diretor Luiz Alberto Sanz estava preso no Brasil em 1970, quando o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher foi sequestrado por militantes de grupos de esquerda. Em troca da libertação do embaixador, setenta presos políticos mantidos nos cárceres brasileiros – entre eles Sanz e Dôra- deveriam ser soltos.⁴ Livres e banidos do Brasil, eles foram impedidos de voltar. Levados ao Chile, lá permaneceram até o golpe contra o Presidente Salvador Allende, em 1973. A partir daí, começaram uma peregrinação por vários países em busca de um lugar que os acolhesse. Dôra buscou asilo no México, Bélgica, Paris e Alemanha, onde viveu com o companheiro Reinaldo Guarany, que também estava entre os setenta presos libertados e que, junto com Sanz, participa do filme percorrendo os lugares onde viveram (apartamento, parques, ruas, a estação de metrô onde ela morreu), relembando a trajetória dos refugiados e entrevistando outras pessoas que viviam exiladas, muitas sem trabalho e documentos, por conta das ditaduras vigentes na

4. No documentário 70, de Emília Silveira (2013), dezoito dos setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço recontam parte dessa história, rememorando o passado.

América Latina. Diante da dor da perda de alguém querido, e a partir da perspectiva de uma memória pessoal (quem era e o que sofreu Dôra?), o filme oferece elementos para uma reflexão profunda sobre algo que precisava ser discutido no momento em que era realizado (quais as condições do presente e para o futuro dos exilados?).

Entre as estratégias adotadas para dar corpo às lembranças de Dôra e aos sentimentos vividos por quem era impedido de voltar à terra natal, está a retomada das imagens de arquivo. Os cineastas reuniram documentos, recortes de jornais, filmes, cartas, anotações, imagens de família e fotografias. Esse vasto e heterogêneo material foi montado em uma narrativa elaborada a partir das questões e análises pessoais que surgem das conversas reflexivas entre Sanz, Guarany e os entrevistados. Além dos arquivos privados, os cineastas usam trechos de dois documentários que registraram a forte presença de Dôra quando ela vivia no Chile. Em *Brazil: a report on torture* (Saul Landau e Haskel Wexler, 1971) e *Não é hora de chorar* (Pedro Chaskel e Luiz Sanz, 1971) a militante encara as câmeras e conta detalhes da tortura que sofreu, percorre as favelas chilenas, revela o seu pensamento articulado.



Figura 1: Fotogramas do filme *Quando chegar o momento (Dôra)*.

Imagens de outra natureza, retiradas dos arquivos da emissora de televisão sueca e produzidas em diferentes contextos, épocas e países, também são trazidas para a mesa de montagem, ora para ilustrar algo que estava sendo dito, ora para acrescentar novas camadas de sentido à reflexão sobre as origens e motivações da luta contra a ditadura militar brasileira. Parte das imagens de arquivo veio das televisões chilenas, que registraram a movimentação em torno da chegada dos militantes brasileiros ao Chile. Uma cena, em especial, mostra o grupo reunido em frente ao avião em que viajou. Quando retomam os fragmentos em preto

e branco, granulados e pouco nítidos, os cineastas de *Quando chegar o momento (Dôra)* procuram os detalhes, identificam, circulam os rostos e escrevem na imagem os nomes de Dôra, Sanz e Guarany. Com essa interferência, colocam em evidência a proximidade dos três personagens cujas vidas serão cruzadas a partir dali. Convocando essa imagem, Sanz coloca a questão: “como viemos parar nessa situação, nesse aeroporto?” E propõe o caminho a percorrer: “Acho que talvez a gente encontre resposta naquilo que ela deixou atrás dela”.

A pergunta é feita a Guarany, quando os dois estão reunidos na sala de montagem, diante da moviola. No esforço de compreender o próprio passado, para dar conta do presente, a dupla recorre ao cinema. Sanz aciona o equipamento de montagem, a câmera que o filma muda o foco e passeia pela película que se movimenta rapidamente. A partir desse plano que destaca a matéria-prima cinematográfica, a infância de Dôra é convocada com o intuito de dar forma ao que permanece de confuso e desarticulado nas sensações vividas pelos militantes desde que optaram pela luta política.

Em vez de imagens pessoais, a sequência de três minutos mostra uma série de fragmentos de um Brasil agrário que começa a se industrializar. “Nasci em Antonio Dias, Minas Gerais, para seu governo um quarto de pensão”, anuncia uma voz feminina, que lê um texto escrito por Dôra, enquanto vemos as imagens em preto e branco de uma pequena cidade do interior. O apito da locomotiva, a cantiga que embala as imagens são alguns dos sons que carregam de afetos as paisagens bucólicas de Minas Gerais, onde Dôra viveu quando criança. Nos registros de uma cidade qualquer do interior mineiro, surgem mulheres com grandes moringas na cabeça à espera da água que cai lentamente da bica, a charrete que cruza um carro movido a gasogêneo na rua vazia, poucas pessoas que circulam pelas calçadas, a locomotiva que atravessa lentamente a mata quase selvagem, tão devagar que um homem vem sentado comodamente em sua parte dianteira.

Para além da descrição de um ambiente, a montagem evidencia a transformação política e econômica do Brasil quando acelera o ritmo das imagens e da trilha sonora na passagem dos registros da cidade do interior, com suas charretes e poucos carros na rua, para a cidade grande, com prédios altos que sobem em

direção ao céu e carros que se movimentam em maior velocidade. A narração na voz feminina é substituída pela voz professoral do locutor que explica que “a crise capitalista e a guerra empurram o país para a industrialização”. A guerra é anunciada nas imagens da manchete do jornal, na velocidade dos aviões que cortam o céu e nas bandeiras dos navios que enchem os portos. Podemos estabelecer essa ligação mais profunda entre o Brasil agrário, do trabalho corporal, e o Brasil capitalista, que acelera sua marcha entrando na indústria da guerra, quando buscamos a origem de algumas imagens de arquivo usadas nesse trecho do filme.

Como o fragmento em que, em fila, estivadores se apressam para amenizar o peso dos sacos que carregam nas costas. Os trabalhadores seguem para um depósito, dentro do qual posiciona-se alguém com uma câmera de filmar. As imagens registradas em contra-plongé revelam detalhes dos corpos desnudos na medida em que se aproximam da lente. Essa proximidade, quase uma intimidade entre o equipamento e o corpo-filmado, fica mais evidente a partir do contraste do plano que vem em seguida, em que a câmera, agora do lado de fora do depósito, registra os homens de costas e à distância. O filme não informa onde e nem quando foram realizadas as tomadas, de que porto se trata, em que lugar do país estamos. No entanto, em um enquadramento preciso feito pelo operador da câmera, um detalhe chama atenção: o nome do navio ancorado no porto, Taubaté.



Figura 2: Fotogramas do filme *Quando chegar o momento* (Dôra).

Na busca por informações sobre o Taubaté, encontramos no Jornal *O Globo* de 24 de março de 1941 uma nota do Departamento de Imprensa e Propaganda, acompanhada de uma fotografia do navio mercante, informando que dois dias antes a embarcação brasileira havia sido bombardeada e metralhada por um avião alemão quando seguia do Chipre para Alexandria, no

Egito. Em quatro de abril, o Jornal *Diário da Noite* trouxe mais detalhes sobre o ataque, que teria durado setenta minutos. Uma pessoa morreu e oito ficaram feridas. O Taubaté chegou ao seu destino, voltou a navegar e transportar mercadorias, mas ficou marcado na história do Brasil como a primeira de 35 embarcações nacionais que foram bombardeadas pela Alemanha Nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Menos de um ano após esse primeiro ataque a um navio brasileiro, o Brasil saiu da posição de neutralidade e assumiu enfim a oposição ao Grupo do Eixo -Alemanha, Itália e Japão (SANDER, 2007).



Figura 3: Página do jornal O Globo de 24 de março de 1941.

Não podemos precisar se as imagens usadas no documentário foram realizadas antes ou depois do ataque ao Taubaté. Contudo, a busca de informações sobre o intuito a partir do qual foram produzidas e enviadas ao exterior acabou por apontar para a tensão que essas imagens carregam. Se na montagem do filme, elas articulam um pensamento crítico sobre o capitalismo no Brasil, esse não era o objetivo que levou à sua realização. As tomadas não tinham como proposta denunciar ou criticar a exploração do trabalho em consequência das práticas comerciais e industriais. Pelo contrário, são registros publicitários de um Brasil que vendia o imaginário de um país em crescimento, em expansão.

Chegamos a essa conclusão a partir das informações contidas nos arquivos da produtora sueca que preservam ainda os roteiros de filmagem, as fichas técnicas e do catálogo onde estão

anotadas as referências de certas imagens que foram retomadas em *Quando chegar o momento (Dôra)*. Esses documentos descrevem as cenas e indicam que se tratam de *velhos documentários brasileiros*. Em entrevista recente à pesquisadora e cineasta Anita Leandro (2015), Luiz Sanz e Lars Säfström contam que esse material veio dos arquivos da TV sueca, que guardava alguns cinejornais brasileiros das décadas de 1930 e 1940 feitos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP,⁵ durante o Estado Novo. Entre eles, um documentário chamado *Minas Gerais*. Segundo as anotações dos arquivos pessoais de Sanz, o documentário foi realizado pelo cineasta Ruy Santos, que trabalhava para o DIP. No entanto, o acesso a esse material não seria mais possível porque o filme teria desaparecido:

...ao que tudo indica, o filme não existe mais no Brasil. Pelo menos, ele não figura na filmografia de Ruy Santos, nas listas de filmes estabelecidas pelos arquivos brasileiros. Os pesquisadores que investigam a obra de Ruy desconhecem esse filme” (SANZ in LEANDRO, 2015: 354).⁶

Ruy Santos produziu imagens de propaganda para o Estado Novo que eram exibidas em cinejornais nos cinemas e enviadas à embaixadas no exterior para propagar uma imagem positiva do Brasil,⁷ para configurar a imagem que o Governo queria transmitir de um país desejado, imaginado. Essas imagens produzidas com o intuito de promover a propaganda governamental, de mostrar um país que enriquecia, se industrializava e crescia com os lucros da exportação das suas matérias-primas, como o café, são usadas em *Quando chegar o momento (Dôra)* não só para descrever o ambiente econômico e social que envolvia a infância de Dôra, como também para sugerir o que motivou a sua entrada para a militância política. Esses arquivos visuais são apropriados pelos cineastas que os libertam de sua intenção original, do intuito do momento da filmagem, para dar-lhes um novo sentido. A condição do modo capitalista de produção e a consequente exploração de quem usa o próprio corpo para colocar a máquina em movimento está marcada com seus traços nesses registros quando analisamos os gestos dos trabalhadores braçais, descalços, que preparam o estoque para o armazenamento do café empunhando com força suas ferramentas, quando observamos os olhares dos homens

5. O Departamento de Imprensa e Propaganda funcionou de 1931 a 1945, durante a ditadura do Estado Novo do Presidente Getúlio Vargas.

6. Realizamos uma pesquisa na base de dados da Cinemateca Brasileira, onde estão listados todos os cinejornais da época, e não identificamos o filme com o nome Minas Gerais. Também enviamos as imagens para José Inácio de Melo, pesquisador dos cinejornais e autor do livro *Estado contra os Meios de Comunicação (1889 – 1945)* (São Paulo, Annablume/FAPESP, 2003), que faz referência ao trabalho de Ruy Santos. José Inácio as desconhecia.

7. O cineasta sueco sugere que o governo brasileiro distribuiu cópias dessas imagens à embaixadas para fazer propaganda do Brasil. Em troca de emails para essa pesquisa, Lars disse ainda que os registros do cultivo de café teriam sido usados em uma propaganda do produto brasileiro veiculada na TV sueca (2015, 354).

de ternos e chapéus brancos que os fiscalizam, com as mãos na cintura, em um gesto autoritário, característico de quem ocupa a posição de vigilante, de fiscal.

O contraste entre as posições ocupadas por diferentes classes sociais em um esquema produtivo que transita entre o agrário e o capitalista aparecem também nas imagens do porto em que os estivadores formam um corredor por onde passam curvados, correndo, carregando nas costas sacos com quilos de alimentos. Enquanto seus corpos são explorados no limite de suas forças, a câmera registra homens vestidos com ternos e chapéus que conversam, observam, fiscalizam, verificam o ritmo da produção. Nas imagens de propaganda, escapa ao olhar dos censores, daqueles que liberam a exibição do material e que o enviam para o exterior, a servidão e a exploração daqueles que trabalham, que colocam a máquina para girar, e que estão impressas nesses arquivos. Elementos talvez invisíveis, que não eram uma questão a ser discutida na época, mas que aparecem quando as imagens são retomadas trinta anos depois. Contudo, esses pequenos detalhes que escaparam aos olhos da censura talvez não tenham passado despercebido ao olhar do cinegrafista que os filmou.

8. O material que sobreviveu se encontra preservado pelo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

9. Segundo Bastos e Ramos (2013), “no DIP já havia uma infiltração de membros do partido, como era o caso de Moacyr Fenelon e de Nelson Schultz. Além disso, de acordo com documentação encontrada pelo pesquisador e curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner, havia um filme de Ruy Santos chamado *Favela*, fotografado e dirigido por ele. Para o DIP, o filme tinha a função de propagandear os esforços do governo do Getúlio em acabar com a miséria, mas que, vindos de um comunista como Santos, poderiam significar uma forma de influência ideológica nos órgãos reacionários do Estado Novo” (2013:160).

Quando começa a trabalhar para o DIP, em 1939, o cineasta Ruy Santos já era filiado ao Partido Comunista. No artigo “Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940”, publicado na revista *Rebeca* em 2013, as pesquisadoras Maria Teresa Bastos e Guiomar Ramos recuperaram parte da trajetória desse cineasta e fotógrafo, hoje esquecido, que foi assistente de câmera de Edgar Brasil no clássico *Limite* (1930), assim como em vários filmes na Cinédia. Em 1945, Ruy Santos fundou com Oscar Niemeyer e João Tonico de Freitas a *Liberdade Filmes*, produtora ligada ao Partido Comunista Brasileiro, onde dirigiu três documentários sobre o partido e as viagens de Prestes pelo Brasil: *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a democracia* (1945) e *24 anos de luta* (1947). Por conta da militância, Ruy Santos foi preso pela polícia política brasileira em 1948, quando a maior parte da sua produção fotográfica foi apreendida.⁸

As posições políticas de esquerda não foram um empecilho para que o cineasta aceitasse o convite para trabalhar no DIP, que era, na época, uma fonte possível para ganhar a vida fazendo cinema.⁹

Contudo, se a maioria dos operadores de câmera do período vai se dedicar a produzir imagens do poder, a realizar a cobertura dos comícios e encontros políticos, Ruy Santos consegue escapar para outra vertente: filmar o país, seus rincões, suas diversas paisagens. É nesse período que se firma como documentarista, e produz curtas como *Terra seca* (1943), *Dança* (1943) e *As missões* (1943). Em entrevista ao crítico Alex Vianny, Ruy Santos conta que o DIP foi uma grande escola, e que viajou pelo Brasil realizando documentários porque “não queria fazer reportagens, acompanhar o presidente, não queria fazer nada disso”.¹⁰ A documentação reunida por Vianny, que chegou a trabalhar com Ruy Santos, demonstra que o cineasta pouco lembrado no país produziu mais de 40 documentários.

10. Entrevista datilografada e disponível em acervo virtual. <http://www.alexvianny.com.br/>. Acesso em dezembro 2014.

Quando retomadas em *Quando chegar o momento (Dôra)*, as imagens produzidas pelo cineasta-comunista que trabalhava fazendo a propaganda do Estado Novo tem seus sentidos duplamente ampliados. De um lado, convocam o estado passageiro da vida errante de Dôra, que desde a infância mudava de cidade com frequência para acompanhar o pai agrimensor. Para além dessa perspectiva, levando em conta a questão política vigente no momento em que o filme é realizado, trazem à superfície as condições de vida dos refugiados políticos no exterior. São os vestígios do passado emergindo para dar corpo a questões do presente discutidas no filme e que já estão marcadas nos registros dos anos 1940. Quando Sanz seleciona e usa os planos dos estivadores trabalhando no Brasil, de certo modo, está evocando também as lembranças do seu passado recente no exílio na Suécia. Em carta publicada em 1973, ele fala sobre a sua situação de exilado. Na época, dava duro como estivador, realizava o mesmo trabalho praticado pelos homens nas imagens que escolheu para usar no seu filme. Ele dizia: “O trabalho varia, entre manobrar as operações do guindaste, soltar os ganchos, ordenar pequenas caixas, até descarregar caixas e sacas de café, farinha, similares” (SANZ, 1978: 39). Para o jornalista e militante político que não podia exercer a sua profissão naquele momento, em um país que não era o seu, a condição de opressão estava implícita em “uma vida mal controlada, uma busca por aqui, por ali, estrada complicada, buracos, montes de pedras, areia espalhada” (1978: 39).

São as marcas do passado contidas nas imagens reaproveitadas por Sanz que fazem explodir, para além de uma única narrativa, histórias abertas, memórias afetivas e políticas

do que ficou à margem das lembranças de um país carregado de contradições. Ditadura, tortura, opressão, exploração, exílio, discriminação são questões que emergem na costura desses buracos, dessas brechas deixadas pela história, nas diferentes montagens de certos filmes que dão vida a tais imagens esquecidas e que a cada migração podem se tornar ainda mais potentes. Não é à toa que a imagem da moviola abre essa sequência que analisamos: o cinema é convocado para exercer um papel urgente e fundamental, o de elaborar memórias – de Dôra, do Brasil, do pobre, do exilado, do trabalhador – e, através delas, acenar para as condições de vida daqueles que viviam na pele, no corpo, as consequências diretas da ditadura militar brasileira.

Seams

Narrado em primeira pessoa, *Seams* (Karim Aïnouz, 1993) tem como fio condutor as desilusões amorosas e o destino de Branca, a avó do diretor, e suas quatro irmãs. Ilka, Inoca, Juju, Deidei e Bambam revelam para a câmera do neto e sobrinho os desenganos, dores e frustrações que marcaram as suas experiências conjugais. Os depoimentos filmados pelo próprio Aïnouz em suas visitas à casa da infância são costurados por imagens de arquivo, reencenações e uma voz em *off* que com ironia e afeto conduz o espectador propondo uma reflexão sobre o lugar das mulheres, do casamento e do machismo na sociedade brasileira.

O filme inicia com um mapa da América do Sul, sobre ele se desenrola uma voz masculina e doce que narra em inglês:

11. No original: “In 1966 a travel guide to Brazil say s it is a land of great beauty: blondes, brunettes, cream colored, ebony black. It says the country it self is a girl. And she lies and invites-me around the deep blue bay. Her body, a collage of black and white mosaics, big wet jangles, sloping trees covered hills. Her movements are slow and easy, her breath is heavy, sweet, warm”.

