

DE V I R ES

C I N E M A e H U M A N I D A D E S

De V I R es

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

**ORGANIZAÇÃO POLÍTICAS DO CINEMA E DA FOTOGRAFIA -
VESTÍGIOS E MEMÓRIAS**

Anna Karina Bartolomeu
Cláudia Mesquita
Maria Ines Dieuzeide

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
Clarisse Alvarenga
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Eduardo de Jesus
Mateus Araújo
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Luís Felipe Flores
Thiago Rodrigues Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria Ines Dieuzeide

REVISÃO GRÁFICA

Eduardo de Jesus
Gustavo Jardim
Hannah Serrat
Júlia Fagioli
Luís Fernando Moura

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.13 n.2 (2016) –

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

- 07 Apresentação
Anna Karina Bartolomeu, Cláudia Mesquita e Maria Ines Dieuzeide
- POLÍTICAS DO CINEMA E DA FOTOGRAFIA - Vestígios e memórias**
- 14 O dizer do rosto na paisagem vestigial do Holocausto e o gesto político do olhar na montagem fotográfica
Ângela Marques e Frederico de Souza
- 50 A insistência da memória dos vencidos em *La guerre est proche*, de Claire Angelini
Fernando Pacheco
- 70 O que sobrevive na fotografia de guerra?
Katia Hallak Lombardi
- 90 Do vestígio ao avesso da imagem
Anna Karina Castanheira Bartolomeu
- 108 Elaborar a interrupção da história: montagem de arquivos em *País Bárbaro*, de Gianikian & Lucchi
Luís Felipe Flores
- 130 *O estar vivo* da fotografia: imagens que interpelam a guerra em papel descripto
Glaura Cardoso Vale
- 152 Queimar a memória: o cinema de Edgardo Aragón
Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
- Fora-de-campo**
- 172 Apresentação
Naara Fontinele e Vitor Zan
- 178 Abordagem do Pensamento Tarahumara – Em busca dos vestígios de Eisenstein e Artaud
Raymonde Carrasco
- 220 Cinema é montagem
Régis Hebraud
- 242 Lista de pareceristas





Apresentação

No número *Vestígios e Memórias* do dossiê “Políticas do Cinema e da Fotografia”, a Devires reúne reflexões produzidas em torno de obras nas quais a experiência histórica é revisitada. Algo que passou retorna através das imagens – por sua materialidade e/ou por sua porosidade ao trabalho da rememoração e da ficcionalização. Vestígios e memórias, acionados e articulados pela montagem, constroem narrativas em que passado e presente se encontram, trazendo até nós experiências soterradas, elaboradas a cada vez nos filmes, nas instalações, nos livros. Nos artigos aqui reunidos, os autores desenvolvem questões sobre as formas como pode se dar a retomada do passado e seus efeitos estéticos e políticos, especialmente quando consideramos que o sentido de tal retomada faz-se mais forte quanto mais nos leva a pensar criticamente o nosso presente.

No texto de abertura, “O dizer do rosto na paisagem vestigial do Holocausto e o gesto político do olhar na montagem fotográfica”, Ângela Marques e Frederico de Souza realizam um percurso teórico que recorre ao pensamento de autores que têm sido referências fundamentais para a discussão sobre uma política das imagens a partir da visibilidade conferida à história no presente, como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière. O argumento central do artigo, entretanto, relaciona o conceito de *rosto*, de Emmanuel Levinas, ao gesto empreendido por Didi-Huberman no ensaio *Cascas*, que narra em imagens e palavras a sua busca por vestígios dos horrores ocorridos no complexo de Auschwitz-Birkenau. Para Levinas, o *rosto* não se confunde com a face humana, mas implica a expressão de um clamor, de uma demanda ética endereçada ao outro. Nessa perspectiva, a experiência de percorrer o espaço marcado por acontecimentos traumáticos vale-se de uma atitude de acolhimento e de escuta às vozes silenciadas que, no entanto, gritam através das ruínas e superfícies fotografadas por Didi-Huberman. Em sua deambulação, ele recusa os enquadramentos previsíveis do campo museificado, organizado para o consumo, e dirige seu olhar para rastros e cicatrizes sobreviventes – e que sobrevivem, de acordo com o ensaísta, por serem considerados “insignificantes, sem consequências”: as cascas das bétulas que testemunharam o extermínio, as marcas no chão, a profusão de

flores no lugar onde antes eram os fossos de cremação. Conforme argumentam os autores do artigo, a dimensão sensível que resulta do trabalho da escrita e da montagem, realizados um ano depois da captura das imagens, não se resume ao visível, pois revelam o dizer do *rosto* das paisagens do campo de concentração, ressoam um clamor do passado que nos interpela e nos afeta no presente.

A problematização dos lugares de memória também é abordada no artigo de Fernando Tôrres Pacheco, “A insistência da memória dos vencidos em *La guerre est proche*, de Claire Angelini”. Assim como Didi-Huberman procurou escapar do roteiro preparado no espaço museificado de Auschwitz-Birkenau, a cineasta Claire Angelini viu-se motivada a realizar o registro das ruínas do Campo de Riversaltes, abrigo de estrangeiros indesejados pela França entre 1938 e 2007, quando soube que seria transformado em um memorial. Em sua análise do filme, o autor enfatiza o modo como os testemunhos de vidas “sem importância”, atravessadas pelo poder político que as confinou ao campo, são conjugados às imagens das ruínas, tomadas antes que seus rastros “reais” fossem apagados ou remanejados, paradoxalmente, em nome da preservação daquele lugar de memória. O cinema traria assim uma possibilidade distinta de trabalho com a memória – como argumenta a cineasta, citada no texto – por ser capaz de dar forma a uma narrativa que se oferece como rastro do que foi um lugar no aqui e agora da filmagem, tornando-se um arquivo em potencial. Para o autor, *La guerre est proche* funcionaria como um “disparador de signos do passado”; e as memórias produzidas podem agir no nosso presente ao evocar a condição dos migrantes dos nossos tempos, uma questão política aguda e atual.

A busca por vestígios deixados na paisagem em lugares marcados por acontecimentos traumáticos está ainda na base dos projetos fotográficos abordados no texto de Kátia Hallak Lombardi, “O que sobrevive na fotografia de guerra?”. Ao contrário do imediatismo e da dramatização do “momento decisivo” presentes nas imagens da guerra que frequentam os grandes jornais, esses trabalhos apostam no distanciamento para possibilitar a criação de um espaço de reflexão no retorno ao local dos conflitos. As oito obras fotográficas selecionadas têm como ponto em comum tomar o vestígio como elemento constitutivo, um “agente participativo e material estruturante da construção das imagens”. Como explica

a autora, não há nas fotografias uma relação direta entre imagem e acontecimento: o longo intervalo de tempo entre o signo e seu referente os distancia; os vestígios nem sempre são legíveis de imediato. Longe dos clichês do fotojornalismo, o espectador precisa se deter diante de tais “antipaisagens” para perscrutá-las, para reconhecer nelas os vestígios que sobrevivem e que ensejam uma releitura da experiência histórica.

Um segundo conjunto de textos deste dossiê dedica-se a pensar os modos como diferentes obras retomam imagens de arquivo. Tais imagens são, elas mesmas, vestígios da história, enquanto ainda guardam os rastros de uma experiência a ser elaborada em cada trabalho.