Em 1966 um guia de viagens do Brasil diz que esta é uma terra de grande beleza: loiras, morenas cor de creme e negras de ébano. Diz que o país em si é uma menina. E ela se deita e me convida aos arredores da baía azul. Seu corpo é um arranjo de mosaicos pretos e brancos, grandes florestas molhadas, morros inclinados de árvores. Seus movimentos são suaves e fáceis, seu hálito é denso, doce, morno. (*Seams*, Karim Aïnouz, 1993, trad. nossa)¹¹

Enquanto a narração acontece, o mapa é substituído por planos coloridos de pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, Igreja da Glória, Jardim Botânico, Copacabana, imagens que

parecem terem sido retiradas de filmes familiares dos anos 1960. Em seguida a voz dá lugar a uma música de cadência suave que acompanha o restante dos planos rodados em terras cariocas. Tela preta. Crédito inicial. Som de faca sendo afiada. Entram em cena planos em preto e branco rodados nos anos 1930, vemos neles um cais de porto abarrotado de jangadas, homens e crianças transportando carga e encarando a câmera. A voz retorna em *off*: “Uma escritora brasileira prefaciou o seu livro dizendo: meu país é um lugar muito agressivo, é um país muito machista, muito masculino, muito duro” (trad. nossa).¹² Plano detalhe de uma flor de algodão sendo delicadamente aberta, sobre esse plano o nome do filme: *Seams*.

12. No original: “A Brazilian writer prefaced one of her novels by saying: ‘my country is a very aggressive, very machista place, very male, very tough’”.

Essa sequência corresponde aos dois minutos iniciais do filme de Karim Aïnouz e apresenta alguns dos elementos centrais da obra. O contraste entre a descrição de um país feminino, sensual, lânguido e colorido, e as imagens em preto e branco que acompanham o depoimento da escritora sobre a dureza e o machismo, sintetizam as tensões que serão exploradas no filme. De um lado, imagens de belas mulheres, de uma terra sensual, de outro, as trajetórias de vida das tias e do próprio Karim, marcadas pela opressão de um país machista e patriarcal. Nesta primeira sequência Karim também adota o procedimento que será colocado em marcha durante todo o filme: mistura diferentes gerações de imagens produzidas nas mais variadas épocas e lugares sem fazer qualquer diferenciação entre elas. A montagem de Karim Aïnouz não tem como objetivo destacar a singularidade de cada imagem, pelo contrário, o espectador é mergulhado em um fluxo contínuo onde todas as imagens passam a impressão de pertencerem a um mesmo baú de recordações familiares.

A suposta origem familiar dos planos facilitaria a leitura da obra. Sendo este o caso, o diretor estaria compondo um mosaico formado por diferentes imagens produzidas dentro do contexto doméstico por cineastas amadores. Seu gesto de montagem seria o de promover o deslocamento de filmes realizados no âmbito privado para o espaço público, criando uma costura temporal entre as imagens. No entanto, um olhar mais atento sobre os planos retomados por Karim Aïnouz nos permite perceber uma estranheza, pequenos indícios que revelam que algo está fora do lugar. Os planos rodados em preto e branco nos anos 1930 revelam um Brasil que não é comum encontrar nos filmes domésticos

13. Para mais informações sobre o cinema doméstico brasileiro realizado na primeira metade do século XX olhar a tese de doutorado “Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro”, defendida por Thais Blank em 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro em cotutela com a Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

realizados nesse período. Produzidos em sua grande maioria por cinegrafistas pertencentes às elites econômicas e culturais do país, os filmes familiares das primeiras décadas do século XX costumam retratar os rituais e os momentos de lazer de famílias abastadas e influentes.¹³ As imagens utilizadas por Karim pertencem a um outro universo, jangadas, cais do porto, estivadores, homens pobres e negros, representações que raramente encontramos na produção doméstica brasileira dos primeiros tempos. De onde teriam saído essas imagens? Quais seriam as motivações do cinegrafista? Em que contexto e com que fim elas teriam sido produzidas?



Figura 4: Fotogramas do filme *Seams*.

Movidos por essa curiosidade vamos ao final do filme olhar atentamente os créditos, mas nenhuma pista é dada pelo diretor, nenhuma referência aos arquivos utilizados. Em meio a tantos tipos diferentes de imagens apresentadas ao longo do curta – filmagens feitas pelo próprio Karim nos anos 1980 no Ceará, planos em super oito produzidos nos anos 1960, cenas da década de 1910 realizadas em um país estrangeiro – são os planos em preto e branco rodados no Brasil dos anos 1930 que capturam a nossa atenção. Mesmo espalhados e misturados a outros materiais eles preservam uma unidade que nos faz adivinhar uma origem comum. Essas curiosas imagens mostram crianças negras e homens brancos praticando ginástica à moda alemã, uma partida de futebol com time uniformizado em meio a uma densa floresta, trabalhadores de dorso nú colocando abaixo imensas árvores, sorrisos envergonhados de belas mulatas, banho de rio, homens caçando. Uma estranha mistura de disciplina, sensualidade e natureza em um cenário selvagem em processo de domesticação.

Sem ter como obter informações sobre as condições de produção dessas imagens através dos créditos do filme, partimos

em busca de outras pistas. A surpreendente origem do material é descoberta sem dificuldades e revelada pelo próprio Karim Aïnouz. Ao contrário do que havíamos imaginado em um primeiro momento, os planos não foram realizados por um cinegrafista doméstico e muito menos fazem parte de um acervo de filmes familiares brasileiros. Nas palavras do próprio Karim: “as imagens (de *Seams*) eu achei no Arquivo Nacional em Washington, eu acho que são imagens da Fundação Ford na Amazônia quando eles tiveram aquela “colônia” por lá, tipo na década de 30 ou 40, isso são a maioria das imagens.”¹⁴



Figura 5: Fotogramas do filme *Seams*.

Uma pesquisa no site do *National Archives*,¹⁵ em Washington, nos permite confirmar a afirmação de Karim Aïnouz. Os planos em preto e branco rodados na década de 1930 são parte da coleção *Ford Motor Company*, incorporada pelo arquivo americano em 1963. Estas imagens foram produzidas pela companhia cinematográfica fundada por Henry Ford em 1913. A *Ford Motion Pictures* tinha como função principal constituir um arquivo dos métodos de produção, fornecer ilustrações para publicações e fazer publicidade de Henry Ford e sua companhia.¹⁶ O primeiro filme realizado pela empresa, *How Henry Ford Makes One Thousand Cars A Day* (1914), revela o funcionamento das linhas de produção do sistema fordista. Não deixa de ser curioso que em meio à essa coleção de um cinema industrial, no sentido mais literal do termo, Karim Aïnouz tenha encontrado esses raros filmes feitos no norte do Brasil nos anos 1930.

Os planos usados por Karim foram filmados nas margens do Rio Tapajós, na cidade sonhada pelo inventor do século americano no coração da Amazônia brasileira. São imagens de Fordlândia, o mais desastroso empreendimento de Henry Ford. No final dos anos 1920, o empresário ganhou uma concessão

14. Trecho retirado de um email trocado entre Karim Aïnouz e a pesquisadora e professora da UFRJ Consuelo Lins.

15. Disponível em: http://research.archives.gov/search?expression=Ford++Motion++Pictures++Rubber&pg_src=group&data-source=all, acessado em janeiro 2015.

16. <http://www.thehenryford.org/research/photoFilmDepart.aspx>, acessado em janeiro 2015.

do governo do Pará para explorar a borracha e criou uma *little town* em meio a maior floresta tropical do mundo. A história dessa colônia americana começa em 1928 a bordo de dois navios, onde Ford embarcou uma cidade inteira (ANDRADE e AUGUSTO, 2008). Acreditando que os trópicos eram ainda uma história por escrever, Henry Ford tentou implementar seu modelo capitalista de cidade e de produção no norte do Brasil. O empreendimento teve efeitos desastrosos.

Desconhecendo a história e a geografia local, Ford mandou desmatar dez por cento de um milhão de hectares que havia comprado para plantar as árvores da seringueira, implementou também um ritmo de trabalho com horários e hábitos rigorosos seguindo o padrão de produção de suas fábricas. O desconhecimento e o desrespeito pela cultura e a geografia local fizeram de Fordlândia um breve sonho americano. Além dos constantes conflitos entre trabalhadores e patrões, como o levante de quebra painéis em 1935, Ford enfrentou sérios problemas no cultivo e extração da borracha. Suas seringueiras foram acometidas pelo *mal das folhas*, praga que devastou a jovem plantação de Ford quando ele tentou transformar a diversidade tropical em monocultura. Em 1945, após algumas tentativas de levar o projeto adiante, Ford e os americanos abandonaram a Amazônia devolvendo as terras para o governo brasileiro (SENNÁ, 2009: 89-107).

No período em que Fordlândia ainda parecia uma promessa de sucesso, a *Ford Motion Pictures* enviou cinegrafistas americanos para registrarem mais esse gigantesco empreendimento do seu patrão. Filmagens da plantação e do processo de extração da borracha se misturam a planos que revelam um pouco da cultura local: cenas da pesca, da caça, da dança do boi, formam um curioso mosaico ao lado dos planos da cidade planejada, do refeitório dos operários, das filas para o trabalho, da rotina na indústria. Do projeto colonialista de Henry Ford restam apenas vestígios: a sombra de uma cidade em ruínas e essas raras e impressionantes imagens preservadas no Arquivo Nacional Americano, que despertaram a atenção do jovem Karim Aïnouz.

O filme de Aïnouz é realizado, assim como as filmagens de Fordlândia, a partir de uma perspectiva externa. A escolha pela narração em inglês sublinha o olhar exterior permitido pela

distância, pelo descolamento do seu país e de suas pessoas. A visão sobre os efeitos do patriarcalismo na vida das tias, e em sua própria, se dá pelo afastamento da casa da infância. No entanto, ao contrário de Henry Ford e seus cinegrafistas, Karim conhece na pele o assunto que trata, ele está dentro e fora. Produzidas a partir do ponto de vista do colonizador, as imagens de Fordlândia carregam dentro de si o olhar da autoridade, do poder exercido sobre o outro e seus modos de vida. Os cinegrafistas americanos filmam o charme das mulheres da cidade exotizando aquilo que olham, ressaltando os hábitos dos homens rústicos e os avanços trazidos por Ford e sua indústria. Essas imagens, a princípio destinadas a propagar os grandes feitos do capitalismo sobre o território amazônico, são corrompidas por Karim que as imerge em um novo curso.

Ao conectar suas imagens familiares com os planos de Fordlândia, o diretor realiza um movimento de duplo deslocamento. Por um lado, ele coloca as vivências particulares de suas tias, marcadas pelo abandono e pela submissão aos homens que passaram em suas vidas, em uma esfera pública, onde a experiência pode ser compartilhada e ganha uma dimensão histórica e social. Por outro, ele liberta as imagens de Fordlândia da lógica da propaganda e do capitalismo industrial. Em seu filme, elas são apresentadas a partir de uma perspectiva íntima que nada tem a ver com seu contexto de produção e, dessa forma, ganham uma dimensão poética e política. Karim se apropria do olhar *macho* dos cinegrafistas, para usar uma palavra recorrente no filme, para dar voz aos que sentem seus efeitos, o projeto colonizador presente nas imagens passa a falar de outro tipo de dominação. Difícil imaginar o que Henry Ford pensaria ao ver as cenas rodadas em sua tão sonhada colônia reaparecendo em Seams. Conhecendo a origem das imagens, o industrial talvez fosse o único na platéia a perceber que Fordlândia e as tias de Karim são a mesma personagem.

Produzidos em épocas e contextos diferentes, ambos fora do Brasil por cineastas brasileiros, *Quando chegar o momento (Dôra)* e *Seams* buscam nos arquivos americano e sueco imagens

raras do Brasil das primeiras décadas do século XX e revertem seus sentidos originais. Produzidas com intuito propagandístico, ora para enaltecer um projeto colonialista, ora para dar forma ao desejo de um processo de industrialização no Brasil, quando retomadas nos filmes analisados essas imagens de arquivo trazem à tona questões latentes de um país contraditório. Buscando suas origens e o contexto de suas produções, entendemos que essas imagens de um país imaginado, o país do capitalismo e da indústria emergente, trazem os traços da exploração dos trabalhadores, das condições precárias em que viviam, dos diferentes olhares portados sobre homens e mulheres que com seus corpos movimentavam a economia. A remontagem desse material, o gesto de buscar essas imagens sobreviventes, aponta para a possibilidade do cinema dar-lhes novos sentidos e de, a partir delas, elaborar memórias pessoais e coletivas.

Usadas para contar histórias de mulheres brasileiras que tiveram suas vidas atravessadas ora pela militância política, ora pelos desafios de viver em um país cujas raízes são fortemente machistas, essas imagens de arquivo são retiradas do esquecimento e oferecem elementos para analisar as suas origens. Vimos aqui como o desejo de imprimir em imagens a ascensão de um projeto colonialista traz como efeito o enquadramento de um olhar estrangeiro, autoritário, do poder que se exercia sobre quem era explorado. O cinema faz também emergir o machismo do olhar do estrangeiro que filma a mulher brasileira, e que ainda perdura nas relações sociais do país. Vimos também como as imagens produzidas como propaganda para a ditadura do Estado Novo são usadas, mais de trinta anos depois, para denunciar os horrores vividos pelas vítimas da ditadura militar, exiladas em outros países, impossibilitadas de voltar para casa.

Os gestos, corpos e expressões do (a) trabalhador (a) braçal emergem nos dois filmes como a marca de um Brasil que alimentou um imaginário que contrastava fortemente com a sua realidade. Foi buscando a origem das imagens, traçando os caminhos que partem da obra acabada em direção ao arquivo, que buscamos enxergar as transformações ocorridas no interior das imagens ao longo do seu percurso migratório. Nesse trajeto, constatamos a possibilidade do cinema – na verdade, o seu importante papel - de elaborar memórias afetivas e políticas. Mais uma vez, ressaltamos que não se trata de desvalorizar o gesto do artista em nome de uma verdadeira origem das imagens mas, pelo contrário, de defender que os arquivos convocados nos filmes

não devem ser entendidos “como prova factual da história, mas como documentos em constante devir” (LINDEPERG, 2005: 151), e que os múltiplos usos e olhares portados sobre eles indicam o ponto de vista de uma época. Em cada olhar, elas ganham uma nova vida e ajudam a contar histórias clandestinas, sufocadas, esquecidas de um Brasil nebuloso, por vezes, invisível.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, Maria Auxiliadora de Lara. Continuo Sonhando. In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino (org.). *Memórias do exílio*. São Paulo, Editora Arcádia, 1978.
- BASTOS, Maria Teresa e RAMOS, Maria Guiomar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 40. *Revista Rebeca*, ano 2 número 3, 2013.
- BLUMLINGER, Christa. *Cinéma de Seconde Main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Klincksieck, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir les camps, fermer les yeux. *Editions de l'E.H.E.S.S. | Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2006/5-6. Páginas 1011 – 1049.
- _____. *Remontages du Temps Subi. L'Oeil de l'histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010
- ESCOREL, Eduardo. *Vestígios do passado. CPDOC 30 anos/Textos de Célia Camargo... [etal]*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003.
- LEANDRO, Anita. *Cinema do exílio: Entrevista com Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström*. IN: Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. V.2, n.2 (2015).
- LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier, 2013
- _____. *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*. Paris: OdileJacob, 2007.
- _____. “Le film palimpseste”. In: *Doc's kingdom, seminário*

internacional sobre cinema documental, 2008, Serpa (Portugal).
Paisagens : o trabalho do tempo.

LINDEPERG, Sylvie & COMOLLI, Jean-Louis. Images d'Archive: l'emboîtement des regards (entretien). In: *Images Documentaires*. 63 (2008)

SANDER, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANZ, Luiz. Carta circular aos amigos e companheiros a quem, relapso, não tenho respondido. In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino (org.) *Memórias do exílio*. São Paulo, Editora Arcádia, 1978.

SENA, Cristovam. Fordlândia: breve relato da presença americana na Amazônia. *Cadernos de História da Ciência – Instituto Butantan – vol. IV (2) jul-dez 2008*. Páginas 89 – 108.

FILMOGRAFIA

Brazil: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskell Wexler. USA, 1971. (60 min.), son., color, (1971)

Fordlândia. Direção: Marinho Andrade e Daniel Augusto. Brasil, 2008, (49 min), son., color., (2008)

Não é hora de chorar. Direção: Pedro Chaskel e Luiz Sanz. Chile. (31 min.), son., (1971)

Quando chegar o momento (Dôra). Direção: Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström. Suécia: Film Centrum, 1971. (65 min), son., color (1978)

Seam. Direção Karim Aïnouz. USA, 1993. (28 min), son., color, 1993

Data do recebimento:
16 de junho de 2015

Data da aceitação:
17 de setembro de 2015



“Só me interessa o que não é meu”:¹ filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil

ISABEL CASTRO

Doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM da Escola de Comunicação/UFRJ

Resumo: A partir de uma análise comparativa dos filmes *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974), *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997) e *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), este artigo propõe uma reflexão sobre a opção estética da colagem e da reciclagem de materiais de arquivo como forma de desenvolvimento, na montagem, de um pensamento sobre a identidade e a história do Brasil.

Palavras-chave: Documentário. Montagem. Colagem. Arquivo. História.

Abstract: This essay develops a comparative analysis between the Brazilian compilation films: *História do Brasil (History of Brazil)*, by Glauber Rocha and Marcos Medeiros, 1974; *Triste Trópico (Sad Tropic)*, by Arthur Omar, 1974; *Tudo é Brasil (Everything is Brazil)*, by Rogério Sganzerla, 1997; and *Um dia na vida (A day in life)*, Eduardo Coutinho, 2010. The aim of the paper is to think about the aesthetic of collage and recycle as an alternative form to develop thoughts on the identity and history of Brazil.

Keywords: Documentary. Montage. Collage. Archive. History.

Résumé: À partir d'une analyse comparative entre les films: *História do Brasil (Histoire du Brésil)*, de Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974; *Triste Trópico (Triste Tropic)*, de Arthur Omar, 1974; *Tudo é Brasil (Tout est Brésil)*, de Rogério Sganzerla, 1997; et *Um dia na vida (Un jour dans la vie)*, de Eduardo Coutinho, 2010; cet article réfléchi sur le choix de l'esthétique du collage et du recyclage des matériaux comme forme alternative de développer des pensées sur l'identité et l'histoire du Brésil.

Mots-clés: Documentaire. Montage. Collage. Archive. Histoire.

A montagem opera sempre com um material que a precede. Afinal, o que a montagem faz, essencialmente, é recortar e colar. Neste sentido, como escreve a pesquisadora Christa Blümlinger (2013: 21), “a retomada das imagens – como repetição e processo memorial – já está contida em germe no próprio gesto da montagem”. O filme final também é sempre uma cópia e cada projeção é uma repetição desta ao longo do tempo. As reproduções são suscetíveis a variações e através destas as cópias são apresentadas a novos olhares, ou mesmo, se o filme for capaz de sobreviver ao tempo, a novos regimes de visibilidade. O que define as operações de reciclagem no cinema, portanto, não são simplesmente os materiais pré-existentes ou as ideias de cópia e de colagem, mas o emprego, em determinada obra, de materiais produzidos com outras finalidades e intenções que não aquelas do novo filme feito a partir deles. É a interrupção do quadro enunciativo inicial, sintetizado pela pesquisadora Laetitia Kugler (2002), a principal marca desta operação. Esta interrupção é também frequentemente somada à passagem do tempo e às consequentes mudanças do contexto histórico e social entre o momento da tomada e da retomada dos materiais.

No campo dos estudos do cinema, há atualmente um grande interesse pelas diferentes experiências audiovisuais que praticam a reciclagem de imagens de arquivo (documentais, familiares e ficcionais) de forma reflexiva, construindo um olhar e um pensamento sobre as imagens e sons, desencadeando processos memoriais e deixando um importante espaço de construção para o espectador. Dentro desse campo, os filmes que se constituem fundamentalmente a partir de materiais existentes exploram radicalmente a potência de re-criação e re-escritura (ou releitura) do que já existe para a construção de uma obra nova. Ao escolherem não filmar, ou filmar muito pouco, os aqui chamados filmes de montagem apostam nas possibilidades de ver e ouvir certas imagens, sons e textos de outra maneira, no jogo de sobreposição de sentidos, de intenções, de temporalidades e de olhares, como elemento central da constituição da forma fílmica. São filmes que investem, portanto, em uma escolha de ordem estética que se filia a uma tradição artística que ultrapassa os limites do cinema, dialogando com práticas de colagem e apropriação das artes de um modo geral, e com uma série de questionamentos a elas relacionados, sobre cópia, citação, paródia, intertextualidade e metalinguagem como formas de criação na literatura e nas artes

1. Oswald de Andrade,
“Manifesto antropófago”,
1926.

visuais, por exemplo. Apesar da noção de filme de montagem manter uma certa ambiguidade, ela é escolhida aqui por colocar em foco a principal etapa de realização deste tipo de filme: a operação de montagem, graças à qual os materiais, extraídos de seus contextos de origem, poderão servir a um discurso autoral.

No cinema, esta prática existe desde os primórdios, remontando a experiências do início do século XX, e tem como marco o filme *A queda da dinastia Romanov* (1927), da cineasta soviética Esther Shub, considerada “a primeira a ligar, em um mesmo gesto criador, o trabalho arquivístico (...) e a poética da montagem colocada a serviço de uma compreensão ao mesmo tempo intelectual e emocional da história” (BLÜMLINGER et al, 2011: 7). Desde então, a prática continua presente na história do cinema, seguindo, sobretudo, dois caminhos: o do cinema documentário ensaístico e o do cinema chamado de experimental ou de *avant-garde* (polos que se confundem, mas que frequentemente são estudados separadamente, o primeiro mais ligado a uma tradição europeia e o segundo a uma tradição estadunidense). Podemos citar, a título de exemplo, dentre os cineastas que trabalham a remontagem dentro de uma tradição documental ensaística: Guy Debord, Jean-Luc Godard, Artavazd Pelechian, Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucci, Péter Forgacs e Harun Farocki; e dentre os que trabalham dentro de uma tradição experimental: Ken Jacobs, Bruce Conner, Martin Arnold, Matthias Müller e Peter Tscherkassky.

Ao pensar e ler sobre alguns dos filmes dos cineastas citados acima, ou em experiências conhecidas de apropriação na história da arte, percebemos que, frequentemente, a radicalidade da escolha de trabalhar fundamentalmente a partir do que existe, estabelecendo conexões e/ou disjunções, está ligada a uma função crítica importante, a um questionamento dos modos de ver, da ordem estabelecida do mundo, das formas de contar existentes. Ao fragmentar, deslocar um objeto de lugar, desviar o sentido de uma imagem, lançar luz sobre algo que permanecia invisível, trabalhar com as expectativas do observador, o cineasta-montador investe nas potências críticas e reflexivas desses gestos. O interesse pelas possibilidades dessa forma de cinema, capaz de desenvolver pensamentos complexos, instiga a pensar na experiência brasileira do filme de montagem. Em que contextos os filmes foram realizadas? Que reflexões propõem? Que materiais foram utilizados? Quais desvios de sentido operam? Como dialogam entre si e com as

diferentes tradições cinematográficas de apropriação? Para tentar responder algumas dessas questões, opto aqui pela escolha de quatro longas-metragens de diferentes cineastas, realizados em momentos distintos da história política nacional, que compartilham, além do raro método de realização, um interesse pelo Brasil, por apresentar uma reflexão sobre a história e a sociedade brasileiras: *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974); *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974); *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997); e *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

História do Brasil propõe uma revisão crítica da história do Brasil, da conquista portuguesa em 1500 ao início da década de 1970 (momento da realização do filme), fechando sua cronologia com os sequestros dos diplomatas alemão e suíço e a morte de Lamarca. O filme é composto por uma grande quantidade de materiais: gravuras, pinturas, mapas, fotografias, trechos de filmes de ficção, de documentários, cine-jornais e jornais, de várias épocas, acompanhados, na maior parte do tempo, por um comentário em *off*, na terceira pessoa do singular, que narra em ordem cronológica a longa sequência de fatos históricos que atravessam os séculos. A meia hora final, das 2 horas e 35 minutos de duração do filme, começa e termina com o que Glauber chama de um “comentário musical” – um *pot-pourri* de trechos de músicas, combinados com imagens. Entre os dois comentários musicais, e estruturando essa parte final do filme, desenvolve-se um diálogo informal entre os dois diretores sobre questões ligadas à situação econômica e política do país no presente da realização, considerando possíveis caminhos para se chegar ao socialismo no Brasil. O processo de realização do filme inicia-se em 1972, período do auto exílio de Glauber em Cuba, e conclui-se em 1974, na Itália, a obra permanecendo, no entanto, até hoje inacabada.

Triste Trópico, realizado no mesmo ano, 1974, em plena ditadura militar, narra a fantástica história do personagem ficcional Dr. Arthur – um médico paulista, recém-formado pela Sorbonne, que lidera um movimento de êxodo rural no Brasil dos anos 1920. A narração do filme de Arthur Omar é composta a partir da colagem de escritos históricos e literários diversos, além de prováveis trechos de almanaques e jornais, não creditados no filme. O próprio título do filme é uma referência ao livro de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. Dessa forma, o filme propõe uma crítica, irônica e provocadora, aos discursos

de alteridade, sobretudo ligados aos povos indígenas, desde os relatos de viajantes europeus do século XVI. A banda visual é constituída por uma grande quantidade de imagens heterogêneas, como gravuras também do século XVI, cartazes publicitários e almanaques do sec. XX, fotografias tiradas por Omar, um filme de família dos anos 1920, ilustrações variadas e imagens atuais do carnaval de rua do Rio de Janeiro, filmadas nos anos 1970. A trilha sonora, muito presente no filme, mescla música clássica, cantos ritualísticos, coros, óperas, batuques, salsa e samba.

Tudo é Brasil, realizado nos anos 1990, em época de crise do cinema nacional, trata da vinda de Orson Welles ao Brasil no ano de 1942, quando realiza as filmagens de *It's All True*, filme que resultou inacabado. O filme é composto por uma grande quantidade de imagens, em cor e em preto e branco, fixas e em movimento, a maior parte delas datada dos anos 1940. A narração é conduzida, principalmente, pelo próprio Welles, a partir de arquivos de áudio variados, tendo especial destaque os trechos da emissão radiofônica que apresentava na época, que tinha como fim a exaltação da união das Américas, no contexto da Segunda Guerra Mundial e da política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos. Outros depoimentos, como o de Grande Otelo, também pontuam o filme, que apresenta uma rica trilha sonora composta, sobretudo, por sambas e bossa nova. *Tudo é Brasil* é um dos quatro filmes de Rogério Sganzerla dedicados à passagem de Welles pelo Brasil, junto com o curta-metragem *A linguagem de Orson Welles* (1991) – outro filme composto unicamente por arquivos – e os longas-metragens *Nem tudo é verdade* (1986) e *O signo do caos* (2003).

Um dia na vida, por sua vez, constrói um retrato da televisão aberta brasileira do início do século XXI. O documentário é composto por trechos da programação dos canais da TV aberta brasileira – Globo, Bandeirantes, Record, TV Brasil, MTV, CNT, Rede TV, SBT – captados no dia 01 de outubro de 2009 por meio de um dispositivo de gravação que permitia aos operadores da ilha de edição, sob a supervisão de Eduardo Coutinho e da montadora Jordana Berg, executarem cortes ao vivo, selecionando, entre as oito opções, o trecho ou programa que seria capturado para constituir o material bruto do filme. A montagem segue a ordem cronológica da programação e usa o som sincrônico dos trechos, sem qualquer narração ou trilha sonora não pertencentes, originalmente, aos programas.

Apesar das questões que os unem, os interesses e pensamentos desenvolvidos por esses quatro filmes são distintos, assim como seus procedimentos estéticos. Da escolha dos arquivos às formas de justaposição, deslocamento e questionamento das imagens e sons, cada filme é, individualmente, bastante rico e complexo. Como escreve Blümlinger (2004: 343), “não existe nada como ‘a’ concepção canônica da colagem ou da (re)montagem, (...) existem entretanto múltiplas histórias de reciclagem de materiais achados, existem afinidades e influências, e é possível, ou mesmo necessário, analisar e comentar os filmes individualmente”. A ideia, ao propor uma análise conjunta desses filmes realizados nos últimos 40 anos no Brasil, é pensar diálogos, influências e questões que transpassam os filmes e que podem, assim, ao mesmo tempo, enriquecer a análise de cada um deles e contribuir para o pensamento de questões teóricas mais amplas sobre as potencialidades poéticas e críticas das práticas de reciclagem.

Antropofagia cultural e identidade nacional

A narração de *Triste Trópico*, ainda no início do filme, ao contar a história do personagem ficcional Dr. Arthur, diz:

Em 1922, quando eclodiu a semana de arte moderna em São Paulo, era um obscuro recém formado, vivendo em Paris. Sua existência boêmia, levava-o a frequentar a vanguarda artística, tornando-se amigo e médico particular de Picasso, Aragon, Marx Ernst e André Breton. André Breton iria incluir sugestões suas no manifesto surrealista de 1924. (...) Traz histórias da Europa, gravuras cubistas, cartões postais e aparelhos.

Enquanto a voz faz referência ao modernismo brasileiro, vemos a imagem da bandeira nacional com os dizeres “Pau Brasil” ao centro, imagem de capa do livro de estreia do poeta Oswald de Andrade, publicado em 1925. Sobre a bandeira, há o recorte de uma fotografia que mostra o rosto de um menino indígena, com olhos vermelhos e sofridos (fig. 1). Como aponta Guiomar Ramos (2008: 59), “a citação da obra de Oswald (...) é indicadora do formato escolhido pelo filme, reforçando a noção de antropofagia cultural”. A antropofagia em *Triste Trópico* é, ao mesmo tempo, método e temática do filme, que ao atualizar um imaginário do Brasil colonial,

nos conta que o próprio Dr. Arthur, ao conviver com os nativos na Serra do Escorpião, “precisou se acostumar a comer carne humana dos inimigos” (trecho da voz *off* do filme). Vale notar, também, as menções da narração ao surrealismo e ao cubismo, movimentos que, além de dialogarem e influenciarem Oswald e o modernismo brasileiro, se constituem como referências claras para o próprio filme: um filme de colagem que narra a história fantástica e cada vez mais fragmentada e sem sentido – como um sonho ou um pesadelo – do Dr. Arthur. Reforçando o legado oswaldiano, mais adiante, no filme, a bandeira Pau Brasil reaparece, dessa vez com uma metralhadora sobre ela (fig. 2), enquanto a narração, em uma de suas digressões, a princípio correlatas à biografia de Dr. Arthur, nos fala que “o prefeito poeta é eletrocutado por sua máquina de escrever elétrica enquanto escrevia um soneto sobre a cachoeira de Paulo Afonso”.

Essa mesma imagem é utilizada em *Tudo é Brasil* (fig. 3), enquanto ouvimos Grande Otelo lembrar do fim da Praça XI. É agora Sganzerla quem declara, no filme, sua referência antropofágica. No ano de 1998, o filme ganha o polêmico prêmio de melhor “colagem antropofágica” no Festival de Brasília. O artista gráfico Rogério Duarte, júri da edição do festival, na época declara: “o prêmio foi uma homenagem a Oswald de Andrade e também ao trabalho de Rogério Sganzerla, como antropófago” (Correio Braziliense, 20/10/1998). A própria existência da categoria revela a forte influência ainda exercida pelo modernismo no cinema brasileiro dos anos 90.

História do Brasil, ao apresentar os fatos históricos dos anos 20 no Brasil, também dá especial atenção ao movimento modernista. Sobre a imagem do cartaz da semana de arte moderna de 1922 (fig. 4) lê-se: “A cultura (inter)nacional: a arte nacional e seus apoios estrangeiros. As metamorfoses de Oswald de Andrade”. Mais tarde no filme, no diálogo que se desenvolve entre os diretores, Glauber cita Oswald, mais de uma vez, e declara: “O único pensamento político avançado que tem no Brasil que eu conheço é o do Oswald de Andrade, porque é o único que produz ideologia”. Em carta para Zuenir Ventura, datada de 1974 (ano da finalização de *História do Brasil*), o cineasta diz: sou “materialista, histórico e dialético porque acredito na ciência e no saque” (ROCHA apud BENTES, 1997: 481), e em carta para Peter Schumann, escrita em 1976, ele diz: “sou um comedor de mitos antropofágico dialético” (ROCHA apud BENTES, 1997: 570).

Em suas complexas orquestrações, Glauber, Medeiros, Sganzerla e Omar engolem, incorporam, digerem e misturam materiais diversos – imagens, sons, textos e referências –, como forma de representar e pensar a identidade brasileira. No caldeirão cultural do Brasil, em sintonia com o pensamento oswaldiano apresentado no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e retomado e desenvolvido no “Manifesto Antropófago” (1928), a cultura indígena, o carnaval e a experiência da colonização assumem papéis centrais, em diferentes intensidades, em cada um dos filmes. As diversas narrativas se constituem “sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil”, e considerando uma grande heterogeneidade de elementos:

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil. (ANDRADE, 1976: 270)

As afinidades e cruzamentos entre os filmes podem ir longe, presentes, inclusive, na forma como escolhem trabalhar os diversos materiais que apresentam, através de uma montagem de caráter caleidoscópico, marcada pelo descompasso entre banda de imagem e banda sonora, de inspiração eisensteiniana.



Figura 1 e 2: Fotogramas de *Triste Trópico*

Figura 3 e 4: Fotogramas de *Tudo é Brasil* e de *História do Brasil*

2. Sobre *Um dia na vida* e o deslocamento de imagens que opera ver, por exemplo, os artigos: “Um dia na vida do outro espectador” de César Guimarães (2010), “Do espectador crítico ao espectador-montador” de Consuelo Lins (2010), “Desvios de Imagens” de Anita Leandro (2012) e “Eduardo Coutinho e a TV” de Esther Hamburger (2013).

Um dia na vida, por sua vez, não faz nenhuma referência ao modernismo brasileiro, sendo um contraponto aos três outros filmes. Porém, o método de reciclagem – método de apropriação e desvio –, especialmente radical neste filme, inteiramente construído com arquivos da televisão, sem a criação de uma narração em *off* ou cartelas interpretativas, por exemplo, não deixa de estabelecer diálogos com a antropofagia cultural. O filme de montagem se configura, aqui, como método antropofágico de criação cinematográfica. Ao deslocar a televisão de espaço e proporcionar uma outra experiência de recepção das imagens e sons,² Coutinho engole e transforma. E não é de qualquer TV que o filme se apropria, mas da programação feita para a televisão aberta brasileira. Há aí uma clara intenção de se estabelecer um panorama capaz de refletir a variedade das programações da TV brasileira, de constituir um retrato e assim falar, ainda que de maneira completamente aberta e complexa, sobre o Brasil.

A questão da identidade brasileira paira de diferentes formas nos quatro filmes, e as colagens que eles fabricam trabalham, de diferentes maneiras, a dualidade entre totalização e fragmentação desse Brasil que é representado. Samuel Paiva (2007: 14), ao escrever sobre o curta-metragem *A Linguagem de Orson Welles* (Rogério Sganzerla, 1990), fala, justamente, de uma “dialética de totalização e fragmentação proposta” pelo filme. Dialética que se aplica também a *Tudo é Brasil*, que retoma e amplia o material do curta, para o desenvolvimento de novas questões. Mais amplamente, considero que, em diferentes graus, se aplica ao conjunto dos filmes aqui analisados. Ainda que o horizonte de totalização seja muito maior em *Historia do Brasil* do que em *Um dia na vida*, por exemplo. Nesse sentido, Ismail Xavier escreve sobre *Triste Trópico*: “O filme de Omar está mais afeto a esta questão da formação e identidade nacionais, o que não impede que haja nele uma antecipação deste senso de demarcações ambíguas e determinações que vêm de longe” (XAVIER, 2000: 8). E Maurício Cardoso sobre *História do Brasil*: “Ao vetor da totalização, a montagem contrapõe uma infinidade de elementos citados, mas nem sempre articulados, e que, por isto, contribuem para a fragmentação” (CARDOSO, 2007: 165).

“*All is Brazil*” (*Tudo é Brasil*) é o *leitmotiv* repetido por Orson Welles ao longo do filme de Sganzerla, origem do título do filme. Em uma imagem de *Triste Trópico*, vemos um cartaz

que, em italiano, faz propaganda de um café “*tuttobrasile*”. Caleidoscópios de um Brasil profundo e inalcançável, os filmes trazem um todo que escapa sempre, seja através da montagem vertical, das paródias, das digressões múltiplas (de *História do Brasil*, *Triste Trópico* e *Tudo é Brasil*), da imprevisibilidade e não linearidade das narrativas (de *Triste Trópico* e *Tudo é Brasil*), da mínima intervenção interpretativa (de *Um dia na vida*), ou do próprio excesso de informações e imagens. Mesmo a narração didática e cronológica de *História do Brasil*, ainda que talvez não intencionalmente, em seu excesso de informações – afinal são 473 anos de história narrados em pouco mais de 2 horas –, excede e escapa. Tratam-se de filmes abertos, que não se deixam apreender, e por isso mesmo se constituem como experiências difíceis e inquietantes tanto de visionamento quanto de análise. O que cada espectador apreende varia e as leituras possíveis são múltiplas e, frequentemente, também confusas. A abertura é uma das forças dessas obras compostas de muitas camadas e, para o pesquisador, o risco é, ao buscar interpretar os filmes, aprisionar leituras.