Em “Do vestígio ao avesso da imagem”, Anna Karina Bartolomeu coloca lado a lado a instalação *Imemorial* (Rosangela Rennó, 1994) e o filme 48 (Susana de Sousa Dias, 2009), ambos constituídos apenas por fotografias de identidade/identificação – a primeira, de trabalhadores da Novacap, empresa responsável pela construção de Brasília e, o segundo, de presos políticos da PIDE/DSG, a polícia política da ditadura portuguesa de Salazar. A função repressiva desses retratos é sublinhada na análise, que relaciona o conceito benjaminiano de vestígio ao modo como as fotografias são manejadas em cada obra, rompendo com a ordem do arquivo que lhes deu origem e deslocando a lógica indiciária própria de seu momento de produção, quando estavam a serviço das instituições de controle. Tomadas como “resíduos que sobreviveram ao encontro entre o poder e uma vida”, as imagens montadas terminam por revelar memórias subterrâneas recalçadas dos relatos oficiais da construção de Brasília ou deliberadamente escondidas pelo regime fascista. Da fotografia como vestígio e do vestígio na fotografia, a autora vai demonstrar como o cinema, ao combinar a fixidez da imagem fotográfica com o trabalho da memória realizado por testemunhas a partir desses rastros, nos dá acesso “a outros espaços e tempos, nas vizinhanças da imagem e no seu avesso”.

As operações de inversão do sentido primeiro de arquivos institucionais serão também abordadas no artigo de Luís Felipe Duarte Flores, “Elaborar a interrupção da história – Montagem de arquivos em *País Bárbaro*, de Gianikian & Lucchi”. No caso, trata-se de registros oficiais da colonização da África pela Itália,

produzidos com fins de propaganda do regime fascista de Mussolini, que serão apropriados pelos cineastas italianos Yervant Gianikian e Ângela Ricci Lucchi, através de um método singular que combina a recuperação dos arquivos, muitas vezes já bastante deteriorados, com sua refilmagem e remontagem. Em sua análise, o autor mostrará como *País Bárbaro* opera uma amplificação dos vestígios da violência, inscritos nos detalhes das imagens, e realiza uma “organização dialética” dos materiais visuais e sonoros, incluindo cartelas de texto e a narração em *off*. Procedimentos que concorrem para a subversão dos discursos de dominação e do imaginário fascista. Como argumenta o artigo, tal subversão não se restringe à crítica ao passado, mas atinge a temporalidade do filme, que instaura “pontos de contato ou desvio entre futuro, passado e presente”, fazendo-nos reconhecer a continuidade do colonialismo e das guerras no nosso tempo.

No artigo “O estar vivo da fotografia: imagens que interpelam a guerra em papel descripto”, Glaura Cardoso Vale irá interrogar as fotografias trocadas entre o romancista português António Lobo Antunes e Maria José, sua esposa, durante a Guerra Colonial em Angola, entre 1971 e 1973. Publicadas no livro *D’este viver aqui neste papel descripto*, junto às cartas do casal que as acompanhava, as imagens aqui indicam, por um lado, um *estar vivo*, ao atestar a integridade física daquele exposto aos perigos da guerra; por outro lado, levam ao campo de batalha a esperança e a ternura das fotografias de um álbum de família fragmentado pela distância e pelo tempo. A aproximação às imagens dá-se não apenas através dos trechos das cartas que trazem comentários sobre o contexto em que foram tomadas, mas também indo à obra literária de Lobo Antunes, posterior àquele momento, e marcada pela sua experiência na guerra. Como argumenta a autora, são fotografias que contêm presente, futuro e passado, pois muito tempo pode se passar entre o seu envio e a chegada ao seu destino, quando, então, as coisas já se modificaram.

O conjunto de artigos dedicados ao tema deste número, *Vestígios e Memórias*, encerra-se com o texto de Beatriz Furtado, “Queimar a memória: o cinema de Edgardo Aragón”, que oferece uma perspectiva na qual a retomada de algo que passou prescinde do vestígio em sua dimensão material e explícita. Interessa à autora o momento em que, no cinema, o “documento (...) deixa de ser instrumento da história e passa a fundar o lugar da experiência

estética”, como ocorre na obra do realizador mexicano, onde relatos e reminiscências de experiências vividas próximas ao seu núcleo familiar ou por ele próprio, relacionadas ao narcotráfico, são usados para a construção de cenas em filmes-performances. Não se trata de reconstituir situações e nem de um esforço de produzir mais documentos ou de apresentar fatos, mas de “fazer essa memória arder em imagens”, como argumenta a autora, em diálogo com o pensamento de Georges Didi-Huberman. A imagem queima pela memória e “o que resta é algo que não é a coisa (a história, o mundo, o vivido), mas farrapos da sua semelhança sem uma determinação temporal, histórica”, que lampejam para nós.

Ao final desta edição, na seção Fora-de-Campo, a *Devires* publica traduções inéditas de dois textos, ambos relacionados à obra da cineasta e professora de cinema e de filosofia Raymonde Carasco. Os dois textos voltam-se aos filmes de Carasco realizados a partir de suas viagens ao “país dos Tarahumaras”, no México, entre 1976 e 2001. O primeiro, “Abordagem do pensamento Tarahumara – Em busca dos vestígios de Eisenstein e Artaud”, de autoria da cineasta, foi escrito para o catálogo da exposição *Antonin Artaud* (2006-2007), e reúne um conjunto de reflexões acerca da produção de imagens junto aos Tarahumaras, do xamanismo descoberto com eles e sua incidência no cinema. O segundo, “Cinema é montagem”, tem a forma de notas feitas pelo seu parceiro Régis Hébraud para uma *Master Class* sobre Raymonde Carasco.

*Anna Karina Bartolomeu
Cláudia Mesquita
e Maria Ines Dieuzeide*

POLÍTICAS I E DA FOTO

DO CINEMA OGRAFIA

VESTÍGIOS E MEMÓRIAS



O dizer do rosto na paisagem vestigial do holocausto e o gesto político do olhar na montagem fotográfica*

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestre e doutora pela mesma instituição, e pós-doutora em Comunicação pela Université Stendhal – Grenoble III.

FREDERICO DA CRUZ VIEIRA DE SOUZA

Mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

Resumo: O ensaio *Cascas*, de Didi-Huberman, ao confrontar passado e presente na montagem de uma imagem dialética, revela o rosto das paisagens por ele fotografadas em Auschwitz-Birkenau. Este artigo produz uma reflexão sobre tal ensaio buscando evidenciar o dizer do rosto como dimensão sensível que não pode ser encampada totalmente pelo visível. Argumentamos que o sensível revelado pela montagem fotográfica não equivale ao visível: Didi-Huberman escuta a voz que grita do solo e das ruínas de Auschwitz deixando-se afetar pela aparição de outros distantes. A nosso ver, ele promove uma apresentação do rosto lévinasiano nas imagens através de um gesto político do olhar que mostra uma relação comunicativa de acolhimento e hospitalidade.

Palavras-chave: Rosto. Paisagem. Holocausto. Política. Fotografia.

Abstract: The essay *Écorces* of Didi-Huberman makes possible a conflict between past and present in the editing of a dialectical image. In so doing it discloses the face of the landscapes photographed by him in Auschwitz-Birkenau. This article produces a reflection on such essay searching to evidence the voice of the face as a sensible dimension that cannot be totally contained by the visible. We argue that the sensible disclosed the photographic editing is not equivalent to the visible: Didi-Huberman listen the voice that cries out of the ground and the ruins of Auschwitz letting himself to be affected by the appearance of a distant alterity. Hence it promotes a presentation of the lévinasian face in the images through a political gesture that shows a communicative relation of shelter and hospitality.

Keywords: Face. Landscape. Holocaust. Politics. Photography.

Em um ensaio publicado no ano de 2011, e traduzido pela revista *Serrote* de n.13, Georges Didi-Huberman narra sua experiência de caminhar, em junho de 2010, pelo espaço que abrigou o complexo Auschwitz-Birkenau na Polônia. O intervalo de um ano entre a captura das imagens e o trabalho de montagem articulado pela escrita revela o lento e necessário encontro de temporalidades, afetos e memórias. Enquanto explorava as ruínas, os restos e as pistas deixados pelos traumáticos acontecimentos do verão de 1944, ele produziu imagens fotográficas e posteriormente elaborou um texto que tem a pretensão de narrar seu encontro com as cicatrizes das paisagens, e com as raízes de sua própria existência.¹

Em *Écorces* (Casca), os vestígios são transformados em imagens (LOMBARDI, 2011) durante o ato fotográfico que acompanha e marca os deslocamentos de Didi-Huberman pelas trilhas museificadas e sinalizadas do complexo, no intuito de dirigir o olhar para “os debaixo das cascas das bétulas de Birkenau, a vertigem da memória, o que se esconde e se manifesta na superfície” (CASA NOVA, 2014, p. 66). Didi-Huberman rastreia as superfícies em busca do que resta para ver: o “chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela memória, um chão que berra” (2013, p. 109).