Carnavalização, carnaval e cultura popular

O pesquisador Robert Stam nota um parentesco entre as noções de carnavalização de Bakhtin e de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, ambas desenvolvidas nos anos 20. Stam escreve sobre o modernismo brasileiro:

O artista (...) não pode ignorar a arte estrangeira; tem de engoli-la, carnavalizá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. “Antropofagia”, neste sentido, é um outro nome para o que Kristeva, traduzindo Bakhtin, chamou de “intertextualidade” e que o próprio Bakhtin chama de “dialogismo” e “carnavalização”, mas desta vez num contexto de poder assimétrico gerado pela dominação neocolonial. (STAM, 1992: 49)

Mikhail Bakhtin, ao analisar a obra de François Rabelais, desenvolve a noção de “carnavalização”, que pode ser definida, em suma, como a forma de incorporação na arte, no caso, na literatura, da irreverência carnavalesca, das inversões, liberdades e espírito de igualdade possibilitados pelo carnaval (BAKHTIN,

1987). Ela está ligada, portanto, ao emprego desse impulso carnavalesco de desrespeito e irreverência criativos, através de paródias, inversões e ironias. A “carnavalização” (assim como o carnaval) tem um sentido político central, ao visar a quebra simbólica de hierarquias, de poderes ou de regras estabelecidas. Ela desconstrói algo naturalizado na sociedade e, assim, faz pensar e, muitas vezes, rir.

Pois o que faz Coutinho não é, justamente, instaurar uma quebra de hierarquias, poderes e regras estabelecidas da televisão, do cinema, da narrativa do documentário, das formas de ver, da relação do filme com o espectador, e, assim, carnavalizar a televisão? *Um dia na vida* desloca e desnaturaliza, operando através da transposição do espírito de igualdade carnavalesco.

Triste Trópico, por sua vez, é em si uma paródia ao gênero documentário, sendo um dos “anti-documentários” de Arthur Omar, termo cunhado pelo próprio Omar em seu artigo “O anti-documentário, provisoriamente”, publicado originalmente em 1972. Ele repete as estruturas tradicionais de construção do gênero – voz do narrador onisciente em *off* em tom grave e “neutro” que conta, em ordem cronológica, a biografia de um médico, apoiada por imagens ilustrativas – e, ao mesmo tempo, subverte-as ao longo do filme. A narração, que começa bastante linear, bifurca-se e fragmenta-se crescentemente, até perder sua aparente linearidade. As imagens, por sua vez, estabelecem relações múltiplas com a narração, ironizando, questionando, invertendo ou duplicando seu sentido. É também através da paródia, ainda que não explicitamente revelada, que Omar constrói a rica e enigmática narração do filme. “Citações históricas ou literárias são parodiadas, apresentadas de forma fragmentada (...) de maneira a não podermos identificar seu autor nem seu contexto original”, escreve Guiomar Ramos (2008: 61). A autora, em *Um cinema brasileiro antropofágico?*, desenvolve uma interessante análise da narração em *off* do filme, revelando as origens de algumas das citações que a inspiram e compõem, como frases do diário de Hans Staden, de outros relatos do século XVI reunidos pelo historiador Alfred Métraux, de crônicas do português Pedro Magalhães Gandavo, além de citações de Claude Lévi-Strauss e Euclides da Cunha, para dar aqui alguns exemplos. Na montagem, através da forma de apropriação ou da relação com as imagens, os sentidos originais dos trechos citados são invertidos.

Glauber Rocha e Marcos Medeiros lançam mão da paródia e da ironia muitas vezes ao longo de *História do Brasil*. Em determinado momento, por exemplo, utilizam imagens do filme histórico de ficção *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972). Trata-se de um filme épico, que coloca Pedro I, interpretado pelo ator Tarcísio Meira, como o grande herói da independência brasileira. O filme foi um grande sucesso de bilheteria na época de seu lançamento. Os cineastas selecionam algumas imagens de Tarcísio Meira como Pedro I e as utilizam em *História do Brasil* “congeladas” e em preto e branco, como se fossem fotografias que se misturam com a iconografia da época (com uma pintura histórica de Pedro I por exemplo), e ilustram a narração didática dos fatos históricos ligados ao império e à independência brasileira. As imagens de Tarcísio Meira travestidas enquanto documentos de época causam um efeito humorístico, que desvia e inverte o sentido original das imagens do filme. Com a irreverência do gesto de colocar o rosto de um ator extremamente conhecido como D. Pedro, o filme parodia ao mesmo tempo o filme original e a linguagem documental tradicional em que os documentos comprovam a narrativa. Além disso, o discurso da narração também se opõe ao do filme original. Enquanto *Independência ou morte!* busca pensar a independência do Brasil de forma épica, ressaltando o heroísmo de Pedro I, assim reforçando o orgulho nacional, em harmonia com as políticas promovidas pela ditadura militar nos anos 1970, a narração didática de *História do Brasil* esvazia o heroísmo da independência e diz que uma conjuntura de interesses – de um lado os interesses das elites republicanas aliadas à burguesia brasileira e de outro os interesses de Portugal – obriga “o príncipe Pedro a proclamar a independência do Brasil em sete de setembro de 1822, às margens do riacho Ipiranga em São Paulo”. Os dois polos da interpretação histórica – provavelmente ambos simplificadores dos fatos históricos – revelam um embate entre discursos que refletem pensamentos políticos conflitantes, característicos dos anos 70 no Brasil. Ao incluir especificamente esse filme, Glauber e Marcos citam esse outro discurso histórico que eles englobam e transformam, marcando a oposição entre um discurso de esquerda que reforçam e um discurso oficial e associado ao regime militar que recusam.



Figura 5: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda: retrato do século XIX de Pedro I e à direita o ator Tarcísio Meira interpretando Pedro I em *Independência ou Morte!*

Em *Tudo é Brasil*, “Sganzerla instaura (...) um princípio de carnavalização, que perverte os sentidos originais dos cinejornais, ironizando-os, satirizando-os” (PAIVA, 2007: 7). Ao se basear em discursos oficiais ligados ao Estado Novo, como imagens dos cinejornais produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e fragmentos da emissão radiofônica pan-americana da qual Welles é o porta-voz, o filme inverte os sentidos originais destes: a simplificação do samba (“alma do Brasil”), o positivismo e ufanismo da época (país grande, colossal, fabuloso, que “todo brasileiro ama muito”), a exaltação à figura de Getúlio (“como exprimir em palavras tudo o que um gaúcho representa para o Brasil?”). Empreende essas ironias e inversões através da pontuação da trilha sonora; do uso de imagens dissonantes à narração; das pistas dadas aos espectadores da insatisfação de Vargas com Welles, da interrupção do filme e de sua saída conturbada do Brasil; ou, simplesmente, confiando na passagem do tempo e nas novas leituras que o tempo presente traz daquelas imagens e narrativas.

Pela amplitude da ideia de carnavalização, e sua independência em relação ao carnaval propriamente dito, esta se torna facilmente empregável para os fins analíticos mais diversos. Mas, como aponta Stam, a força do carnaval e de seu imaginário nas artes brasileiras faz com que o emprego da ideia de carnavalização e de aspectos da análise bakhtiniana da obra de Rabelais sejam especialmente pertinentes no estudo de obras brasileiras.

Exatamente como a obra de Rabelais foi profundamente imbuída da consciência das festividades populares de sua época, do mesmo modo o artista brasileiro torna-se inevitavelmente consciente do universo cultural do carnaval enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo

popular e erudito, uma constelação de estratégias artísticas que tem a capacidade de cristalizar a irreverência popular. (STAM, 1992: 51)

Reforçando o princípio de carnavalização dos filmes está o interesse deles pelas manifestações da cultura popular brasileira, pelos rituais, danças e festas populares de um modo geral, principalmente pelo próprio carnaval e o samba. Em *Triste Trópico*, imagens do carnaval de rua do Rio de Janeiro pontuam toda a estrutura do filme, como um *leitmotiv* que retorna com certa frequência. São imagens de foliões, filmadas com câmera na mão, com enquadramentos médios e fechados, em que vemos pessoas com diferentes fantasias e máscaras marchando e dançando. Essas imagens são combinadas a diferentes momentos da narração (que não fala em nenhum momento do carnaval propriamente dito). Em *História do Brasil*, as imagens do carnaval, com enquadramentos variados (abertos e fechados), e imagens tanto de carnaval de rua quanto de bailes e desfiles de escola de samba, abrem a meia hora final do filme. Elas são acompanhadas pelo “comentário musical” montado por Glauber e Marcos, uma compilação de muitos trechos de sambas (Noel Rosa, Carmen Miranda, Pixinguinha, etc) e de música popular brasileira (Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, etc). O samba é o principal tema e fio condutor narrativo de *Tudo é Brasil*, temática a que seria consagrado um dos episódios que comporia o longa *It's all true*, que Orson Welles filmava no Rio de Janeiro. Ao longo do filme, acompanhamos os esforços de Welles em compreender o Brasil e o samba, através de trechos da emissão de rádio que apresentava, da trilha musical (em que ouvimos Dalva de Oliveira, Linda Batista, Carmen Miranda, João Gilberto, entre outros) e, pontualmente, de depoimentos sobre a história e memória de alguns sambas. Na banda de imagem, pontuam o filme imagens diversas do carnaval do Rio de Janeiro dos anos 40: dos bailes, do cassino da Urca, de Carmen Miranda e Grande Otelo sambando.

Como comenta Craig Brandist, para Bakhtin o carnaval não é “uma prática historicamente identificável, mas uma categoria genérica”, descrita como a “unidade sincrética primordial”³ (BRANDIST, 2002: 138). Trata-se de uma manifestação que reativa memórias que estão embutidas, incorporadas à cultura e ao corpo, e que vêm de um tempo primitivo, pré-clássico. As representações do carnaval nos três filmes parecem evocar esta

3. No original, em inglês: “‘primordial’ syncretic unity”.

mesma leitura de uma manifestação cultural viva, de origens longínquas, que através do corpo e da música revelam um pouco de uma cultura brasileira profunda e misteriosa. O samba e o carnaval, representações de uma identidade brasileira mítica, são figuras centrais de *Tudo é Brasil*, *História do Brasil* e *Triste Trópico*, abordadas através de uma atitude oswald-bakhtiniana que engole, incorpora, digere e assim desvia, inverte e ironiza.

Um dia na vida não traz o carnaval como elemento importante do filme. Porém, a escolha de fazer um filme com as imagens diversas da televisão aberta brasileira revela um interesse central do filme pela cultura popular, pelos espetáculos, pelos gostos. O corpo feminino, e em especial a bunda da mulher, é um dos temas mais recorrentes do filme (nas publicidades, operações plásticas, reportagens, programas diversos). O interesse pelo grotesco, pelas partes baixas do corpo, ou pela linguagem familiar e grosseira, parecem permitir uma aproximação com François Rabelais e a leitura que dele é feita por Bakhtin. E o samba não deixa de estar pontualmente presente no filme, nos rebotados de mulheres, no funk, ou na reportagem que anuncia que, naquele dia, o Rio de Janeiro poderia ser ou não sorteado como sede das Olimpíadas de 2016.

Diálogos com a história

Reflexões da disciplina da história e da história da arte, sobre arquivo, documento ou imagem de arquivo, são muito influentes no pensamento sobre o cinema documentário que pratica a reapropriação de imagens e sons. Ao reciclar, os cineastas devem escolher métodos de abordagem, montagem, tratamento dos arquivos, e criar com eles um discurso que os interpreta. É o caso dos filmes de montagem analisados neste artigo. Apesar de suas especificidades, os cineastas optam por diferentes estratégias de trabalho com os materiais dos quais se apropriam, em todos os casos, buscando desenvolver narrativas com intenções históricas. Buscarei ressaltar este aspecto como forma de conclusão desta pequena reflexão sobre os quatro filmes de montagem como pensamento social sobre o Brasil.

Primeiramente, é interessante destacar a especificidade da aproximação do cineasta à construção de uma narrativa histórica. Ao se apropriarem de imagens já existentes para a

realização de obras audiovisuais, os interesses dos cineastas podem ou não estar ligados ao arquivo como documento, à sua autenticidade, representatividade, ou ao que podem trazer como informação, à moda do historiador. Frequentemente, os cineastas estão mais interessados na força afetiva dos materiais retomados. Laetitia Kugler, em seu artigo intitulado “*Quand Clio retrouve Mnémosyne: Le documentaire de réemploi*” (2011), sublinha o interesse dos documentaristas de reemprego pela dupla potência psíquica e material da imagem (e porque não também do som), que sobrevive ao tempo. “A imagem sobrevivente da História (...) vale por sua natureza indicial, ela é traço da História, mas ela vale também e simultaneamente por seu valor de sobrevivência portadora de *pathos*, de afeto” (KUGLER, 2011: 70). A imagem que sobrevive é capaz de trazer a materialidade do tempo – revelar corpos que viveram e talvez não vivam mais, registrar espaços em determinados momentos e, sendo ela mesma um objeto, um suporte material “submetido à passagem do tempo e ameaçado de destruição” (KUGLER, 2011: 66), carregar possíveis estigmas físicos desta sobrevivência. Ela é um rastro do passado e, portanto, indício de algo capaz de provocar um esforço de memória no espectador. Ao ser valorizada como traço e sobrevivência, a imagem deixa de ser objeto do passado e se torna “suporte de uma memória vivida enquanto *experiência da história*” (KUGLER, 2011: 73).

É como arautos desta dupla arqueologia material e psíquica tão bem descrita por Benjamin (e incarnada aos seus olhos pela prática do trapeiro) que os cineastas, através do documentário de reemprego, vão propor uma escrita singular e poética da História. (KUGLER, 2011: 65)

Os cineastas de reemprego são comparados, por Kugler, à figura do trapeiro benjaminiano por, em sua prática, reinserirem imagens do passado “em uma nova continuidade que lhes restaura a vida” e, assim, criar “a História com os próprios detritos da História” (KUGLER, 2011: 65). Eles compõem, dessa forma, uma escrita que mescla história e memória e é, como conclui a autora, uma alternativa à escrita “tradicional” da história. É o que exploram, de formas muito diferentes, Glauber, Medeiros, Omar, Sganzerla e Coutinho.

Em *História do Brasil*, as imagens de arquivo não se impõem como fontes centrais de interrogações e análise dos cineastas. É a

4. Como demonstram Anita Leandro em *História do Brasil* (obra inédita) e Maurício Cardoso em sua tese *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha* (2007).

partir de uma outra pesquisa, do estudo de obras de autores como Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Celso Furtado e Fernando Henrique Cardoso,⁴ que os autores elaboram o texto da narração, que desenvolve uma revisão crítica da história do Brasil e guia a estrutura do filme. Em seu texto, informativo e sintético, Glauber Rocha e Marcos Medeiros dialogam com os discursos tradicionais da historiografia, os livros didáticos principalmente, o próprio filme tendo uma finalidade pedagógica. Como escreve Anita Leandro (obra inédita: 5):

Glauber Rocha e Marcos Medeiros elaboram uma síntese de quase cinco séculos de história do Brasil, sob a forma original de um compêndio escolar audiovisual. Numa época em que os manuais escolares ainda eram bastante tradicionais, oferecendo uma visão desproblematizada da história do Brasil, ideologicamente próxima de disciplinas como a Moral e Cívica ou a OSPB, o filme de Glauber e Medeiros já oferecia uma abordagem metodológica inovadora para os estudos de história, compatível com a história das mentalidades.

A narração dos fatos em *História do Brasil* é rigidamente cronológica, em consonância com seu caráter pedagógico, porém as imagens que acompanham a narração não lidam com a temporalidade do mesmo modo. Nelas, há o tempo que a imagem representa (no caso de um filme ou de uma pintura histórica, por exemplo), o tempo de realização desta, o tempo para o qual ela pode apontar alegoricamente, ou eventuais choques entre a temporalidade representada na imagem e os tempos dos assuntos que ilustram. Enfim, a rede de temporalidades trazida pelas imagens, ou pelo diálogo com as imagens, muitas vezes verticaliza a leitura horizontal da linha do tempo do texto. É, principalmente, através da rica variação das possibilidades da montagem que o filme extrapola a linearidade do texto, elaborando uma narrativa com múltiplas camadas de leitura, e experimentando, assim, as especificidades do meio audiovisual para trabalhar a história. Pela subversão da forma como as imagens ilustram a narração, do que é considerado como arquivo, das ironias e paródias da montagem, *História do Brasil*, mais do que propor uma outra ideologia ou chaves de leitura da história, carnaliza a narrativa histórica nacional tradicional com a qual dialoga.

A composição do texto da narração também parece o trabalho primeiro do filme de Arthur Omar e é fruto de um trabalho de pesquisa, que resulta na composição de uma história ficcional, feita a partir de uma colagem de citações diversas. A narração de *Triste Trópico*, inicialmente, contextualiza o personagem central nos anos 1920, mas ao longo do filme a história perde a linearidade, tornando-se cada vez mais atemporal ou multi-temporal. O filme se constrói como narrativa poética, aberta, formada pelo acúmulo de instantes e restos de diversas temporalidades que se ligam por múltiplas associações. Essa história pessoal é atravessada por grandes questões, sobretudo o tema da alteridade. O olhar para o outro, o diferente, e os estereótipos e a intolerância com que esse outro é frequentemente tratado, são um elo entre as imagens e a narração. E a experiência da colonização, do contato entre o índio e o europeu nas Américas, é, no filme, o que representa o cerne da questão da alteridade (tanto nas citações disfarçadas, quanto nas imagens).

Ligada à alteridade, a violência é um eixo central do filme. Em *Triste Trópico* há um acúmulo de cabeças decapitadas, sangue, rostos em sofrimento,⁵ uma pilhagem de imagens violentas, que representam a dor e o medo, produzidas do século XVI ao século XX. Assim, o filme traça uma memória visual da dor, que nos fala de um Brasil que, como escreve Omar, é “a soma absurda de uma infinidade de mundos subjetivos e experiências rituais, muito além do que qualquer sociologia, ou qualquer história, ou qualquer psicologia conseguiria apreender” (OMAR, 1997: 8).

5. As imagens de *Triste Trópico* antecipam os interesses de Arthur Omar pelo instante, pelo rosto humano e pelo estudo de sentimentos, explorados em sua série fotográfica: *Antropologia da face gloriosa*.