É essa sonoridade da superfície que nos instiga a pensar em como as “coisas chãs” do que resta de Auschwitz conferem um rosto à paisagem. Rosto aqui entendido a partir das reflexões de Lévinas (1980, 2007) como uma interpelação ética feita pela alteridade através da vocalização de uma agonia, um clamor que nos implica no reconhecimento da precariedade da vida de todos nós. Nesse sentido, para que o rosto (semblante, face), os lugares, paisagens, corpos e relatos operem como rosto (demanda ética), precisamos nos colocar à sua escuta, em ressonância com eles e sendo superfície na qual ressoem, o que nos deixa “sujeitos a uma perturbação, a uma afecção e a uma crise” (NANCY, 2014, p. 42).

As imagens articuladas com o texto em *Casca* não foram feitas para verificar ou comprovar algo, mas para interpelar e interrogar a paisagem (as árvores, o céu, o sol, a luminosidade, o chão), evidenciando que o contato entre as 19 imagens (sua *mise en relation*) reproduzidas no livro apontam um trabalho de exploração da superfície (*creuser*) e do que ela revela, do que se passou sobre

* Este trabalho contou com o apoio do CNPq e da Fapemig. Somos imensamente gratos aos pareceristas da revista e aos professores César Guimarães, Cláudia Mesquita e André Brasil que, em diferentes estágios da pesquisa da qual deriva esse texto, contribuíram com ótimas observações para o aprimoramento da reflexão aqui construída.

1. Como nos lembra Vera Casa Nova, “há marcas biográficas nos escritos de Didi-Huberman, uma vez que seus avós foram vítimas do Holocausto, assim como 800 pessoas com o nome Huberman” (2014, p. 67).

ela, do que foi marcado sobre o que hoje se mostra a nós ora como uma face muda, ora um rosto deformado em grito silencioso. Didi-Huberman está à escuta do clamor que ressoa na paisagem-memorial do campo de concentração: é afetado pelo dizer das bétulas, “únicas sobreviventes e testemunhas da barbárie” (2013, p. 122).



Figura. 1: Bétulas. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 122.

À sombra das bétulas de Birkenau (que resistem até 100 anos ou mais) ecoou o uivo de milhares de dramas atestados apenas por alguns manuscritos semiapagados, sepultados nas cinzas pelos membros do *sonderkommando*, prisioneiros judeus encarregados do trâmite dos cadáveres e eles próprios destinados à morte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 101)

Como define Vera Casa Nova (2014, p. 68), a “deambulação sobre uma paisagem lutuosa” – que dá origem a uma narrativa de ruínas pela palavra e pela imagem fotográfica – revela a perturbação que atinge em cheio Didi-Huberman e que o leva a ter (ser afetado por), fazer (articular contemplação e ação) e padecer uma experiência (*souffrir et subir une expérience*).

Há em toda experiência, comenta Dewey (2005), um elemento de padecimento, de sofrimento, em sentido amplo. De outra maneira não haveria incorporação vital: algo mais do que colocar algo sobre a consciência, implica uma reconstrução

que pode ser penosa. Experiências pesam sobre nós. Como uma conexão entre padecer e agir, uma experiência produz modificações no sujeito e em seu ambiente. De um lado, experienciar (*faire une experience*) é agir sobre as condições factuais de sua vida e se engajar em um processo de realização de si mesmo. Do ponto de vista moral, o indivíduo se realiza quando a sequência de suas atividades se produz em um contexto que traz a marca de sua contribuição, de sua responsabilidade. Fazer uma experiência requer, então, uma reorientação de conduta.

De outro lado, o padecer/sofrer uma experiência remete aos momentos de elaboração em que o encontro entre passado e presente convidam ao enfrentamento, à transformação, à comparação. Experiência é movimento, ritmo, cadência com várias velocidades dentro de uma velocidade, entrelaçando movimento e encadeamento temporal de fatos. Devido a seu contínuo ressurgir, menciona Dewey (2005), não há brechas ou hiatos quando temos uma experiência. Há pausas, lugares de descanso, que definem a qualidade do movimento e requerem que sofremos as consequências de nossos atos e escolhas.

O padecer da experiência acessa um trauma, impõe um desafio: não deixar que os rastros e cicatrizes se apaguem, sejam encobertos pela ânsia da museificação e do consumo. A partir das quatro fotografias feitas pelos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman aceita o desafio de olhar, nomear, descrever e tornar legíveis as imagens e sua temporalidade em um trabalho de montagem que expressa o momento ético e estético da imaginação.

Imaginar exige de nós uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência, nem o ícone do horror, nem o simples documento. Uma simples imagem: inadequada, mas necessária; inexata, mas verdadeira. A imagem é aqui o olho da história: sua tenaz vocação a tornar visível. Mas também ela está no olho da história: em uma zona local, em um momento de suspense visual, como no olho de um ciclone. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 56)

É importante destacar que, entre 2009 e 2012, Didi-Huberman publicou quatro obras que, juntas, integram a coleção *L'oeil de l'histoire*, lançada pelas Éditions de Minuit. Essas obras possuem

2. Publicados pelas *Éditions de Minuit*, o terceiro, o quarto, o quinto e o sexto volumes da coleção são, respectivamente, *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011) e *Peuples exposés, peuples figurants* (2012), *Passés cités par JLG* (2015), *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016).

o objetivo geral de mapear e discutir as condições fotográficas da visibilidade da história no século vinte. O primeiro volume, *Quand les images prennent position* (2009), discute, a partir das práticas de escrita ilustrada da guerra, elaboradas por Bertold Brecht, uma interação entre estética e política a partir da prática da montagem. Enquanto Brecht cria montagens concebidas como “*prises de parti*” (tomar partido em nome de algo, de uma razão, de uma ideia, aproximar-se), a leitura que Benjamin faz desse trabalho invoca a noção de “*prises de position*” (distanciar-se para tomar conhecimento, aguçar o olhar). O conhecimento via montagem é uma alternativa ao acesso usual ao saber histórico, revelando como a montagem realiza poeticamente a desmontagem de uma forma anterior, oferecendo sinais, pistas e relações transversais aos acontecimentos. O segundo volume da coleção, *Remontages du temps subi* (2010),² indaga sobre o papel das imagens na lisibilidade da história, trazendo imagens que registram uma memória visual dos acontecimentos transcorridos em Auschwitz. A obra trata de uma relação dialética entre, de um lado, a possibilidade de restituição da história no trabalho das imagens e, de outro, de abertura inesgotável, uma vez que “a montagem procede criando vazios, suspense, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 113).

As imagens feitas durante a visita de Didi-Huberman não são recordações. São imagens feitas de tudo, evidenciando sua forma de “amalgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas ilusórias misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas ao pensamento em ato” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 85). Quando ele decide, em meio à sua caminhada pelas ruínas do campo, fazer algumas imagens às cegas, ele reitera o gesto de não transformar as ruínas do campo em paisagens bem enquadradas, mas deixar que as imagens olhem, ao invés de serem a tradução de seu olhar (BALINT-BABOS, 2014). Tais paisagens não conduzem a emoções específicas e não obrigam aqueles que as observam a produzir uma emoção e uma fruição determinadas. Há uma liberdade do olhar, que vagueia, movido por uma finalidade sem fim, um livre jogo.