Figura 6: Fotogramas de *Triste Trópico* (imagens datadas do século XVI, XIX e XX)

Apesar das diferenças, *Triste Trópico* também carnavaliza as narrativas históricas de que se apropria, sobretudo através da transposição destas para a história ficcional de base do filme. Também aqui, como em *História do Brasil*, as imagens, ao invés de ilustrarem a narração, ironizam e subvertem o que é dito. Assim, ambos os filmes brincam com a noção tradicional de arquivo, como lugar do real e instrumento da história. Para a experiência da história que os filmes propõem, tudo vale: o cinema de ficção, a iconografia de época, os arquivos pessoais, os materiais de ontem e de hoje. Os filmes trabalham com uma espécie de “efeito-arquivo” das imagens que, ao ilustrarem o que é dito, empoderam-se de certa legitimidade, questionando, assim, o poder pressuposto do arquivo.

Talvez seja possível pensar em uma intenção de arquivamento por parte tanto de Omar quanto de Glauber e Medeiros, através da incorporação nos filmes de materiais contemporâneos a eles, não considerados no presente de suas realizações enquanto arquivos. Glauber arquiva fragmentos do cinema de ficção dos anos 60 e 70 – seus próprios filmes, filmes do cinema novo brasileiro e outros filmes comerciais – na grande compilação que é *História do Brasil*; Omar parece arquivar fotografias suas de viagens e imagens de diversos fotógrafos, contemporâneos a ele (que aparecem nos créditos do filme como fotografia adicional).

No filme de Coutinho, o gesto de arquivamento é, sem dúvida, central. “*Um dia na vida* cristaliza as imagens liquefeitas da televisão, na medida em que sua montagem cria a possibilidade de projeção para algo até então destinado a desaparecer na difusão”, escreve Anita Leandro (2012: 10). Assim, cria-se a possibilidade de ver e rever, inclusive a longo prazo. O condensado subjetivo de um dia qualquer da televisão brasileira em 2009 – que é o filme – se transforma em um arquivo, guardado e acessível para novas possíveis leituras futuras.⁶ *Um dia na vida* começa com uma cartela onde se lê: “material gravado como pesquisa para um filme futuro”. A informação é um disfarce do filme em pesquisa, caso houvesse qualquer tipo de problema de ordem jurídica, já que o filme se apropria das imagens sem a devida autorização de direitos autorais. Mas ela é, também, sintomática dessa intenção de arquivamento, de um interesse pelo futuro.

6. No caso da televisão aberta brasileira, o gesto de arquivar ganha ainda mais uma dimensão, pela grande dificuldade de se ter acesso aos arquivos televisivos no Brasil. Enquanto arquivos privados, o acesso aos acervos é controlado, as condições de armazenamento são pouco conhecidas e opcionais, e não há uma catalogação que facilite a pesquisa, como comentam Consuelo Lins, no artigo “Do espectador crítico ao espectador-montador” (2010), e Anita Leandro, em “Desvios de imagens” (2012).

Em *Um dia na vida* a voz do material não é interpretada e traduzida por outra. Ao contrário, o método escolhido de aproximação aos arquivos da televisão, que o filme se encarrega de arquivar propriamente, é o de conservar imagem e som sempre em sincronia. A montagem segue a ordem cronológica do material, e como declaram Jordana e Coutinho, cortes internos aos programas foram evitados, mantendo-se, o máximo possível, os trechos em sua íntegra. Mas também aqui se observa uma narrativa de caráter histórico, há um interesse pelo que é produzido para a televisão hoje como uma história do tempo presente. Através de uma montagem minimalista realizada em duas etapas – primeiramente através do dispositivo de seleção do material bruto, efetuado por cortes ao vivo entre os canais, e, em seguida, pela montagem propriamente dita deste, na ilha de edição –, *Um dia na vida* faz uma espécie de mini-etnografia da televisão brasileira em 2009.

Em *Tudo é Brasil* também não há escrita de um texto para a voz da narração. Esta é composta, assim como a banda de imagem, por uma montagem de materiais sonoros de arquivo, principalmente as emissões de rádio apresentadas por Orson Welles no Brasil e outros depoimentos do cineasta. É, em grande parte, uma narração em primeira pessoa, no tempo presente. “Senhoras e senhores, vamos ao ar diretamente do coração do Brasil, da cidade maravilhosa, encanto deste hemisfério. Seu nome soa como música aos nossos ouvidos. Este programa chega até você transmitido do Rio de Janeiro”, diz a voz de Welles. Atribui-se, assim, uma presença às imagens e aos sons, que sabemos ser do passado, o que permite uma aparente proximidade temporal com o espectador. Há um sentido de viagem no tempo, que se torna possível pela montagem, pelo poder da imagem e do áudio de atribuírem uma presença à ausência.

Tudo é Brasil mescla à linha narrativa central, que é a história da estadia de Orson Welles no Brasil para a filmagem de *It's all true*, muitas outras: a que se interessa pela política brasileira dos anos 1940, pela figura de Getúlio Vargas, pela da cidade do Rio de Janeiro, pelas origens do Brasil – pano de fundo misterioso, que se faz presente através de imagens históricas do período da colônia e do império – e, principalmente, pelo carnaval em si. Muitas camadas se entrelaçam em uma narrativa poética e sensorial, interessada na experiência de visionamento do espectador.

A escolha dos materiais, a forma como cada filme se aproxima e trabalha com eles, as opções estéticas e de montagem, assim como suas pretensões enquanto narrativas de caráter histórico, podem ser muito aprofundadas e já existem alguns trabalhos neste sentido. Ao trabalharem exclusivamente a partir da reprodução e reorganização do que já existe, com um interesse por temas brasileiros, *História do Brasil*, *Triste Trópico*, *Tudo é Brasil* e *Um dia na vida* lidam com documentos variados que possuem valor histórico e, a partir deles, trabalham cinematograficamente questões ligadas ao tempo, à memória, à identidade e à história. Os filmes desenvolvem, assim, narrativas que permitem leituras e experiências específicas em relação a essas questões, que mobilizam reflexões em diversas áreas das ciências humanas. Cada um dos filmes revela potenciais estéticos, narrativos, críticos e históricos específicos do filme de montagem, apontando para a diversidade da compilação como método cinematográfico, capaz de levantar questões variadas sobre a presença do arquivo no cinema e sobre as relações entre cinema e história.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil e O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Iara Frateschi de Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRANDIST, Craig. *The Bakhtin circle: philosophy, culture and politics*. Londres: Pluto Press, 2002.
- BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

- _____. Cultures de remploi – questions de cinema. *Trafic*, n. 50, p. 337-354, verão 2004.
- BLÜMLINGER, C.; LAGNY, M.; LINDEPERG, S.; NINEY, F.; ROLLET S. (Orgs.). Avant-propos. In: *Théâtres de la mémoire: mouvement des images*. Collections Théorème 14. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2011. p. 5-10.
- CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CORREIO BRAZILIENSE, 20/10/1998. Disponível em: <cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm>. Acesso em: 26 maio 2015.
- GUIMARÃES, César. Um dia na vida do outro espectador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 140-149, jul/dez 2010.
- HAMBURGUER, Esther. Eduardo Coutinho e a TV. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 414-431.
- KUGLER, Laetitia. *La modalisation du discours dans le documentaire de compilation*. Dissertação (Mém. DEA - Cinéma et Audiovisuel) – Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2002.
- _____. Quand Clio retrouve Mnémósyne: Le documentaire de réemploi. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. *Lorsque Clio s'empare du documentaire*. Paris: Ed INA/ ÉHarmattan, Les médias en actes, Vol. II, 2011. p. 65-73.
- LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v. 15, n. 1, p. 1-17, jan/abr 2012.
- _____. (Org.). *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Obra inédita.
- LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador-montador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132- 138, jul./dez. 2010.
- OMAR, Arthur. *A antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

- PAIVA, Samuel. *Material de arquivo e montagem no curta-metragem Linguagem de Orson Welles*. In: Intercom 2007 – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30., Santos, SP, 2007. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf>. Acesso em: 26 maio 2015.
- RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 14, p. 9-19, 2000.

Data do recebimento:
17 de junho de 2015

Data da aceitação:
16 de setembro de 2015



Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida

ISMAIL XAVIER

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (1980) e em Cinema Studies - New York University (1982). Professor associado da Universidade de São Paulo.

Resumo: Este artigo analisa o documentário que Glauber Rocha realizou a partir de sua intervenção no funeral de Di Cavalcanti, morto em outubro de 1976; o objetivo é caracterizar a multiplicidade de tons presente no discurso performativo do cineasta e sua interação com a trilha musical e os registros de imagem, fragmentos que a montagem nuclear (termo do próprio Glauber) justapõe de forma descontínua. Atenção especial é dada à teatralidade implicada em seu movimento de identificação com o pintor na composição deste ritual de despedida.

Palavras-chave: Documentário. Performance. Teatralidade. Ritual. Cinema Novo. Modernismo. Cinema. Pintura.

Abstract: This article focuses on Glauber Rocha's documentary film partially shot during his intervention in Di Cavalcanti's funeral in October 1976; the aim is to characterize the multiplicity of tones found in the filmmaker's performing speech and its interaction with the musical score and the set of images registered at the time, material that the nuclear montage (in Rocha's own words) juxtaposes in a rather discontinuous manner. Special attention is given to the theatricality implied in Rocha's identification with the painter in the composition of this farewell ritual.

Keywords: Documentary film. Performance. Theatricality. Ritual. Cinema Novo. Brazilian Modernism. Film. Painting.

Résumé: Cet article analyse le documentaire réalisé par Rocha lors de son intervention dans les funérailles de Di Cavalcanti, mort en octobre 1976. Le but est de montrer la multiplicité de tons présente dans le discours performatif du cinéaste et son interaction avec la bande son et la bande image, des fragments qu'un montage nucléaire (terme créé par Rocha) juxtapose. Une attention particulière est donnée à la théâtralité et à son identification au peintre dans ce rituel d'adieux.

Mots-clés: Documentaire. Performance. Théâtralité. Riteuel. Cinéma novo. Modernisme. Cinéma. peinture.

Nota explicativa: Este artigo é reprodução, com pontuais modificações feitas neste ano, de um texto escrito em 2008, a pedido de Paulo Paranaguá, como verbete de Enciclopédia sobre o Documentário na América Latina publicada na Espanha. Dialogo aqui com outras versões de meus comentários ao filme e com a Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, em 2003, por José Mauro Gnaschini (“*Di-Glauber: o filme como funeral reprodutível*”), tese orientada por Rubens Machado Junior. O documentário foi deflagrado pela intensidade e sentido de urgência da reação do cineasta à morte de Di Cavalcanti, amigo cujo funeral foi palco de uma performance de Glauber entendida pela família do pintor como uma invasão ofensiva. Interditado para exibição pública, é hoje obra depositada na Cinemateca Brasileira, “entrada” de catálogo de arquivo impedida de circular em seu formato e suporte originais (película 35 mm). O filme teria ficado totalmente subtraído da vida cultural ao longo destes anos não fora o salto tecnológico que nos oferece acesso a imagem-som por vias digitais, com as devidas limitações de resultado. Deste modo, nem a Cinemateca como arquivo da memória audiovisual do país nem o filme tiveram até aqui a possibilidade de cumprir plenamente a sua vocação.

* * *

Di-Glauber, cujo título original é *Ninguém Assistirá Ao Formidável Enterro Da Tua Última Quimera, Somente A Ingratidão, Aquela Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável! - Di Cavalcanti di Glauber*, reafirma o cinema de Glauber Rocha como um laboratório dramático onde vale o sentido de urgência do seu próprio gesto criativo, neste caso face à morte do renomado pintor, seu amigo.

Tão logo se enterrou do fato, no dia 27 de outubro de 1976, ele buscou a câmera, montou a equipe e dirigiu-se o mais rápido possível ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde se velava o corpo de Emiliano Di Cavalcanti. Sem licença para filmar, adentrou o recinto e registrou as imagens que geraram controvérsia, numa experiência onde o imperativo da expressão cultural prevaleceu sobre a noção de decoro, e a nova forma de fazer o trabalho de luto questionou a fronteira entre o público e o privado.

1. No caso de *Di*, ao contrário da tragédia clássica, a lei da Polis sancionou o direito da família. Lançado em sessão da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 11 de março de 1977, o filme teve proibida sua exibição pública em 1979.

Tal transgressão foi tomada como uma ofensa pela família. O conflito chegou aos jornais e depois à justiça, resultando na sentença de proibição do filme. Glauber perdeu a causa da exibição, mas deixou a sua marca típica de provocação, re-editando, em nova chave, os litígios que lembram o contexto da *polis* grega e um motivo recorrente na tragédia clássica. Vale a oposição entre os direitos da família – enterrar seus mortos em paz – e os direitos da cultura – celebrar a figura ilustre cuja morte gera sentidos que ultrapassam a dor dos que reivindicam os laços de sangue.¹

O filme trabalha, desde seu início, as tensões presentes no ato transgressor que se afina ao traço glauberiano de um cinema de intensidades. Tudo começa com a câmera em movimento em frente ao Museu, imagem pontuada por uma peça musical de Villa-Lobos que dramatiza o momento. A voz do cineasta já oferece as coordenadas do evento em comunicação direta com os espectadores, citando versos do poeta Augusto dos Anjos (o poeta da morte na tradição simbolista brasileira). Há uma opção estética pela primazia do Eu e de sua relação com o homenageado, algo patente na fala ininterrupta, variável no tom e no registro, e também patente na faixa de imagem, onde prevalece o fluxo, sem pausas, da câmera em movimento e dos cortes rápidos. Tal dinamismo aponta para o lado visceral da resposta de Glauber que procura nos contagiar com a retórica adotada. É preciso que todos nós internalizemos o drama implicado nessa morte que o cineasta exorciza ao lembrar os feitos do amigo, as anedotas, o significado da obra deste modernista de primeira hora. O seu epitáfio, ao invés do discurso melancólico ao lado do caixão numa tarde de chuva, valoriza a exuberância, imitando o universo das cores do pintor, privilegiando a vitalidade. Di Cavalcanti morto no caixão, Glauber se aproxima sem cerimônia e cria o escândalo ao transfigurar o desespero em festa comunitária que ele promove em seu filme como um sacerdote laico-midiático que incorpora, com bem humorada impertinência, uma multiplicidade de discursos que se atropelam na trilha sonora. Sua autêntica desmedida assume, em várias passagens, um tom paródico, ao imitar o locutor de rádio em transmissão esportiva, ou ao comentar a sua própria “invasão” e a reação da família estampada nos jornais. Estes no dia seguinte comentaram o escândalo, preocupados inclusive

em descrever a roupa que Glauber trajava na ocasião, esta que vemos em certo momento, a camisa xadrez – arlequinal, como diria Mário de Andrade – em contraste com os demais.

Em clara filiação modernista, o filme ostenta a mistura de gêneros: hagiografia, memória, reportagem; e deixa entrever, em sua montagem toda feita de fragmentos, os esboços de um filme didático sobre a obra do pintor, opção que Glauber recusa. A forma acadêmica de percepção é aqui substituída por um senso de proliferação, afirmação da energia acumulada numa obra a que o filme quer dar ressonância. Os distintos registros de fala deixam claro que a intervenção da voz se dá a partir da sala de montagem, pois não há som direto, entrevistas, depoimentos, ou mesmo a documentação sonora do que vemos na imagem, notadamente na cena do velório do pintor.

Temos, então, as imagens, sujeitas à manipulação bem evidente, e o comentário em voz *over* que lê poemas, faz paródia da narração radiofônica e relata episódios vividos pelo próprio Glauber em sua relação com Di, não faltando a citação de críticos de arte cujos fragmentos são manipulados por Glauber para a reafirmação dos seus pontos de vista.

Ao falar do pintor, ele fala de si mesmo, faz do ritual induzido pela morte do amigo documentário-performativo que o tempo todo, no som e na imagem, diz “Eu”. A voz do cineasta prevalece, seja nas dramatizações, seja quando simula – com bom humor – uma manifestação de Di Cavalcanti ao proclamar a alto e bom som “As vozes do túmulo – Di Cavalcanti: sou um gênio, um velho, uma glória nacional; não enche o meu saco!”

Glauber sabe da polêmica dos críticos de arte, conhece as oscilações do prestígio do amigo, canonizado como um dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo – um marco do modernismo literário e da pintura moderna brasileira, evento e proposta estética que Cinema Novo incorporou, trazendo aspectos de seu ideário para seus filmes, quarenta anos depois. De forma alusiva, ele reconhece a polêmica, mas dispensa os argumentos colocando na boca de Di Cavalcanti falecido esta proclamação que é outra forma de se referir a ele próprio como núcleo de uma polêmica estética e política então em curso. Enfim, as batalhas que ele travava no momento de distensão da ditadura militar e de deslocamento do clima cultural do país. Enfim, se

podemos tomar *Di-Glauber* como um manifesto, ou um ato de humor modernista-surrealista, como ele mesmo disse, é preciso lembrar que o modernismo no Brasil, como em outros lugares, não é uma coisa única e homogênea, e Glauber tomou a figura de Di para afirmar a sua versão do modernismo, o que era legítimo, porém não um consenso.

A estratégia é fazer o discurso em primeira pessoa e, não só para referir-se ao pintor, mas projetar o “eu” na relação com um “tu”, interlocutor, que é o próprio Di, como já o havia feito Vinicius de Moraes no longo poema que Glauber lê enquanto assistimos ao desfile de quadros e desenhos trazidos pela montagem, o poema escrito em 1963, “A Balada do Di Cavalcanti”, pelo poeta e compositor, parceiro de Antonio Carlos Jobim na construção da Bossa Nova.

A reivindicação de empatia e a exacerbação lírica solicitam este apoio da palavra de Vinicius de Moraes, bem como a ressonância trazida pela música de Villa-Lobos e dos compositores populares que evocam temas da vida mundana afinados à obra de Di Cavalcanti, como Pixinguinha (o choro) e Lamartine Babo (a marcha carnavalesca, “O teu cabelo não nega mulata”).

Com tais apoios, Glauber compõe o ritual à sua maneira, feito para celebrar uma memória cultural que entende como patrimônio da tribo, tal como sempre entendeu a sua própria vida e obra, pois tudo nele sempre foi um desejo de fundir o pessoal e o coletivo, um mundo de intimidades a escancarar. Não poderia, portanto, hesitar no registro ostensivo daquilo que, para muitos, deveria permanecer em solene recato, como as feições rígidas da morte desenhadas no rosto do amigo, incluído esse detalhe grotesco do algodão nas narinas. Ele fez o oposto da maquiagem da morte; foi direto ao rosto desarmado de Di, aos dentes já aparentes produzindo um efeito de sorriso, como depois irá às imagens dos quadros e desenhos que comparecem em *flashes*, como que em transe, numa reflexão sobre a morte que se alimenta de um imaginário barroco em que se mesclam a obsessão pelo cadáver e o sentido de exaltação da vida, homenagem e apropriação de um legado indispensável.