Fotografar sem pensar antes de pensar sobre o trabalho do tempo sobre a paisagem é a decisão que orienta o gesto de montagem empreendido por Didi-Huberman para demonstrar e tornar legível

o estado do tempo e o trabalho do tempo sobre o espaço. O trabalho da montagem é político, uma vez que implica a produção de uma distância que se relaciona ao gesto de demonstrar desmontando, como enfatiza o autor. A desmontagem indica a destruição de um modelo usual e prévio de narrativa e temporalidade, para que dele emergjam e se exponham os conflitos, paradoxos, anacronismos e choques que compõem a história. “É por isso que a montagem aparece como procedimento, por excelência, dessa exposição: as coisas só aparecem aí ao tomarem posição, elas só se mostram aí ao se desmontar” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 1).

A paisagem do complexo apreendida por Didi-Huberman se apresenta como rosto sulcado e ferido, que traduz em evidências visíveis as cicatrizes das atrocidades ocorridas no campo. Assim, enquanto entrelaçava os vestígios que se apresentavam diante dele, ele consegue nos indicar uma possibilidade de refletir acerca da expressão de uma voz, de um dizer agônico que, como assinalado por Lévinas, configura o rosto. De maneira breve, o rosto em Lévinas (2007) não se confunde com a face humana e é descrito como forma de “aparição”, exposição íntegra, sem defesa, abrindo-se para a perspectiva da transcendência, sem deixar-se confundir com aquele que está além. Lévinas aposta na definição do rosto como expressão da vulnerabilidade do existente (como demanda ética endereçada ao outro), descrevendo sua manifestação (aparição) como experiência reveladora da presença viva e da pura comunicação de um ente que se torna acessível, mas não se entrega. Assim, o rosto não se configura só como o que nos é ofertado à visão, mas é, sobretudo, uma voz, um clamor que permanece em devir no aparecer incapturável do outro que se dirige a nós. Se somos interpelados pelo outro que nos fala, o rosto surge como verbo, como evento de palavra, como a comunicação possível que permite uma prática específica de configuração de um mundo comum, um mundo polêmico, fruto do esforço de dar forma às identidades e às alteridades.

Por isso, o rosto pode ser pensado como o vestígio de um lugar do outro que se transforma na promessa do nosso próprio lugar, assumindo caráter comunicacional e político, num processo incessante de subjetivação política em que ética, estética e política se tangenciam.

Uma análise de *Cascas* que focaliza o encontro das imagens com o texto criado por Didi-Huberman poderia então apontar três questões potencialmente políticas: a primeira se aproxima

da abordagem que Maurício Lissovsky (2014) faz da paisagem moderna e do movimento de acolhimento, de mútua afecção que se estabelece entre objeto e sujeito do ato fotográfico.

A segunda articula-se à reflexão feita por Rancière (2012, 2007) acerca da política das imagens e o trabalho da ficção e da fabulação na montagem. As fotografias de Didi-Huberman e a escritura que as acompanha nos revelam que a literatura pode configurar o testemunho de um trauma, restituindo e revisitando o passado (regime estético das artes) sem mitificar os fatos ou tomar-lhes o lugar sob a forma de uma representação verossímil (regime representativo).

E a terceira, intrinsecamente ligada ao acolhimento tematizado por Lissovsky, refere-se ao modo como a paisagem pode operar como rosto, no sentido levinasiano. Abordaremos a seguir cada uma dessas questões de maneira mais detida.

Paisagem e acolhimento

Olhar as cascas, olhar o que se esconde atrás das cascas do tempo, é também um convite que Didi-Huberman nos faz à reflexão sobre a paisagem aparentemente apaziguante do campo museificado, “supremo contraponto com os horrores do genocídio, entre a retórica do irrepresentável, a estética documental e a *poétique de l’après*” (RÉRA, 2014, p. 2). Ao falar do genocídio ocorrido em Rwanda no ano de 1994, Réra (2014) comenta sobre como se configurou a consciência da paisagem como lugar do desastre a partir da fotografia. Ela faz menção ao trabalho de Alfredo Jaar (*Real Pictures*, de 1995) e ao modo como ele – em contraponto à retórica midiática – decide colocar suas imagens em caixas, de modo que só temos acesso a elas através de uma descrição sobre a tampa. Entre essas imagens encaixotadas, é possível encontrar uma que mostra “o céu de um azul flamboyant, algumas árvores alinhadas e nuvens de um branco imaculado suspensas acima da igreja de Ntarama” (JAAR apud RÉRA, 2014, p. 7). Nos registros referentes à exposição, Jaar (2008) comenta que ao receber as fotos reveladas não reconheceu aquelas que mostravam flores, árvores, plantas e pedaços do céu. Segundo ele, foram imagens feitas em busca de uma “espécie de intervalo ou de respiração depois do horror” (2008, p. 32).

As imagens de paisagens de lugares marcados por catástrofes oferecem um contraste com as fotografias habitualmente estampadas na mídia: restitui-se por meio delas a aura imaculada aos lugares, extraindo a presença humana e seus traços, assim como as intervenções do próprio fotógrafo. Não é o fotógrafo que olha, mas as próprias imagens olham e revelam um intervalo entre o genocídio e a paisagem memorial. Como se o acontecimento ganhasse corpo através de um vocabulário outro que não aquele do fotojornalismo, regido pela lógica da prova.

Ao caracterizar a paisagem moderna, Lissovsky (2014) afirma que ela produz dois momentos específicos de reparação, ou seja, de “apagamento dos rastros de um percurso que as antecede e de um marco que nelas se inscreve” (p. 153): a restituição e o acolhimento. Na restituição, o apagamento dos traços que evidenciam a trajetória do fotógrafo para obter a imagem corresponde à elaboração de uma paisagem original intocada. Nessa modulação “a imagem se desencarna, se desumaniza, tornando-se alegoria de uma natureza protegida das interações humanas” (p. 159). Aqui, a operação de restituição dura por toda a eternidade de modo a restituir algo de eterno e inalterável, apagando a ideia de sua construção (no campo do sensível, como sítio ideal primitivo). “O que se acolhe é o brilho resplandecente da eternidade” (p. 161). Nem as imagens de Jaar, nem aquelas produzidas por Didi-Huberman produzem paisagens por restituição.

Contrariamente, o acolhimento seria uma forma de “favorecer a potência criadora da forma e da coisa” (LISSOVSKY, 2014, p. 161), aproximadas e reelaboradas à luz das marcas da experiência do próprio fotógrafo. O intuito aqui é privilegiar aspectos da subjetividade do fotógrafo, de seu sentimento diante do referente, para captar a sensação vivida por meio do fato e também para deixar que as imagens falem e vejam por si.

O que ambos os procedimentos de reparação revelam, na oscilação que nos leva de um polo a outro (da pura potência transformadora à permanência absoluta da eternidade), na respiração suspensa entre a inspiração que acolhe e a expiração que restitui, são os traços da incompletude do mundo e sua História: vestígios de sua atualidade perdida que agora restituo, sonhos irrealizados que meu acolhimento

permite cumprir. São esses vestígios que se ocultam nas paisagens modernas, abrigados nas lacunas deixadas pelo apagamento dos rastros que as tornaram possíveis. (LISSOVSKY, 2014, p. 161)

Lissofsky nos apresenta ainda dois aspectos da interrelação entre tempo e espaço na produção das paisagens fotográficas contemporâneas. Segundo ele (2014, p. 161), as paisagens podem revelar lugares resultantes do devir-espaço do tempo (jornadas que retratam o exílio e o retorno, por exemplo, e que evidenciam que chegar e partir não implicam deslocamentos no espaço, mas uma duração) e lugares derivados do devir-tempo do espaço (estratos de sedimentação e catástrofe).

Os estratos podem oferecer o testemunho da lenta acumulação dos sedimentos, mas podem igualmente colocar-nos em contato com as poderosas forças telúricas de transformação: as brutais catástrofes que distorcem a face do mundo como uma careta. (LISSOVSKY, 2014, p. 166)

O relato de Didi-Huberman em *Cascas* também expressa a tensão entre a permanência e a mudança, entre a restituição e o acolhimento quando critica a transformação de Auschwitz-Birkenau em um lugar museificado. As paisagens do campo expressam um devir-tempo do lugar por meio da rememoração da catástrofe. As fotografias assim feitas podem, segundo Lissofsky, nos colocar frente às forças de transformação (catástrofes) que desfiguram o mundo (PICADO, 2011, 2014).