Gesto de apropriação, *Di-Glauber* não filma um evento. Aí, o cinema é o evento. E se constrói através do que ele denominou montagem nuclear, ou colagem nuclear, inspirado

livremente na tipologia de Eisenstein. Acrescentou, nesta, mais um termo para falar da justaposição rápida de imagens e sons, feita de cortes secos, de palavras que se atropelam, e interpelam. Trabalho de que resulta um corpo que se expõe como o recolhimento de um fluxo que não se pode conter, tal como uma reação em cadeia. Resulta a justaposição acelerada que torna este filme um exemplo de radicalização de efeitos de choque já presentes em momentos anteriores do cinema de Glauber, pois como observou Eduardo Escorel, o principal montador de seus filmes nos anos 60-70, a frase recorrente do cineasta na sala de montagem era: “vamos parabolizar”, o que significava quebrar a evolução linear, romper a continuidade narrativa e reconstruir a sequência dentro de outra lógica.

A constante ruptura, a alteração brusca de registro, o fluxo ininterrupto de falas e de imagens rápidas, a descontinuidade e os movimentos de câmera na mão expressam, em *Di-Glauber*, não propriamente um olhar agitado, mas um corpo agitado, pois é disto que se trata. Glauber se põe inteiro nesta montagem, como se fosse necessário compensar o imperativo de repouso ligado à morte – combater a ideia de descansar que não deixa de ser uma desqualificação da vida – com um movimento enérgico, bem humorado, carnavalesco, afirmando um cineasta incansável, a buscar os efeitos de câmera como uma extensão do corpo, neste caso, do diretor de fotografia Mário Carneiro. Retoma, assim, o procedimento que se fez tão típico ao cinema moderno em sua conexão profunda com o documentário, mas também em conexão com o cinema em primeira pessoa por excelência – o cinema de Stan Brakhage – em sua exploração de texturas e cores, formas de experiência sensorial geradas pelo movimento rápido que achata a imagem e se rebate sobre o próprio gesto do cineasta. *Di-Glauber* é pleno de movimentos que se esboçam, mas não se completam, cortes rápidos. A agitação incessante não deixa as obras e os objetos se separarem dos corpos. Seja o do próprio Glauber, seja o de Antonio Pitanga. Os flashes deste ator a gingar e sem completar os gestos, repetem a iconografia do malandro, uma evocação do mundo de Di no movimento, na dança, não na contemplação tranquila das obras que aqui aparecem em reproduções, expondo os sinais de uma apropriação pela indústria cultural que vale aqui pela expansão, sinal de um artista de ressonância coletiva, um ícone

a que o poema de Vinicius de Moraes oferece as qualificações do boêmio, do amante da vida, do pintor dos tipos populares, da mulata como tipo nacional, da festa e do carnaval (Glauber insiste em focalizar, no velório e no enterro, a mulata Marina Montini, conhecido modelo de Di).

Em contraste, as imagens em que há mais estabilidade (planos mais longos) são as do velório no MAM, revelando um espaço em que a família faz o seu ritual, com o protocolo usual nos funerais: consternação, imobilidade, silêncio. Mas a performance do cineasta subverte o tom, não só no saguão do MAM, com câmera e equipe, mas na própria forma como depois vai caminhar ao lado do caixão no cemitério, como quem passeia sem os sinais de constrição da dor e do respeito. Contra a solenidade e a gravidade do momento, ele administra outro funeral, mais dionisíaco, exuberante, ao som de marchas carnavalescas ou mesmo do samba de Paulinho da Viola que fala do funeral do Heitor, onde o valor do falecido impôs respeito porque era bom trabalhador, onde houve choro e ladainha, mas que terminou em confusão.

O olhar sempre em movimento traz, às vezes, a visão de uma gravura original ou de um quadro colhidas em exposição que havia na ocasião em uma Galeria do Rio, mas reiteradamente faz desfilar reproduções das obras, numa avalanche de imagens em torno do legado do pintor que se alterna com a contenção das pessoas filmadas no Museu. Nesse espaço do velório, é a fala de Glauber que agita o quadro imóvel e tenta expulsar a dor. Tudo aí parece trair o colorido e a vitalidade do homenageado, e é preciso partir para o revide, fazer aí repercutir o universo das mulatas de Di Cavalcanti. Movimento que culmina quando, chegados ao cemitério, ouvimos o som afro de Jorge Ben, e aceitamos as imagens do caixão que desce para a tumba como se fosse um dado comunitário, traço de união.

Nesta tônica de empatia e expansão do Eu presente no filme, a identificação com o pintor falecido gera o impulso de autobiografia que encontra a figura mediadora em outro ícone de Glauber: Roberto Rossellini. Nas anedotas mundanas que imprimem às vezes um tom de camaradagem à conversa do cineasta, compondo o dueto entre o cineasta e o pintor, há o momento em que ele narra o seu primeiro encontro com Di Cavalcanti, em 1958, quando este acompanhou Rossellini

em viagem à Bahia, e o jornalista Glauber Rocha, então com 19 anos, foi escalado para uma reportagem sobre a presença do ilustre italiano. O que seria mais um traço de memória afetiva assume aqui um caráter emblemático quando o cineasta comenta a impressão que lhe causaram os gestos de Rossellini. Este filmava muito com uma câmera 16mm, ressaltando sua rapidez e sua capacidade de se exprimir no contato com o que era, para ele, um dado novo de cultura. Glauber arremata: foi aí que aprendi a força de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.

Tal sugestão, que tem tudo a ver com a futura gênese do Cinema Novo, vem cimentar a constelação cultural que está na raiz do sentimento de urgência que permeia todo o filme. Compõe mais um elo da cadeia, ou da montagem nuclear, que nos leva ao comentário sobre a pincelada de Di Cavalcanti, tão rápida, intuitiva e reveladora quanto o registro do cineasta italiano. E para fechar o círculo de afinidades eletivas, Glauber faz o seu filme *Di* no mesmo estilo vertiginoso que tudo condensa em rápidas pinceladas. A câmera tateia, explora superfícies; a montagem é agressiva, evita, como observei, aquele desfile de quadros que daria ensejo para uma atitude contemplativa. Tudo é presentificação da energia criadora, fixação de uma memória do pintor associada ao movimento, à vivacidade do gesto, ao interesse pelo mundo.

Vale aí a auto-exposição do cineasta no trabalho de luto peculiar, porque festivo, frenético, disposto a imitar o clima de uma tarde de futebol ou de uma noite de samba. Em tal estilo, e nos conteúdos de cultura evocados por som e imagem, o cineasta faz o gesto antropofágico de incorporação do legado do pintor. Entende o seu filme como uma comunhão pela qual se apropria das virtudes do morto e dá continuidade ao que ele representa. Trata-se de um ritual que celebra o país na figura do pintor, repõe nesta morte o signo de uma identidade cultural que sempre preocupou o cineasta, naquele momento ainda marcado pelo retorno recente, após longa temporada fora do país. Num lance típico de Glauber, o *ethos* nacional compõe o eixo do ritual de celebração em chave modernista, embora não haja empenho em situar de modo preciso o estilo e o lugar de *Di* dentro desta tradição. Para Glauber, tais referências se impõem como um registro rápido, porque não é de informação que se faz a sua homenagem, mas de imitação das

formas e dos tons de uma obra pictórica que seu cinema quer reavivar. Celebração de uma afinidade cuja proclamação pública ele julgou imperativa naquele instante.

Filme inovador, *Di* é uma das grandes obras do documentário brasileiro. A par desta análise imanente (me concentrei na ordem interna do filme), é um filme de 1976-77 que solicita, em contrapartida, um trabalho de inserção no quadro maior do documentário da época, momento em que já estavam consolidadas as experiências de ruptura com os clássicos dos anos 60 (ligados ao cinema direto e ao cinema-verdade), filmes que traziam um viés político ou antropológico de “descoberta” da realidade social brasileira, notadamente de seus espaços de pobreza onde também se inventariou as formas de resistência da cultura popular. Desde a virada dos anos 60 para os 70, cineastas como Ana Carolina, Paulo Rufino, Arthur Omar e Aloysio Raulino haviam trabalhado, em diferentes direções, o que, grosso modo, passou a ser chamado de documentário reflexivo. O dado particular naquela conjuntura do cinema brasileiro foi a postura radical dos cineastas na negação da transparência e do efeito-de-verdade contido em formas clássicas de representação, uma recusa da tradição do documentário com viés antropológico que se expressou na fórmula de Arthur Omar: o anti-documentário, plataforma de um cinema experimental que não descartava o diálogo com filmes de Glauber, como *Pátio* (1959) e *Câncer* (1968).

Em seu retorno ao Brasil, não seria próprio ao autor de *Terra em Transe* colocar a sua primeira intervenção em descompasso com o teor de invenção alcançado pelos melhores cineastas então em atividade; pelo contrário, ele recolheu esses influxos, fez o balanço de sua própria obra e – através do pintor – tratou de avançar a experiência do documentário em primeira pessoa, com seus toques de autobiografia e seu teatro do Eu, nos termos do seu próprio cinema.

Em suma, o filme traz a marca de Glauber e sua lida com a montagem entendida como um cotejo dramático entre a voz e a imagem, o olhar e o gesto. Combina o registro informal e a força do ritual, a profanação do que é tabu na cultura e a sacralização do que é energia transformadora, afirmação da vida, traços que deixou impressos em seu estilo.

Data do recebimento:
15 de junho de 2015

Data da aceitação:
10 de setembro de 2015



FOTOGRAMA COMENTADO

História(s) do contato: Trilogia das *Terras Altas (1983-1992) e Pirinop: meu primeiro contato (2007)*¹

CLARISSE ALVARENGA

É doutora em Comunicação Social (UFMG) e mestre em Multimeios (Unicamp).
Atualmente, é professora adjunta da Faculdade de Educação da UFMG.



Figura 1: A chegada dos colonizadores nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné
First contact (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983)



Figura 2: Cenas do primeiro contato da expedição dos irmãos Villas Bôas com os Ikpeng, ocorrido em 1964
Pirinop, meu primeiro contato (Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007, 1983)

Há duas regiões no mundo que ainda hoje concentram grupos de povos considerados isolados. A primeira é a Floresta Amazônica brasileira, onde existem registros oficiais de 107 grupos em isolamento. O segundo é a ilha de Nova Guiné onde existem 44 registros. O filme *Pirinop – meu primeiro contato* (2007) e a chamada *Trilogia das Terras Altas*, constituída pelos filmes *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbours* (1988) e *Black harvest* (1992) tematizam o contato nas duas regiões.

Em ambos os casos, o ponto de partida são as imagens de arquivo do contato, que são então restituídas aos sujeitos filmados, deflagrando o processo de realização dos filmes. Após visualizarem as imagens do contato, cada um desses dois grupos manifesta seja o desejo de reencená-lo, no caso de *Pirinop*, seja o de conceder depoimentos sobre os acontecimentos vividos no passado, como acontece na *Trilogia das Terras Altas*. As reencenações e os depoimentos são captados durante a fase das filmagens e postos em relação com as imagens de arquivo na

1. Apresentei uma primeira versão deste artigo no XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Cinema (Socine), dentro da programação do Seminário Temático Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação, em outubro de 2015, em Campinas (Unicamp). Agradeço aos integrantes do seminário pelo diálogo.

montagem de forma a alterar o sentido original das imagens tomadas no passado. O que se busca é incluir o ponto de vista dos sujeitos filmados, algo que os arquivos do contato omitem. Entretanto, para além de um outro ponto de vista sobre o acontecimento circunscrito do contato, os filmes evidenciam também a existência de outras histórias envolvendo os sujeitos filmados.

Trilogia das Terras Altas

A Trilogia das Terras Altas (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983-1992) se inicia com um depoimento de um papuásio que se lembra exatamente do dia, da hora, do que faziam e de onde estavam quando os brancos chegaram pela primeira vez em suas terras nos anos de 1930. A experiência é narrada no filme primeiramente por esse nativo, para quem a chegada do homem branco causou tão forte impacto que ele não teve coragem sequer de olhar para os invasores.

Nos filmes *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbors* (1988) e *Black harvest* (1992), a dupla de realizadores investe sobre o material de arquivo filmado pelo colonizador, Michel Leahy, ressignificando-o, cinco décadas depois do primeiro contato ter ocorrido nas Terras Altas.² Devido ao fato do processo de colonização ter ocorrido tardiamente nas Terras Altas, foi o colonizador quem realizou suas imagens sobre o processo do contato enquanto ele transcorria. Diferentemente dos demais filmes de contato, nos quais são cineastas que filmam a aproximação e o contato, nesse caso é o próprio colonizador que filma. Michel Leahy fazia questão de levar a câmera em suas expedições. Seu objetivo era de se fazer notar, propagandear seus feitos através das imagens que registrava.

2. Os nativos das Terras Altas devem em grande parte seu longo período de isolamento à geografia de Nova Guiné, que fez com que os colonizadores preferissem se instalar no litoral, onde conseguiriam o lucro imediato que almejavam. Por isso, a dominação colonial veio tarde. Os Australianos chegaram em 1930 e foram embora em 1975. Essa mesma barreira geográfica fez com que os nativos, por sua vez, não sássem das imediações de seu território. Encorajados pelo bom solo e clima favorável, os povos das Terras Altas tiveram sucesso na agricultura e multiplicaram-se (CONNOLLY, 2008: 181).

Michel Leahy não era um conquistador qualquer. Além de manter um diário escrito, ele levou uma câmera de cinema e uma máquina fotográfica em quase todas as suas expedições em territórios desconhecidos, e então conseguiu documentar em filme algo que nunca mais acontecerá – o confronto, em larga escala, de uma corrida pela exploração de outros povos. (CONNOLLY, 2008: 181)

Devido a seu desejo de visibilidade, Leahy usou regularmente a câmera. Tão interessado em se promover, não imaginava que encontraria resistência na Europa ao tornar pública a execução sumária de dezenas de nativos, em função de seus interesses na exploração de pedras preciosas, em um evento que ficou conhecido como Massacre de Doi. Leahy não só considerava as mortes parte de sua empresa, como também acreditava que elas poderiam lhe garantir lugar na história. Não à toa, foi ele mesmo o responsável pela divulgação do massacre que protagonizou (CONNOLLY, 2008: 189).

No filme *Taking pictures* (2001), Connolly e Anderson explicam como foi deflagrado o processo de realização da trilogia. Ao chegar às Terras Altas, eles exibiram em uma projeção coletiva o material filmado por Leahy para os nativos. Desse processo de visualização dos arquivos, surgiu *First Contact*. Anderson conta que, após assistirem às imagens – inseridas no final do filme por meio da montagem –, os papuásios dirigiram-se a eles para narrar (por meio de depoimentos) o contato, expressando seu ponto de vista sobre o acontecimento. Há que se notar, na atuação dos papuásios, a desenvoltura de sua oratória e *mise-en-scène*, o que é acolhido pelo filme.

Quando a expedição de Michel Leahy, interessada na prospecção de pedras preciosas, aproximou-se, os povos originários dessas terras acreditaram que não se tratava de homens, mas de espíritos. Uma mulher chegou a acreditar naquele momento que seu filho morto voltara. A experiência de tomar os brancos como espíritos é narrada no filme primeiramente pelos nativos e, em seguida, pelos colonizadores. São usadas imagens de arquivo do contato ao lado de imagens realizadas por Connolly no presente das filmagens. A alternância de pontos de vista (ponto de vista nativo e ponto de vista colonial) sobre o mesmo material – o arquivo do contato – é trabalhada de forma sistemática na montagem do filme a partir daí.

Sobre as imagens de arquivo, os cineastas alternam a exposição de falas do colonizador explicando a cena (algo que eles obtêm a partir de relatos colhidos com os irmãos de Michel Leahy, James e Daniel Leahy), e outras dos próprios nativos, expondo seu ponto de vista. Com isso, Connolly e Anderson conseguem intervir sobre a assimetria entre colonizadores e colonizados, que no caso desse arquivo coincide exatamente com a relação entre sujeito

que filma e sujeito filmado. A partir de depoimentos gravados *a posteriori*, tanto com o representante das expedições quanto com os nativos, refaz-se a cena do contato em outros termos. É como se, por via da retomada das imagens, fosse possível deslocar, não sem apagar o conflito, os sujeitos daquelas posições com as quais foram identificados quando foram colonizados e filmados por Leahy.

As mulheres nativas contam no filme que ficaram sabendo que os australianos não eram espíritos, mas homens, apenas quando se aproximaram de fato de seus corpos, ao terem relações sexuais com eles. A cena é deflagrada a partir de fotografias feitas por Leahy que os cineastas restituem às mulheres. Elas dialogam entre elas e também com os cineastas. Nesse momento, o espectador é informado sobre o relacionamento de Michel Leahy com uma nativa, do qual nasceu Joe Leahy, que será um personagem importante nos filmes de Connolly e Anderson daí em diante.

É bem verdade que as filmagens feitas pela equipe de Michel Leahy revelam muito sobre o olhar dos colonizadores. Para estabelecer uma distância regulamentar entre eles e os nativos, os colonizadores instalaram uma cerca. Em seu interior, faziam demonstrações de força, usando armas de fogo; abatiam animais; demonstravam o funcionamento de máquinas, entre elas o *gramophone*. Os nativos, por sua vez, a despeito dos cuidados dos invasores em guardar distância, conseguiam entrar nos acampamentos e se apropriar de objetos manufaturados. Com esses objetos, faziam ornamentos para enfeitar seus corpos. Nessas imagens, tomadas pelo colonizador, vemos, além do olhar do colonizador, a forma inventiva como a cultura papuásia reagiu à colonização. Essas imagens são exemplos da agência nativa operando sobre os resíduos e restos levados até eles pelo colonizador.

A convocação das imagens no filme de Connolly e Anderson acentua a atuação nativa e o seu ponto de vista sobre o contato. Ou seja, para o espectador, desde o início do filme, os nativos existem em cena e elaboram a presença dos brancos, ainda que o registro de Leahy - o arquivo - tenha sido tomado com o intuito principal de enfatizar seus feitos como colonizador.

No segundo filme da trilogia, *Joe Leahy's Neighbours* (1988), é apresentada uma série de conflitos decorrentes do contato. No início do filme, a história do contato é recontada

a partir das imagens de arquivo, indicando-se o seguinte desdobramento que já era conhecido desde o primeiro filme: a partir do envolvimento de Leahy com uma nativa Ganiga, nasce Joe Leahy, um mestiço que consegue transitar entre os dois mundos, o dos nativos e o dos brancos. O trânsito entre mundos, uma atribuição do xamã, é realizado por Joe de uma maneira ambígua (por vezes, deliberadamente perversa), visando ao final se beneficiar financeiramente.