A experiência do olhar de Didi-Huberman nos leva a perceber, pela montagem, o modo como a imaginação opera por deformação das formas. Dialogando com Benjamin,³ Lissofsky nos mostra que as catástrofes deformam o mundo, assim como o fazem as fotografias de paisagem que modulam a imaginação via acolhimento. Seu gesto não restitui ao campo uma aura de paraíso original, vasto e infinito das paisagens sublimes, mas sonda os interstícios, os traços invisíveis que a história depositou sobre as lascas, cascas e ranhuras do chão.

Esse gesto singular não é o mesmo de Jaar, que procura retratar Ruanda a partir de uma retórica do irrepresentável (contraponto às imagens fotojornalísticas), pois ele nos oferece a

3. “É próprio da imaginação arrastar as formas em um jogo de dissolução. O mundo das novas aparições, o que se constitui com a dissolução do que foi colocado em forma, tem suas próprias leis que são aquelas da imaginação e cuja lei suprema é a seguinte: se a imaginação deforma, ela contudo nunca destrói” (BENJAMIN, 2001, p. 147).

possibilidade de uma outra forma de percepção da vulnerabilidade da paisagem e de sua própria vulnerabilidade ao perscrutar as marcas da violência que a deformou e a deforma ainda.



Figura 2: Chão do crematório V. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 129.

Falando “absolutamente”, não há mais nada para ver de tudo isso. Mas o depois dessa história, no qual me situo hoje, tampouco pode deixar de ser trabalhado, trabalhado a posteriori, trabalhado “relativamente”. É o que posso constatar ao descobrir, com um aperto no coração, a bizarra profusão de flores brancas no lugar exato dos fossos de cremação. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 126)

Assim, Didi-Huberman produz mais a partir do acolhimento, uma vez que “extrai” (apontando sua lente “às cegas”⁴) imagens sobreviventes a partir de lugares sobreviventes. Sua recusa em transformar tais lugares em “paisagens bem focadas” possui afinidade com o modo como Rancière (2012, 2007) define o regime estético das artes, uma vez que ele busca um modo específico de experiência e de visibilidade que, ao demandar liberdade contemplativa, recusa a prescrição de modos tidos como “adequados” e consensualmente regulados de ver, sentir e pensar. Sob esse aspecto, a restituição operada pelas obras museificadoras estão em busca do brilho revelador, enquanto que o acolhimento, a nosso ver, revela a paisagem como alteridade inalcançável: o dizer de uma agonia.

4. Didi-Huberman conta que suas fotografias foram feitas às cegas porque “primeiro, uma espécie de urgência me empurrava para a frente. Depois, porque não me apetecia transformar o lugar numa série de paisagens bem focadas. Por fim, todo e qualquer ajuste me era tolhido, tecnicamente falando, na medida em que a luz oprimida desse meio dia, cuja intensidade, ou caso preferam, cuja intensidade de chumbo, chegava a ser acentuada pelas nuvens no céu, me impedia de verificar o que quer que fosse no pequeno visor de minha câmera digital” (2013, p. 113).

As cascas retiradas do tronco de uma bétula por Didi-Huberman, testemunha viva, estão pesadas de tempo, trazem a ele a sensação de algo como um eco que se esvai, mas sua realidade de traço continua a convocar nosso olhar, nosso pensamento. Ao fotografar o chão do crematório V, Didi-Huberman revela como escuta o rosto que paira sobre os vestígios:

[...] os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história. (2013, p. 129)

Uma imagem sobrevivente é aquela que, segundo Didi-Huberman (2008, 2011), se recusa a tudo revelar, resiste à pressão de uma visibilidade total, ao desnudamento dos holofotes que, impondo um imperativo radical de publicidade, imprimem uma violência sobre os sujeitos/objetos retratados e também sobre o espectador. Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, como um convite acolhedor à contemplação demorada, que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência afectiva. Só assim podem, por sua vez, nos permitir acolher, ao mesmo tempo em que promovem o acolhimento no próprio gesto do fotógrafo.

Há um outro gesto que, segundo Lissovsky (2014, p. 163), permite o acolhimento: se o fotógrafo se encontra na condição de exilado, a imagem torna-se uma abertura que recolhe em si os traços de uma expectativa. “Isso porque a natureza não coincide consigo mesma por uma presença inerte, mas porque, ausente de si mesma, ela está sempre a caminho, por vir”. O exilado busca “a terra perdida na própria palma da mão vazia” (LISSOVSKY, 2014, p. 164).

No gesto de tímida intimidade, o exilado despe a paisagem como a uma noiva. Ele a acolhe e estende a mão. Mas o que vê, na palma da própria mão aberta, são as linhas indecifráveis de seu destino. Entre o deserto atravessado por rastros e as linhas da minha mão, uma coincidência distante. (LISSOVSKY, 2014, p. 163)

Paisagem e exilado se interceptam, encontrando a si mesmos no processo: os sulcos sobre o chão do que restou do campo de concentração são os mesmos sulcos que Didi-Huberman observa em sua face e nas palmas de suas mãos. O rosto da paisagem, seu clamor agônico, interpela Didi-Huberman em sua ânsia por ler sua própria temporalidade e sua própria história nas três lascas de casca arrancadas de uma bétula, na casca-solo do crematório e na luminosidade que recobre o espaço do campo.

Didi-Huberman empreende o gesto de buscar, de investigar acontecimentos cujos traços foram apagados e se apagaram, reencontrando os objetos inanimados (árvores, flores, água, pedras, lascas, coisas chãs) e fazendo-os “falar” da materialidade dos acontecimentos sem apagar o enigma, a complexidade de suas dimensões. O chão devolve constantemente à superfície os restos humanos ainda sob o intenso trabalho da morte, registra Didi-Huberman.



Figura3: Ruínas do crematório V. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 123.

As paisagens de Auschwitz-Birkenau são uma mistura de desaparecimento e retorno, entrelaçadas por meio de uma operação estético-política de montagem e, como veremos adiante, erguimento de um rosto.

Esse local de desaparecimento e do prenúncio do retorno, esse redemoinho de espaço e tempo que o vestígio de uma leve ondulação assinala, esse ponto de onde toda paisagem provém, é também o lugar de origem de toda espera. (LISSOVSKY, 2014, p. 169)

Essa busca e essa espera não são, de acordo com Rancière (2003, p. 145) próximas do regime representativo das imagens (que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente), mas do regime estético, uma vez que relaciona os acontecimentos com a invenção ficcional e a fabulação necessárias ao deslocamento e ruptura das ordens policiais que definem partilhas desiguais do visível, do dizível e do audível.

A forma da investigação que reconstitui a materialidade de um acontecimento, deixando suspensa sua causa parece convir ao extraordinário do holocausto sem lhe ser específica. Mas ainda a forma própria parece ser também uma forma imprópria. O acontecimento não impõe nem interdita por si mesmo uma forma de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar dessa ou daquela maneira. (RANCIÈRE, 2003, p. 146)

Um dos problemas em associar política e imagem, segundo Rancière, está na crença de que existe um modo específico de representar, assim como um roteiro previamente estabelecido de leitura, interpretação e posicionamento diante das imagens. Rancière, contudo, afirma que a política das imagens não está necessariamente no conteúdo representativo por elas expresso e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de relações opressoras. A imagem, segundo ele, não pode ser confundida com um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva, apesar de muitas vezes atuar alimentando a produção da consciência crítica e modos de agência individual e coletiva.

Uma política das imagens

O gesto metodológico que Rancière adota em suas reflexões sobre a política das imagens se difere um pouco do gesto empreendido por Didi-Huberman em *Cascas*. Contra a visão que

supõe a necessidade de encontrar ou de revelar algo escondido nas operações dissensuais que caracterizam acontecimentos históricos, Rancière afirma a necessidade de construir uma outra forma de lidar com eles.

Tento sempre pensar não em termos de superfície e sub-solo, mas em termos de distribuições horizontais, de combinações entre sistemas de possíveis. Lá onde buscamos algo escondido sob as aparências, instauramos uma posição de dominação. Tento pensar uma topografia que não implica essa posição de dominação e de controle. É possível, a partir de um ponto indiferente, tentar reconstituir a rede conceitual que torna um enunciado pensável, que faz com que uma pintura ou uma música façam efeito, que a realidade pareça transformável ou não. (RANCIÈRE, 2006, p. 142)

De um lado, Didi-Huberman (1999, 2013) destaca o paciente trabalho do tempo sobre a superfície e o subsolo, conferindo relevo ao crescimento das “árvores e seus avatares intrínsecos, o segredo de seus fermentos, de suas histórias e lutas ingratas com o meio geológico, biológico, meteorológico ou histórico” (1999, p. 158). Nos traços fossilizados da superfície da paisagem há, para ele, toda uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos anacrônicos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar. As paisagens fotografadas por Didi-Huberman podem ser caracterizadas (como veremos melhor adiante) como imagens dialéticas.

Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei de atravessar antes de alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento – à inquietude – de meu próprio presente. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 130)

De outro, Rancière opta pelo desenho das transversalidades horizontais, das combinações conceituais que incidem sobre a forma de conceber um acontecimento e transformar o tempo presente.

É possível perceber como Rancière e Didi-Huberman se distanciam quando se trata de pensar a política das imagens: o gesto de Rancière está voltado para a reconstituição da rede

conceitual que torna um enunciado pensável. Já o gesto de Didi-Huberman trata de *creuser*, bagunçar, desmontar a ordem espacial e temporal das coisas. Para Rancière (2006), a política da estética se define sempre por uma certa reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma ficção. Didi-Huberman (2017), por sua vez, está menos preocupado em retecer uma narrativa (descobrir seus princípios ordenadores) e mais interessado nas descontinuidades, na disposição das coisas e na desorganização de sua ordem de aparição.

O método de Rancière (2006, 2009), em suma, está baseado na premissa de que a política da estética é uma forma polêmica de reenquadrar o comum: um reenquadramento que depende da subversão de uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico, uma cena de “confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que é comum” (2009, p. 277). O reenquadre reorganiza o tecido do sensível a partir do encontro conflitivo e dos modos como a narração e as visibilidades apresentadas pelas práticas da arte entram no meio das possibilidades estéticas da própria política. Para ele, “as políticas devem se apropriar, por seu próprio uso, dos modos de apresentação das coisas ou dos encadeamentos de razões produzidas pelas práticas artísticas e não o contrário” (2006, p. 163). O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das “relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente que rasgam os formatos tradicionais, os modos de apresentação de objetos, de indução de significações e de esquemas causais que constroem a inteligibilidade do padrão da história” (2006, p. 164).

Já o método da remontagem de Didi-Huberman é inspirado em Benjamin e na dialética do montador-mostrador: “abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não dispõe as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem” (2017, p. 91). A essa desordem dialética se opõe o encadeamento conflituoso de diferentes formas sensíveis e estético-expressivas.

Assim, em Rancière uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como indivíduos, palavras e objetos não podem mais ser inseridos, da mesma forma, no quadro sensível definido por uma rede prévia de significações, nem encontram mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam e são localizados (MARQUES, 2014).⁵ A política das imagens pode ser descrita, em Rancière, como estratégia própria de uma operação estética e artística, “um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). De acordo com Rancière (2012), o trabalho político das imagens apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p. 99). O reenquadre, em suma, explicita o método de extrair narrativas de uma ordem policial de articulações do tempo e espaço e fazê-las aparecer como proferimentos que promovem uma nova partilha do sensível. Não há desmontagem nem destruição das narrativas, mas extração e reinserção.

Acreditamos que não se trata aqui de optar entre a montagem e o enquadre ficcional, mas de aproximar essas operações políticas, pois ambas exercem um papel central na compreensão do regime estético das imagens e nas forças políticas que engendra. São as pequenas ficções e montagens das “coisas chãs” que nos revelam a politicidade das imagens produzidas por Didi-Huberman. Vera Casa Nova (2014) salienta como ele se serve do trabalho da ficção para nos oferecer o testemunho de um trauma em *Cascas*. Para ela, nessa obra o “luto e a história se transformam em arte, mediados pela ficção” (p. 72). Também Balint-Babos destaca que *Cascas* utiliza a montagem como princípio de escritura atuando junto com “um esforço de memória que nos questiona sobre os limites de nossa humanidade, sobre a ambivalência de nossos olhares e sobre as interferências inconscientes dessas imagens, entre o real do corpo e o real da história” (2014, p. 20).

As reflexões feitas por Didi-Huberman em *La demeure, la souche* (1999) podem nos ajudar a entender como, em *Cascas*, talvez o objetivo da busca arqueológica pelos vestígios na

5. “Precisamente, a arte política não pode caminhar sob a forma simples do espetáculo significativo que demandaria uma ‘tomada de consciência’ do estado do mundo. A arte política é aquela que assegura, de uma só vez, um duplo efeito: a lisibilidade de uma significação política e o choque sensível que nasce da estranheza, do que resiste à significação. De fato, esse efeito ideal é sempre objeto de uma negociação entre os opostos, entre a lisibilidade da mensagem que ameaça destruir a forma sensível da arte e a estranheza radical que ameaça destruir toda significação política” (RANCIÈRE, 2006, p. 161).

6. Didi-Huberman opera uma montagem que configura um trabalho de ficção para além do visível. Ele afirma que “é preciso ver nessa insistência a desenhar o perfil de coisas desaparecidas a marca mesma (a memória) do acontecimento que as fez desaparecer” (1999, p. 25). Seu relato é, assim, uma narrativa de construção, redigido para conferir uma memória à ruína: “é preciso tentar conservar os signos, as imagens mentais para além dos lugares condenados ao desaparecimento” (1999, p. 28).

superfície da paisagem-memória do campo não fosse encontrar o passado, mas assegurar as condições de sua inacessibilidade.⁶ Assim, como ele já havia afirmado em 1999, “a ficção inventa a obra no sentido arqueológico: a torna acessível ainda que parcialmente” (p. 13). Assim, o esforço de montagem feito por ele em *Cascas* evidencia traços da catástrofe, mas alguma coisa permanece inacessível por excelência, e aí reside a força dessa obra: não é pelo viés de uma representação, mas por jogar novamente e relançar os elementos da memória, transformando, transfigurando e desfigurando. É em *La demeure, la souche* que encontramos uma definição interessante para o trabalho feito em *Cascas*: “um trabalho psíquico para capturar a ausência e a perda (...) um exercício fatal da memória e da sensação de esquecimento misturados de exploração de restos visuais do desaparecimento – fábula do lugar para gerar a perda, fábula da perda” (1999, p. 78).

Ao trabalhar a imaginação e a montagem nessa fabulação da perda, Didi-Huberman abriu novos caminhos no processo de memória e rememoração: para ele, segundo Balint-Babos (2014), a imaginação não está separada do real da história e a montagem possui valor de conhecimento, nomeação, enunciação.

Em *Images Malgré Tout*, ele nos revela o trabalho de montagem complementar entre imagem e palavra: elas são “absolutamente solidárias, não terminam de trocar suas lacunas recíprocas – uma imagem é acionada frequentemente quando a palavra falha, e uma palavra surge quando a imaginação falha” (2003, p. 39). A montagem se define pela mútua indagação que as palavras lançam às imagens e vice-versa, pelo constante atrito entre as potências de continuidade e ruptura.