O desentendimento entre Joe e seus vizinhos se dá em função da divisão das partes num arrendamento de terras nativas para plantio de café. No início, a parceria acena para a perspectiva de enriquecimento dos nativos, mas, ao final, eles se percebem em desvantagem no negócio. Joe negociava em outros termos com outros grupos e os lucros eram inevitavelmente maiores para ele (sob a justificativa de que assumia um risco maior junto aos brancos). Essa divisão mostra que Joe não apenas fala “com os brancos” mas fala também “como os brancos”, o que permite contrapor esse discurso ao do xamã, que nunca deixar de lado a sua própria cultura.

No terceiro filme, *Black Harvest* (1992), surge um novo aspecto que é registrado de perto pelos cineastas. A aldeia está em guerra com grupos vizinhos, reafirmando uma antiga rivalidade. Nesse filme, é a própria aldeia que é mostrada se autodestruindo, o que concede ao último trabalho da trilogia um caráter trágico. Os Ganiga, como se sabe, são um povo guerreiro. Para além das questões com os colonizadores, há também uma outra história que envolve seus inimigos. Connolly e Anderson mostram a disputa de dentro do campo de batalha, os ferimentos, os ataques e as dúvidas que surgem internamente em relação à manutenção da guerra. Ao longo do filme, há uma enorme número de mortos e o grupo é reduzido sensivelmente.

Se no primeiro filme a disputa se dá entre colonizador e colonizado, no segundo o que acontece é que o desentendimento está polarizado entre Joe, o mestiço, e os nativos. No terceiro, por sua vez, a disputa se dá internamente entre dois grupos diferentes. Devido a esse trabalho que se realiza ao longo do tempo, filmando sempre de dentro, os cineastas conseguem mostrar os vários níveis de disputa, matizando a importância e a complexidade do contato de diferentes formas.

As projeções coletivas, as fotografias de cena restituídas aos nativos, a escuta das narrações (testemunhos) dos nativos e dos colonizadores, e o trânsito entre os diferentes espaços (os espaços dos colonizadores e também dos nativos) concede um posicionamento singular aos realizadores (como tradutores). O posicionamento que Connolly e Anderson constroem é significativo, pois eles não apenas contam a história do ponto de vista dos Ganiga, alterando o ponto de vista expresso no arquivo. Eles recorrem tanto aos Ganiga quanto aos seus colonizadores e inimigos, o que os permite complexificar e problematizar a experiência do contato.

Pirinop: meu primeiro contato

Em *Pirinop: meu primeiro contato*, os diretores Mari Corrêa e Karané Ikpeng projetam na aldeia imagens filmadas por Jesco Von Putkammer, Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano, e Adrian Cowell. A projeção permite aos Ikpeng recordar a situação do primeiro contato, ocorrida em 1964, e, em seguida, por meio da reencenação “mostrar o que os brancos não viram” do contato, nas palavras deles próprios.

A partir da reencenação, surgem inúmeros contrapontos com as imagens projetadas. A vista aérea, movimento de câmera que identifica a iminência do primeiro contato, é substituída por uma tomada de perto que acompanha os sujeitos filmados na aldeia. Os Ikpeng explicitam os equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) que a chegada do homem branco suscitou. Entre esses equívocos, por exemplo, a não-identificação por parte deles da rapadura que foi lançada do avião como presente. Na época, eles acreditaram se tratar de excreções emitidas pelo pássaro gigante. No presente das filmagens, os Ikpeng além de reencenar o contato se questionam criticamente: “como não reconhecemos a rapadura? Estava na cara”. Um outro Ikpeng conta que ao ver o sertanista Orlando Villas Bôas pensou se tratar de um tamanduá. Esses e outros equívocos do contato são identificados pelos Ikpeng dentro da própria reencenação. Posteriormente, ao visualizar as imagens filmadas, assumem uma segunda camada de posicionamento crítico, desta vez sobre as imagens da reencenação: “temos que refazer essa cena”, “Não pode rir, tem que demonstrar mais medo”, “esse cinto e essas havaianas não podem aparecer”, ponderam.

Ao longo desse processo de visualização e reencenação, emerge no grupo uma nova orientação em relação ao seu futuro: eles pretendem retomar as terras onde viviam quando foram contatados e das quais estiveram afastados desde a transferência para o Parque Nacional do Xingu, ocorrida após o primeiro contato. Ou seja, além da elaboração do passado, surge ainda a possibilidade de intervenção sobre o presente e o apontamento de perspectivas futuras, como observou Lorena França (2011). De acordo com a autora, a experiência de realização do filme se inseriu no meio das relações sociais do grupo e acabou por provocar a emergência de novas reflexões ainda não elaboradas sobre sua trajetória coletiva.

A primeira reencenação apresentada no filme é uma reelaboração das relações dos Ikpeng com os homens brancos a partir do contato. Entretanto, os Ikpeng se dedicam ainda a uma segunda tarefa: desta vez o que está em cena é um evento importante em sua história e sobre o qual não há arquivo, não há imagem. Trata-se do sequestro de duas meninas Waurá, ocorrido em 1956, algo que deflagrou uma guerra de oito anos entre os dois grupos vizinhos.

As duas reencenações são distintas. A reencenação do primeiro contato é motivada pela possibilidade de mostrar aquilo que as imagens de arquivo não mostram e todos os comentários que são feitos posteriormente quando da projeção dessas imagens incidem sobre a relação que os Ikpeng mantêm com os brancos desde então. Diferentemente da encenação do primeiro contato que acontece na aldeia, a reencenação do rapto das meninas Waurá acontece no meio da floresta, não é encenada por aqueles que viveram os acontecimentos, sendo acompanhada por trilha sonora e por uma câmera subjetiva que dramatiza a situação do sequestro, não colocando em questão exatamente a relação dos Ikpeng com o branco mas as suas relações com os Waurá.

Nesse sentido, fica evidente que além da história que os arquivos permitem recontar de outro ponto de vista há uma outra história que interessa aos Ikpeng e que não faz parte diretamente da história do relacionamento deles com os brancos. Em *Pirinop*, essa outra história está por detrás do primeiro contato. Afinal foi pela natureza violenta da guerra

travada com os Waurá que a expedição dos irmãos Villas Bôas decidiu contactá-los. Ou seja, a história dos Ikpeng começa antes da chegada do homem branco e envolve outros aspectos para além desse relacionamento, algo que a segunda encenação permite perceber.

Contranarração

No momento em que os grands récits ocidentais encontram-se desgastados porque contados e recontados à exaustão, em que o pós-modernismo preconiza o fim das metanarrativas (LYOTARD, 1989), e ainda quando Francis Fukuyama (1989; 1992) proclama o “fim da história”, Ella Shohat e Robert Stam elaboram uma pergunta fundamental: “precisamente a narrativa de quem e a história de quem estão sendo declaradas findas?” (2006: 355). Para além da “imagem eurocêntrica”, que os autores identificam com as narrativas historicistas contadas pelos impérios europeus até a Segunda Guerra Mundial com o objetivo de criticá-la, estaria em jogo, num movimento reverso, uma “contranarração”.³ Esta outra forma de narrar não seria “uma grande narrativa-mestra anticolonial”, mas composta por interpretações que não expressam mais uma verdade única, estando relacionadas com “formas políticas e estéticas de construção do coletivo” (2006: 405).

3. Para os autores, os representantes da contranarração seriam os cinemas terceiro-mundistas de Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa e Glauber Rocha. Shohat e Stam (2006) estão interessados em discutir o Cinema Novo que surge após a Segunda Guerra.

Acredito que os filmes em questão podem ser considerados um tipo específico de contranarração que se distingue da narratividade ocidental direcionada ao contato, com sua linearidade, homogeneidade e acabamento. Mais que isso, há uma indicação de que onde os brancos em geral enxergam a história (a sua história) há na realidade várias histórias entrelaçadas, o que a abordagem dos arquivos em ambos os filmes explicita.

FILMOGRAFIA

Pirinop, meu primeiro contato (Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007)

First Contact (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983)

Joe Leahy's Neighbors (Bob Connolly e Robin Anderson, 1988)

Black harvest (Bob Connolly e Robin Anderson, 1992)

Taking pictures (Les McLaren e Annie Stiven, 2001)

REFERÊNCIAS

CONNOLLY, Bob e ANDERSON, Robin. Primeiro contato. In: *Catálogo do 12º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2008, p. 177-198.

FRANÇA, Lorena. *Rememoração e encenação dos Ikpeng em Pirinop Meu primeiro contato*. Trabalho de conclusão de curso de graduação. Departamento de Sociologia e Antropologia da Fafich/UFMG, 2011.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. In: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. v. 2, Issue 1. EUA: Berkeley Electronic Press, 2004.

Data do recebimento:
08 de junho de 2015

Data da aceitação:
09 de setembro de 2015

F o r a - d

e - c a m p o



O arquivo sob tensão: abundância, descontinuidades e desejo de memória

CARLOS HENRIQUE FALCI

Doutor em Literatura Eletrônica pela UFSC, Mestre em Ciência da Informação pela UFMG, e graduado em Comunicação pela UFMG. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, coordena pesquisa sobre memória, arte e tecnologia financiada pelo CNPq e pela FAPEMIG.

RENATA ALENCAR

Doutoranda em Artes pela UFMG, Mestre em Comunicação Social pela UFMG e graduada em Jornalismo pela PUC Minas.

Resumo: Este artigo discute a incorporação de arquivos em poéticas artísticas contemporâneas e suas relações com a memória. Para isso, é realizada uma análise da instalação *Photography in Abundance* (Erik Kessels, 2011), tendo como base discussões teóricas de Jacques Derrida, Michel Foucault, Marc Augé, Paul Ricouer e Anna Maria Guasch.

Palavras-chave: Arquivos. Memória. Fotografia.

Abstract: This article discusses the incorporation of archives in contemporary artistic poetry and its relations with memory. For this, an analysis was made of the installation *Photography in Abundance* (Erik Kessels, 2011), based on theoretical discussions of Jacques Derrida, Michel Foucault, Marc Augé and Anna Maria Guasch.

Keywords: Archives. Memory. Photography.

Résumé: Cet article traite de l'incorporation de archives dans poétique artistique contemporaine et sa relation avec la mémoire. Pour cela, on effectue une analyse de l'installation *Photography in Abundance* (Erik Kessels, 2011), sur la base des discussions théoriques de Jacques Derrida, Michel Foucault, Marc Augé et Anna Maria Guasch.

Mots-clés: Archives. Mémoire. Photographie.

Introdução

Uma jovem está deitada sobre um amontoado de imagens, em um espaço vertiginosamente ocupado por elas. Parece olhar, com algum prazer, para a imagem única que tem nas mãos. A cena narrada se apresenta como registro da instalação *Photography in Abundance*, ambiente criado por Erik Kessels para a mostra *What's next?*. Realizada em Amsterdã e promovida pela *Foam Photography Museum*¹, em 2011, a proposta curatorial da exposição versava sobre o futuro da fotografia, temporalidade que se evidencia já no título da mostra. Como uma resposta à inquietação posta, Kessels imprimiu todas as imagens postadas no período de um dia no Flickr, site configurador de uma rede social cuja alimentação se dá prioritariamente pelo compartilhamento de imagens.

1. www.foam.org



Figura 1: Instalação *Photography in Abundance* de Eric Kessels (2011)

Photography in Abundance e suas várias camadas de sentido se apresentam como intercessores² a estimularem as discussões deste artigo cujo objetivo principal é refletir sobre a incorporação de arquivos em poéticas artísticas contemporâneas. Intercessores dizem de uma criação capaz de desvelar heterogeneidades, multiplicidades e intensidades em um particular arranjo entre arte e pensamento. No caso específico desta obra, algumas singularidades evidenciam a sua escolha para ativar as reflexões aqui realizadas, a saber: a) primeiramente, o

2. cf. DELEUZE, 1992, p. 151.

fato de ter se originado da apropriação de imagens de um site que é, ao mesmo tempo, um banco de dados digital e um lugar de compartilhamento e circulação de imagens, o qual tratamos aqui na perspectiva do arquivo, b) o fato de a obra em si, ao inaugurar outra espacialidade e outras normas de existência para os elementos do arquivo apropriado, nos apresentar um conjunto de questões referentes às temporalidades que a atravessam; c) há ainda que se considerar as questões de ordem mnemônica que carregam consigo tanto a preservação quanto o esquecimento. *Photography in Abundance*, sobretudo, nos convida a um exercício de pensamento que considera, com centralidade, o “desejo de memória” que habita um arquivo. O arquivo aqui se delinea como um certo conjunto de registros e documentos, dispostos em uma morada, sob o controle de alguém ou de algo, que delimita sua forma de funcionamento, e em situação de devir.

O arquivo como figura de memória

As relações entre arquivo e memória podem ser compreendidas na conferência proferida por Jacques Derrida (2001), intitulada *Mal de Arquivo*. Para Derrida, o princípio econômico do arquivo, ou a economia arquivística, pressupõe “a acumulação e a capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior” (DERRIDA, 2001: 23). A tese do “mal de arquivo” de Derrida se ancora na “pulsão de morte” freudiana. A pulsão de morte coloca em risco o arquivo; trata-se de uma força de destruição que conduz ao esquecimento e ao apagamento da memória. Nas palavras do autor,

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001: 22)

Para Derrida, o grande paradoxo do arquivo reside na repetição que o edifica. Se a repetição conduz à fixação da memória pela via das possibilidades de reprodução e reimpressão, ela também se desgasta e produz o esquecimento. Daí o desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo,

face às transformações e multiplicações das nossas “máquinas de arquivar”. É esse “desejo de memória” que ativa o que Derrida nomeará de “pulsão do arquivo”, uma pulsão de conservação. “Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, em ‘mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9). Localizando-se, portanto, entre a tradição (que retém) e o esquecimento (que dispersa), o arquivo se torna uma potente figura de memória.

Origem e comando estão na etimologia da própria palavra arquivo, como lembra Derrida (2001). O comando implica compreender que, no arquivo, há leis ordenadoras dos eventos arquivados; leis estas que revelam o poder do lugar de inscrição do arquivo e o poder de consignação do arconte, seu guardião. Nesse sentido, a abordagem de Derrida (2001) enaltece a dimensão topológica do arquivo (relativa ao espaço) e a dimensão nomológica (vinculada às normas e à autoridade). O arquivo envolve tanto a ideia de origem (uma noção ontológica), quanto as noções de autoridade, de conservação e, sobretudo, de lugar, morada. Acessar um arquivo é adentrar um espaço que condiciona uma *origem possível* para as coisas. Tal origem, no entanto, constitui-se em discurso e está intimamente atrelada ao poder de consignação do arconte, o guardião do arquivo. É nesse processo instaurado no guardar em uma morada um passado possível para as coisas, em conformidade com os critérios de ordenamento de alguém ou algo, que se instaura a relação entre arquivo e memória.

Com base nas contribuições de Derrida (2001), as relações entre arte e arquivo foram abordadas por Anna Maria Guasch (2011) que delinea um panorama analítico das práticas arquivísticas no contexto da arte, ao longo do século XX até a primeira década do século XXI. A autora localiza tais práticas arquivísticas como condutoras do que reconhece como um terceiro paradigma artístico, emergente ainda no contexto da arte moderna. Distintos dos paradigmas precedentes que tinham princípios transgressores de uma certa utopia social e artística, o denominado *paradigma do arquivo*, ainda que em sua cronologia se sobreponha aos demais, inauguraria uma “estética de organização legal-administrativa” que passaria então a compor algumas poéticas artísticas (GUASCH, 2011).

Para Guasch (2011), há dois *modus operandi* segundo os quais se pode vislumbrar o funcionamento dos arquivos contemporâneos: o primeiro segue a lógica da ordem e da lei, ancorando-se nos princípios de procedência, de homogeneidade e continuidade. Uma segunda via tende a priorizar a heterogeneidade e a descontinuidade como frutos de um processo, aparentemente contraditório, inerente ao arquivo: ao mesmo tempo em que o arquivo comporta as ações de armazenar e guardar, ele também carrega o esquecimento e a destruição.

A autora apresenta, pois, duas vertentes do arquivo: o arquivo de procedência e o arquivo visto sob a ótica da psicanálise de Freud. Ao arquivo de procedência, a autora associa um estatuto de neutralidade racional que armazena registros e documentos, pensando ser possível acessar a “origem” das coisas. A reconstrução do passado pelo historiador passaria pelo acesso e leitura de tais documentos.

Uma outra perspectiva de pensamento, no entanto, rompe essa pretensa neutralidade do arquivo. A analogia entre inconsciente e memória, fundada nos estudos da psicanálise de Freud, fez Derrida reconhecer a própria psicanálise como uma teoria do arquivo. Aqui, rejeita-se a ideia de uma percepção pura e neutra, como a abordagem do arquivo de procedência tende a fazer. “A escritura é um sistema de relações entre distintas camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo”, afirma Guasch (2011: 18, trad. nossa)³ ao comentar as contribuições de Derrida.

3. No original: “La escritura es un sistema de ‘relaciones’ entre distintas capas: de la pizarra mágica, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo”. (GUASCH, 2011: 18)

A noção de consignação trabalhada por Derrida implica o exercício hermenêutico que a função arcôntica aciona ao reunir e promover uma articulação dos signos arquivados. No contexto deste artigo, ganha destaque a figura do artista-arconte como criador que, ao se apropriar de arquivos, coloca em atividade um particular poder de consignação. Tal função arcôntica nos permite estabelecer uma associação com a noção de arquivo trabalhada por Foucault (2008) na perspectiva da construção discursiva. Na abordagem do autor, ainda que a noção de discurso comporte múltiplos contornos, há uma acuidade geral que a atravessa mas que, no entanto, é capaz de comportar singularizações na dinâmica dos enunciados que o configuram.

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*. (FOUCAULT, 2008: 147)

Dessa forma, o arquivo se instaura na junção dos “enunciados-acontecimentos” – que dizem respeito às circunstâncias e aos domínios de seu aparecimento – com os “enunciados-coisas” que englobam suas possibilidades e utilização. Se, para Foucault (2008), o enunciado vincula-se à matéria, a enunciação que também compõe o sistema de enunciabilidade revela-se como instância irrepitível, em processo. Pela via de uma perspectiva filosófica mais ampla de arquivo, Foucault (2008) se esforça para tentar perceber as regras, ou melhor, as práticas de organização que permitem a emergência do discurso.

Em perspectiva distinta, porém complementar, Derrida diz: “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001: 29). Com base nessa afirmativa, podemos dizer que as leis internas que regem um determinado arquivo, a disposição dos elementos, as hierarquias e classificações criadas pelo arconte, bem como o material e lugar de sua inscrição interferem no modo de existência dos signos ali reunidos.