Não se trata de submeter as imagens à decifração, mas de situar as imagens e as palavras numa relação de mútua perturbação, de questionamento que num vaivém se relança sempre. Uma relação crítica. Quando não se constrói essa relação, quando as imagens convocam naturalmente palavras coincidentes, ou quando as palavras convocam espontaneamente as imagens que lhes corresponderiam, então, podemos dizer que as imagens – como as próprias palavras – foram reduzidas a quase nada que preste: a estereótipos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45)

Uma dimensão ficcional importante do trabalho de montagem que aparece em *Cascas* é descrita por Didi-Huberman como a construção de um ponto de vista arqueológico, que permita “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (2013, p. 117). O exercício de montagem é ficcional ao confrontar dialeticamente tempos, espaços, vozes e palavras, e permitir encontros e passagens entre passado e presente, aqui e alhures. Montar e cavar são ações articuladas que movem a experimentação com o tempo.

Em *La demeure, la souche* (1999, p. 139), Didi-Huberman caracteriza a ação de cavar como “deixar repousar, deixar o tempo agir no subsolo. Deixar se produzirem as sedimentações, esperar que as espessuras se constituam”. É também uma forma de “pensar o lugar como trabalho do tempo se inscrevendo, fazendo sua inscrição” (p. 149). O gesto arqueológico de cavar revela, assim, “uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar” (p. 158).

Montagem e imagem dialética

Segundo Casa Nova (2014), o exercício de montagem e memória em *Cascas* é uma potente resposta ao argumento que persiste em apresentar o Holocausto como inimaginável ou irrepresentável. Indaga-nos Didi-Huberman: “só a presença de vestígios significaria que não há nada a imaginar, porque não há nada para ver?” (p. 117). Para essa autora, o livro responde negativamente a essa questão ao ler no solo os vestígios das cinzas do passado, ao “produzir uma colisão do Agora e do Outrora sem mitificar o Outrora nem se tranquilizar com o Agora, o que talvez fosse o que Benjamin chamava de imagem dialética” (p. 72).

A imagem dialética benjaminiana nos é apresentada por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) enquanto forma de legibilidade do tempo, e também como forma de encontro e comparação entre temporalidades distintas. A imagem dialética é ativada pela rememoração, que “tem por tarefa a construção de constelações que ligam o presente ao passado” (LÖWY, 2005, p. 131).

A imagem dialética à qual nos convida Benjamin consiste em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a uma organização de valores que empobrece a experiência, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 126)

Assim, como entende Didi-Huberman, a imagem dialética não é uma imagem na acepção denotativa do termo, mas uma metáfora para um procedimento de montagem que faz surgirem e sobreviverem os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente e pelo Estado. Por isso, ele constrói a hipótese (p. 119) de que a imagem é um “operador temporal de sobrevivências”, portadora de uma potência política relativa a nosso passado, presente e futuro. “A imagem dialética, segundo Benjamin, nos leva a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46).

A imagem dialética toma forma/lampeja em momentos de perigo ou padecimento, fazendo aparecer uma constelação que une presente ao passado. Esse lampejo é uma centelha que expressa a oposição entre os registros feitos por agentes do poder e os lampejos dos contrapoderes. Em Benjamin, a rememoração produz imagens, formas de ler o tempo e modos de fazer saltar os dispositivos oficiais de registro e nomeação. Dito de outro modo, é uma potência que permite uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes e se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Esse trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação.

Vimos que a montagem em Didi-Huberman é uma operação dialetizante, pois privilegia os choques e confrontos entre imagens reservando intervalos à tomada de posição crítica. A eficácia dos choques está em recusar o modo causal de organização da narrativa histórica e numa aposta na desorganização como forma

de revelar as contradições não resolvidas, as descontinuidades e as diferentes velocidades e temporalidades de aparição e acolhimento da alteridade na imagem.

A concepção de montagem apresentada por Didi-Huberman dialoga com o pensamento de Benjamin sobre o sentido de “origem”. A origem é evidenciada em relação a um passado, ao trabalho de rememoração que é mediado, reflexivo, oscilando entre a restauração e a produção sempre inacabada (LÖWY, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2017). A vontade do regresso à origem revela a precariedade desse retorno, desidentificado consigo mesmo, mas aberto para um futuro a ser delineado. “Essa definição de origem coloca em questão uma representação abstrata e vazia do tempo histórico como sucessão infinita de pontos que somente a ordem de sua aparição interligaria” (GAGNEBIN, 2005, p. 15).

Gostaríamos de ressaltar aqui que tanto Didi-Huberman quanto Rancière partem do mesmo princípio que estabelece a dimensão dialética da montagem em Benjamin: a recusa à linearidade causal. Ao explicar sua noção de frase-imagem, Rancière (2003) primeiro questiona a lógica de que ao texto cabe o encadeamento das ações e que a imagem é um suplemento de presença que dá carne e consistência ao texto. Para ele, a frase é que dá carne, sendo que a imagem se tornou potência ativa e disruptiva. Em segundo lugar, ao citar duas possibilidades de montagem entre texto e imagem, ele faz a distinção entre montagem dialética – caracterizada pela produção de choques entre elementos heterogêneos e pela encenação de “uma estranheza familiar, para fazer aparecer uma outra ordem que só se descobre pela via da violência e do conflito” (2003, p. 78) – e montagem simbólica – caracterizada pela aproximação de elementos heterogêneos via analogia e familiaridade criando elos e convidando ao vínculo.

O que difere os autores é o modo como se apropriam da montagem no método respectivo que apresentam para discutir a política das imagens. Em Didi-Huberman a politicidade da montagem parece obedecer a esse exercício metodológico de criar, ao mesmo tempo, intervalos e constelações, que funcionam como novas maneiras de dispor e pensar as coisas, desmontando ordens legitimadas. É nas constelações que vários elementos adquirem novo sentido e permitem a emergência de um texto histórico, organizado não sob a linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente.

Ao visitar o campo de concentração, Didi-Huberman nos mostra que a definição da origem não se realiza somente nesse gesto, mas depende do questionamento das narrativas dominantes, da produção de outra narrativa que desmonte e interrompa a anterior, num interminável processo de destituição e restituição, permitindo a emergência do diferente. As cascas, rugosos vestígios de um passado em constante retrabalho, parecem ser uma metáfora perfeita para o encontro com a origem, que requer o movimento de “acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, e renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (GAGNEBIN, 1999, p. 99).

Por sua vez, em Rancière, a politicidade da montagem não se associa tanto a um embaralhamento e a uma intervenção direta dos enunciados, mas à escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados, sem intervir diretamente sobre eles. Há dois movimentos em que Rancière distingue seu método daquele empreendido por Didi-Huberman. O primeiro refere-se à relação entre montagem, emoções e politização do lugar do espectador. Segundo ele, a montagem pode tanto agir sobre as emoções dos espectadores, produzindo atividade a partir de uma passividade (incitar lágrimas, sentimentalismo, dúvidas), quanto produzir o choque dialético dos opostos presente na reflexão marxista. Contudo, a politicidade da montagem estaria menos ligada a uma ativação do *pathos* pela montagem simbólica, e mais à maneira de conjugar o movimento e o repouso, a voz e o silêncio. Rancière (2016), ao comentar o exercício de montagem no filme *Encouraçado Potemkin*, afirma que montagens simbólicas teriam o efeito de harmonizar e articular imagens de violência e de revolta que se espalham no mundo, propondo uma forma de comunidade sensível consensual: o espectador se aproxima demais das imagens e não consegue distinguir as falhas, excessos e vazios que existem entre elas. Já as montagens dialéticas devolvem a politicidade às imagens ao configurarem barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitindo um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. Segundo ele,

As lágrimas e os punhos erguidos têm efeito quando o espectador se encontra separado das imagens e não é obrigado a responder à sua solicitação. Essa suspensão forja um olhar livre de ter que responder às solicitações que educam a maneira ordinária de ver e de habitar um mundo. (RANCIÈRE, 2016, p. 70)

O segundo movimento relaciona-se ao modo como Rancière (2009, p. 281) define seu método a partir do que ele chama de poética do conhecimento, ou seja, uma poética que descola os enunciados dos sujeitos e as descrições de acontecimentos e objetos de suas funcionalidades habituais “a fim de fazer com que apareçam como proferimentos sobre alterações na partilha do sensível e como ocorrem”. A frase-imagem e a montagem dialética são formas de manifestação da poética do conhecimento na medida em que transformam e reenquadram as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (RANCIÈRE, 2006, p. 163).

Assim, o que interessa a Rancière (2009, p. 283) é menos o anacronismo e a desmontagem do tempo, e mais uma construção combinada entre historicidade e atemporalidade, na busca por um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos “em termos de multitemporalidade, de plots entrelaçados”. O que ele propõe é olhar para as formas tradicionais de escritura da história – as formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, as formas de construção das relações entre causa e efeito ou entre antecedente e conseqüente – de outro jeito, “rasgando os formatos tradicionais de apresentação dos fatos. Assim, a política das imagens e dos enunciados se encontraria na reivindicação do caráter poético e estético de todo enunciado, quebrando as fronteiras e as hierarquias entre os níveis de discurso.

Poderíamos afirmar que o modo de experimentação do tempo na montagem concebida por ambos é distinto: Rancière aposta na atemporalidade como linha de fuga à historicização causal, enquanto Didi-Huberman enfatiza a anacronia para evidenciar sobrevivências em meio às desapareções. A nosso ver, é justamente a combinação entre essas experimentações que pode potencializar tanto o gesto de pensar a política pelas imagens, quanto aquele de pensar a política das imagens. E uma forma de aproximá-las pode se dar, a nosso ver, pelas formas de acolhimento e hospitalidade da alteridade nas imagens.



Figura 4: Estrada do campo para triagem entre aptos e inaptos. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 116.

Em *Cascas*, ao fotografar a estrada do campo, a “via pedregosa que leva da zona ferroviária do campo à zona das câmaras de gás” (2013, p. 116), Didi-Huberman explica que o trabalho de montagem que ele pretende com o olhar arqueológico seria aquele que

[...] consistisse, após percorrer solitariamente essa estrada, em escutar os rostos daqueles e daquelas que por ela passaram num dia de maio ou junho de 1944: aqueles rostos que o oficial nazista fotografou sem fitá-los, mas que hoje nos encaram a partir de páginas aterradoras – chãs e hediondas, simples e vertiginosas ao mesmo tempo – do álbum de Auschwitz. (2013, p. 117)

Aqui ele aproxima e estabelece o choque entre duas imagens: aquela feita como registro por um oficial nazista e aquela feita por ele mesmo, reenquadrando essa imagem consensual a partir do desejo de apreender a palavra outrora silenciada pelos aparelhos de extermínio. Escutar os rostos é também escutar os rostos que encaram Didi-Huberman tanto a partir das páginas do catálogo oficial do museu-campo, quanto a partir das paisagens que se delineiam a partir de sua deambulação pelas ruínas. Rostos se erguem a partir dos vestígios do apagamento e o interpelam à responsabilidade

ética. Uma paisagem-rostro tem seu aparecer ligado ao gesto de fotografar às cegas, ao gesto de produzir, ao mesmo tempo, um olho à escuta e um outro enquadre por meio desse olhar.

Paisagem-rostro e acolhimento

As imagens das paisagens esvaziadas de corpos humanos de Auschwitz-Birkenau, lugar de memória, são povoadas de uma inquietante estranheza, acentuada pelo gesto da montagem. Há uma lógica impiedosa nas bétulas sobreviventes, na massacrante luminosidade e extensão de terreno cercado pelo arame farpado: “essas paisagens mudas não são refúgios, mas *trompe-l’oeil*, armadilhas e túmulos a céu aberto. As fotografias dessas paisagens-memoriais são sufocantes e não há escapatória possível para o espectador” (RÉRA, 2014, p. 14).

As paisagens capturadas por Didi-Huberman podem ser lidas, ao mesmo tempo, como faces silenciadas pelo lento trabalho do tempo e da morte (a mudez dos enormes espaços vazios), e como retratos nos quais vozes, gemidos, gritos e clamores de sofrimento ainda ressoam. Podemos escutar o clamor da alteridade, mas os corpos-cinzas das vítimas do genocídio se dissolveram na paisagem, no lago que margeia o campo, nos sulcos da paisagem-rostro, que não cessa de devolver à superfície os fósseis e restos da história.



Figura 5: Lago-túmulo. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 127.

Por meio do olhar arqueológico e escavador que Didi-Huberman dirige ao solo e às bétulas de Auschwitz-Birkenau, ele percebe que “as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (2013, p. 127). Esse olhar é desestabilizador porque produz em nós “o efeito de estranheza segundo o qual o lugar se torna um rosto” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 27). As flores, as árvores, o lago e o solo não são mais tão familiares: nos dirigem um olhar alimentado pelo inquietante, pelo estranho, pelo estrangeiro que neles habita e se por meio deles vive e se apresenta diante de nós.

Caminhar hoje por Birkenau é deambular por uma paisagem tranquila e discretamente orientada – balizada por inscrições, explicações, documentada, em suma – pelos historiadores desse “lugar de memória”. Como a história aterradora da qual esse lugar foi teatro é uma história passada, gostaríamos de acreditar naquilo que vemos em primeiro lugar, ou seja, que a morte foi embora, que os mortos não estão mais aqui. Mas é justamente o contrário que pouco a pouco descobrimos. A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui na seiva das bétulas, aqui, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos. Logo, água adormecida que exige de nosso olhar um sobressalto perpétuo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127)

É como se as paisagens que falam no relato-montagem de Didi-Huberman tivessem a potência de acolher e erguer o rosto daqueles que foram dizimados pelo holocausto. Segundo Mondzain (2012), o acolhimento é o gesto que instaura a relação com a alteridade, sem reduzi-la aos lugares comuns, ao já conhecido. Envolve um movimento de abandono de si e atenção ao outro, à linguagem e à presença do outro. Para ela, a montagem pode ou não favorecer o acolhimento, desde que ela possa produzir uma relação de partilha, de doação entre lugares e tempos que não se assemelham, que nos impelem a lidar com aquilo que é estranho sem reduzi-lo ao familiar por meio da ação das representações e enquadramentos. Uma montagem acolhedora requer que saibamos reconhecer “um excesso de vazio naquilo que nos é apresentado como pleno, uma superabundância da presença onde se configura, sob nossos olhos, um processo de apagamento e desaparecimento. Assim, a imagem do outro vem se abrigar no espaço que, em minha própria imagem, me faz perceber a falta, a ausência de ‘ser’” (MONDZAIN, 2012, p. 164).

As imagens de Didi-Huberman, ao procurarem acolher e preservar uma alteridade que oscila entre a sobrevivência e o apagamento, não reiteram Auschwitz como lugar de barbárie, nem como lugar de uma cultura museificada e pronta para o consumo. A barbárie remete, segundo ele, ao “sofrimento inalcançável de uma alteridade radical, uma coisa informe e, por assim dizer, visceralmente insuportável” (1999, p. 160). O consumo, por sua vez, aponta para povos sem rosto que estão, no museu de Auschwitz, “expostos a desaparecer ou a ser subexpostos nas representações consensuais da história” (2011, p. 67).⁷

Para Didi-Huberman, a melhor forma de lutar contra o apagamento do rosto causado pelo excesso de luminosidade espetacular e, neste caso, museificante, é reavivar o exercício da contemplação arqueológica, da mirada.

Mirar não é simplesmente ver, nem tampouco observar com maior ou menor competência: uma mirada supõe a implicação, o ser afetado que se reconhece, nessa mesma implicação, como sujeito. Reciprocamente, uma mirada sem forma e sem fórmula não é mais do que uma mirada muda. É necessário uma forma para que a mirada aceda à linguagem e à elaboração, única maneira, para essa mirada, de “entregar uma experiência e um ensinamento”, quer dizer, uma possibilidade de explicação, de conhecimento, de relação ética: nós devemos, então, nos *implicar em*, para ter uma oportunidade – dando forma a nossa experiência, reformulando nossa linguagem – de *nos explicarmos com*. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 41)

Em *Cascas* Didi-