Tanto Foucault (2008) quanto Derrida (2001) nos permitem pensar que não há ingenuidade no ato de arquivar, ou seja, não há uma totalidade possível, mas apenas um ordenamento provisório. O enunciado em Foucault nos permite vislumbrar essa transitoriedade da construção do arquivo. A noção de origem que o arquivo nos permite acessar, em sua ontologia, é pois uma origem possível, construída pela abertura que tal arquivo dá ao tratamento e à manipulação. Sobre a multiplicidade de enunciados que a prática arquivística comporta, Foucault (2008: 148) diz: “entre a tradição e o esquecimento, ele [o arquivo] faz

aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. *É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*". Assim Foucault conceitua arquivo:

Temos de tratar, agora, de um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, e em que se desenrolam, segundo regras específicas, práticas que não podem superpor. Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas do outro) que proponho chamar de *arquivo*. (FOUCAULT, 2008: 146).

A zona de confluência que a lógica arquivística inaugura entre a memória e a escritura nos permite, portanto, abordar o arquivo na condição de um sistema discursivo que estabelece singulares relações entre passado, presente e futuro. Sobre esse aspecto, Guasch (2011) afirma que essas temporalidades postas em jogo pelo arquivo implicam reconhecer que a questão primordial do arquivo não é o passado, mas sim o futuro posto que o arquivo nada mais é do que uma promessa, uma responsabilidade para o futuro que permite recuperar a memória. O arquivo define uma forma para o passado, tendo como base um modelar ativo do tempo presente, lançando-se para a possibilidade de se constituir como resposta em um tempo futuro. Desse modo, o arquivo se posiciona como um modelo de conhecimento, atravessado por temporalidades múltiplas e que rejeita qualquer linearidade.

As temporalidades acionadas nas práticas arquivísticas possuem comportamento análogo ao jogo de tempos que a atividade mnemônica provoca. Nele, não há totalidade possível, não há neutralidade. A memória, ainda que se movimente motivada pelo desejo da retenção, comporta simultaneamente a lembrança e o esquecimento. O esquecimento, mais que uma perda irreparável da memória, pode ser entendido como uma espera pelo reconhecimento, espera essa que se traduziria como o tempo empreendido na busca de um reencontro com aquilo

que, em algum momento passado, efetivamente teve lugar e produziu afecção em nós mesmos. O esquecimento surge como algo que seria capaz de fazer “existir” esse tempo passado porque foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. O reconhecimento de uma lembrança conferiria a uma narrativa a ordenação temporal capaz de re-efetuar um passado percebido como qualidade do presente, como referente ao presente que o faz surgir. E, como num ciclo de alimentação mútua, tais narrativas cumpririam a função de produzir as imagens responsáveis pelo reconhecimento de algo esquecido.

Marc Augé (2001) afirma que talvez não nos livremos de todas as imagens que produziram a lembrança das coisas passadas, que algumas delas permaneceriam escondidas em algum lugar na nossa memória, à espera de uma tradução. O esquecimento seria, dessa forma, uma demora necessária à produção de memória, que liga o que se passou com o presente em que efetuamos essa lembrança. A constituição mútua do presente e do passado reforça a percepção de que vivenciamos, no tempo de uma lembrança, várias camadas temporais. O esquecimento, mais que o apagamento dos rastros, seria o movimento que fazemos entre essas camadas, buscando as conexões que os rastros passados produzem.

Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. (AUGÉ, 2001: 19)

Esse autor nos diz de três figuras do esquecimento relacionadas ao jogo de temporalidades inerente à memória, são elas: o retorno, a suspensão e o recomeço. O retorno diz respeito àquilo que nos lança ao passado, uma marca, uma inscrição capaz de conciliar a manutenção e o risco de apagamento. A segunda figura do esquecimento é abordada por Augé (2001) como um estado de suspensão, diretamente atrelada ao tempo presente. Augé (2001) relaciona a suspensão a um estado de exceção, no qual a experiência deixaria de se relacionar com uma memória

ancorada em algum tipo de continuidade. O recomeço, a terceira figura, diz do desconhecido, de uma prefiguração do futuro. Sobre o entrelaçar das figuras do esquecimento, no contexto da arte, Augé postula:

Neste tipo de emoção artística, em boa verdade, a figura do retorno não é a única presente; mistura-se com a do suspenso (do instante em que se apaga o pensamento do futuro e do passado) e por vezes também com a do recomeço, como se a certeza de existir por si próprio, através da experiência do retorno a si, reabrisse as portas do possível. (AUGÉ, 2001: 88-89)

O circuito de pensamento, até aqui esboçado, nos permite acessar uma teoria geral do arquivo e sua relação com a memória. Das contribuições prioritárias dos autores mencionados, foi possível extrairmos alguns pressupostos conceituais a orientarem a análise que se segue. Entre esses pressupostos, destacamos, em síntese:

- as noções de comando, poder e morada inerentes ao arquivo;
- a pulsão do arquivo e sua relação com o desejo de memória que marca um devir alojado entre a lembrança e o esquecimento;
- a condição discursiva do arquivo que, em seu sistema de enunciabilidade, comporta enunciados (atrelados à matéria) e enunciações (atreladas ao estado processual e à sua dimensão irrepetível);
- o sistema discursivo da prática arquivística revela um particular arranjo de temporalidades, que reforça ainda mais a analogia entre arquivo e memória.

Lembrar, esquecer: o arquivo-acontecimento em *Photography in Abundance*

Consideramos o banco de imagens do site Flickr, apropriado por Kessels, como um arquivo fortemente marcado pela “mania arquivística” à qual Colombo (1991) se refere ao tratar da multiplicação das “máquinas de arquivar”. Trata-se de

um grande arquivo que acomoda imagens de procedências e temas diversos, cada qual extraída de um anterior contexto de existência. Que novo arquivo a obra de Kessels nos apresenta? Há arquivo? O que *Photography in Abundance* nos diz da sensibilidade que atravessa o tempo presente, que nos atravessa? O que ela nos permite lembrar?

A obra enaltece a heterogeneidade e a descontinuidade como frutos de um processo, aparentemente contraditório, inerente ao arquivo: ao mesmo tempo em que o arquivo comporta as ações de armazenar e guardar, ele também carrega o esquecimento e a destruição. Em *Photography in Abundance*, o artista implode o ordenamento inicial das pastas de imagem de seu ambiente de origem (Flickr), criando uma nova morada de aspecto caótico, em que se grifa a descontinuidade desse conjunto de elementos bem como a impossibilidade de um acesso totalizante. Nesse sentido, a obra analisada realiza um duplo movimento: parece encarnar a pulsão destruidora que caracteriza a pulsão de morte discutida por Derrida (2001), pois coloca em risco o arquivo, em sua dimensão ordenadora; e ao mesmo tempo, encarna a pulsão de arquivo atrelada ao domínio da retenção.

É possível perceber que a força de destruição que conduz ao esquecimento e ao apagamento da memória está diretamente atrelada ao excesso, o qual é acentuado pela desordem imposta também à espacialidade criada. É como se a obra se apresentasse como signo do desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo, face à expansão das nossas “máquinas de arquivar”. O próprio contexto de origem de tais imagens, por si só, incorpora os frenéticos registros postos em fluxo numa tentativa de tudo registrar. E, no entanto, tais movimentos parecem intensificar a ação de apagar a memória, porque se mostram como um trabalho que se faz sempre sobre a última ação realizada.

O mal de arquivo aqui surge na multiplicação das fotos, que não aparecem mais como um conjunto que refletiria a construção de um “passado”, mas como uma memória que deve ser constantemente apagada e reconstruída, ao ritmo dos acontecimentos imediatos. A experiência de compartilhar os instantâneos parece suficiente para criar a sensação de registro: basta clicar no botão da câmera do celular, depois clicar no botão de compartilhar no Flickr e pronto, uma memória se faz e

desaparece, substituída imediatamente pela próxima experiência já em curso. Tal visão, não obstante, se mostra, talvez, saudosa da ideia de uma memória feita para durar e fornecer acesso a um passado que permaneceria também o mesmo. Esse desejo não nos parece capaz de dar conta das figuras de memórias contemporâneas; ou ao menos, não consegue dar conta de reconhecer tais figuras. Afinal, o que está em jogo aqui não é tanto uma memória feita para durar, em função dos arquivos que poderiam armazená-la em segurança, mas como as conexões de várias ordens (emocionais, históricas etc), ao agrupar documentos em arquivos, produziriam não uma memória permanente, mas uma memória remanente, que se assemelha mais a traços voláteis, a composições dinâmicas, a enunciações, no sentido utilizado por Foucault (2008). Entre os múltiplos atos de compartilhamento, entre a produção incessante de imagens que parecem pedir por tal ato de partilha veloz e abundante, delineia-se um tipo de memória que aponta para o modo como é enunciada, para o modo como os discursos a deixam ou não existir, em tempos cada vez mais compactos.

Notemos que o site Flickr dispõe seus elementos em uma espacialidade que se orienta por normas de organização e de classificação, em meio às quais os usuários se movimentam. Em *Photography in Abundance*, o banco de dados (que aqui aproximamos da figura do arquivo) é apropriado e tem sua configuração reinventada sob o domínio da desordem informativa e da inflação simbólica. Essa singular apropriação de Kessels parece destituir o arquivo de toda a ordem anterior. A nova configuração do arquivo deixa evidente apenas um critério regulador: todas as fotografias da instalação são impressões de imagens compartilhadas em um período de 24 horas. Ademais, são lançadas em uma galeria, produzindo montanhas e uma espécie de afogamento em meio às milhares de imagens. Daí as perguntas: ainda há arquivo? Ainda há memória?

Um arquivo pode surgir de uma pergunta feita a um conjunto de documentos, ou mesmo a partir de uma maneira de olhar conjuntos de rastros. Essa maneira de pensar o arquivo nos parece, ao mesmo tempo, aquela que associa o arquivo a um fato passado (passado no sentido de ter acontecido em um tempo anterior ao agora); e que reforça o aspecto inventivo que faz aparecer algo como um arquivo (RICOUER, 1997). No entanto, na

experiência da obra de Kessels, o que salta aos olhos é justamente o fato de não podermos fazer uma pergunta aos documentos munidos de uma mínima pista sobre o que desejamos encontrar ali. Se no Flickr é possível, ainda, fazer algumas escolhas antes de iniciar uma navegação, na instalação de Kessels tal gesto não consegue dar conta de organizar os traços a ela associados. É como se as fotografias se voltassem sobre a sua própria condição de rastros, reafirmando que o rastro primordial, naquele momento, é feito por aqueles que marcam com o seu corpo a passagem pelas pilhas de fotos. Tal caráter de invenção se conectaria com a noção de enunciado-acontecimento, posto que esse momento não se pode definir *a priori*, ele surge simultaneamente como uma organização dada, mas também como organização temporária, singular.

O que parece chamar atenção na construção discursiva da obra analisada é exatamente o particular arranjo que se dá entre enunciado-acontecimento e enunciado-coisa. Ao propor domínios outros de condições e aparecimento para os elementos do arquivo de origem, Kessels parece interferir na funcionalidade da prática arquivística que se vincula ao enunciado-coisa. O mesmo gesto criativo que coloca em risco o funcionamento do arquivo é também o responsável por iluminar as questões do arquivo. As fotografias em abundância que Kessels “espalha” na galeria terminam por nos fazer olhar para as próprias condições dos enunciados-acontecimentos presentes no Flickr, e também permitem pensar em como a percepção sobre esses enunciados aparece nas formas de compartilhar, etiquetar as fotos, colocá-las em redes de memória. E, inclusive, de que tipos seriam essas memórias. O que a obra de Kessels faz falar, em termos dos enunciados-acontecimentos que o Flickr tem a capacidade de ativar?

Podemos dizer que as leis internas que regem um determinado arquivo, a disposição dos elementos, as hierarquias e classificações criadas pelo arconte (o “guardião do arquivo”), bem como o material e lugar de sua inscrição interferem no modo de existência dos signos ali reunidos. Kessels nos convida, portanto, a uma experiência direta que se realiza exatamente no campo relacional que se estabelece entre o arquivo arquivante e o conteúdo arquivável. É na tensão provocada por uma impossibilidade de ordenação das fotos fisicamente espalhadas pela galeria que

parece residir a possibilidade do surgimento de uma memória-acontecimento, de uma memória cuja materialidade está em constante estado de devir. Deitar entre as imagens e encontrar uma foto que poderia ordenar a experiência com esse arquivo, de modo a fazê-lo aparecer finalmente como tal, parece não considerar um outro tipo de experiência que seria construída pelo caminhar entre imagens, pelo ato de tecer percursos provisórios, de assumir a efemeridade que habita qualquer memória.

A obra de Kessels parece encarnar também as questões do jogo de temporalidades posto em curso na prática arquivística. E podemos dizer além: tais temporalidades entrelaçadas na obra dizem não apenas daquilo que gostaríamos de reter, mas sobretudo, enaltecem o esquecimento. Podemos perceber na obra “aparições” das três figuras do esquecimento propostas por Augé (2001): o retorno, a suspensão e o recomeço. O retorno diz respeito àquilo que nos lança ao passado e que, no contexto de nossa análise, pode ser associado à própria fotografia como rastro, uma presença e uma ausência ao mesmo tempo. No entanto, essa é uma figura que nos parece mais frágil na obra, porque é como se ela abrisse um leque bastante amplo de retornos, embora todos estejam vinculados a um só dia desse passado isolado temporalmente. Ao olhar para as fotos umas ao lado das outras, o retorno desejado parece prestes a desaparecer, dando ensejo para o surgimento da segunda figura do esquecimento, a suspensão.

Augé fala dela como um estado de suspensão, relacionada ao tempo presente. Na obra, essa qualidade se vincula à instalação em estado de acontecimento. A memória, aqui, é temporariamente “esquecida”, uma vez que os fluxos que a produzem e criam suas condições de aparecimento parecem interrompidos. No entanto, seria melhor dizer que eles adormecem entre as pilhas de imagens, à espera de uma enunciação capaz de religar alguns desses fluxos que permitem à memória se apresentar como um sistema de enunciabilidade. Talvez essa suspensão se faça perceptível na sutil mostra de prazer esboçada no rosto da jovem que tem nas mãos uma única imagem, em meio a milhares de outras. Uma breve demora da exceção em meio ao excesso. A terceira figura do esquecimento, o recomeço, por sua vez, se mostra na resposta possível que *Photography in Abundance* lança para o título da própria exposição, *What's next?*. Uma resposta instável que, ao materializar a incerteza, também se faz pergunta.

Considerações finais

No percurso deste texto, optamos pela condução analítica provocada pela própria obra, em sua condição de intercessores. Nesse sentido, *Photography in Abundance* nos provoca a refletir sobre a configuração proteiforme dos arquivos contemporâneos, ao tempo em que evidencia o caráter transitório da memória. Em meio às discussões do texto, algumas questões foram lançadas: *Que novo arquivo a obra de Kessels nos apresenta? Há arquivo? O que nos diz da sensibilidade que atravessa o tempo presente, que nos atravessa? O que ela nos permite lembrar? Ainda há memória?*

O que a obra faz é promover um tensionamento no arquivo como figura de memória. Ao fazê-lo, também tensiona a noção de memória como processo de lembrar. *Photography In Abundance* nos lembra sobretudo do esquecimento, ou pelo menos, do risco de esquecer. O esquecimento, ao mesmo tempo em que se constitui como uma mola propulsora da atividade mnemônica, pode ser percebido também como aquilo que vaza por não suportar as normas do arquivo. A obra, portanto, parece materializar esse esquecimento, esse algo que vaza, na medida em que enaltece a descontinuidade do arquivo. O visitante na instalação se vê em uma experiência de esquecimento, em que a memória comparece na figura de um desejo que, ainda que exista em estado de potência, nos salva da dispersão.

O que *Photography in abundance* nos propõe é um jogo árduo de reconhecimento, posto que parece não haver ali uma morada segura para que a lembrança se detenha, mesmo que por um breve instante. É como se o “re-encontro” se tornasse quase impossível, uma vez que a abundância de imagens não permite justamente mais a escolha demorada de um lugar. Assim, à nossa busca pelo tipo de arquivo que Kessels nos propõe, afiguram-se lugares cada vez mais temporários de moradia das lembranças, talvez capazes de subsistir somente pela via de uma conexão incessante entre as imagens. Por isso, na instalação, nos soa tão forte o esquecimento, uma vez que as conexões produzidas/ permitidas pelo modo de funcionamento do Flickr se encontram ausentes. Não será a abundância, ou o acúmulo incessante, aquilo que permitirá à memória permanecer. É como se o artista nos dissesse: não procurem aqui o tempo delimitado de um dia, porque

não é mais o calendário que nos garante que algo se passou. É nas marcas das conexões, entre as conexões e no movimento que formos capazes de fazer entre elas, que poderemos encontrar o arquivo que buscamos. E se ele surge nas conexões, é porque é, cada vez mais, capaz de agir como movimento que não cessa de passar ao longo das recordações, como que a querer arrastá-las novamente para um tempo que ordem nenhuma pode contar.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001.
- COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010; genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: AkalArte Contemporáneo, 2011.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo III*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

Data do recebimento:
03 de junho de 2015

Data da aceitação:
10 de setembro de 2015

IMAGENS

- Capa: APERJ/ Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014)
Respite (Harun Farocki, 2007) (p. 4, 5)
Festa do Divino Espírito Santo (Arthur Pereira, 1933) (p. 12)
Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984) (p. 38)
Seams (Karim Ainouz, 1993) (p. 68, 86, 87)
Quando chegar o momento (Dôra) (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström, 1978) (p. 77, 79)
Página do jornal O Globo de 24 de março de 1941 (p. 80)
Triste trópico (Arthur Omar, 1974) (p. 94, 103, 113)
História do Brasil (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) (p. 94, 103, 108)
Tudo é Brasil (Rogério Sganzerla, 1997) (p. 94, 103)
Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010) (p. 94)
Filmagem de *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) reproduzida no correio brasileiro (p. 120)
First contact (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983) (p. 132, 135)
Pirinop, meu primeiro contato (Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007, 1983) (p. 135)
Instalação *Photography in Abundance* de Eric Kessels (2011) (p. 149)

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados

Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Amaranta César (UFRB)
André Brasil (UFMG)
Andrea França Martins (PUC-RJ)
Angela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Anna Karina Castanheira Bartolomeu (UFMG)
Beatriz Furtado (UFC)
Benjamin Picado (UFF)
César Guimarães (UFMG)
Clarisse Alvarenga (UFMG)
Claudia Mesquita (UFMG)
Cristina Teixeira Vieira de Melo (UFPE)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Victório Morettin (USP)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Antônio Resende (UFF)
Glaura Cardoso (UFMG)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu Fonseca (UFSC)
João Luiz Vieira (UFF)
Marcius Freire (UNICAMP)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Dias Franca-Huchet (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Ramayana Lira (UFSC)
Roberta Veiga (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Susana Dobal (UNB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)

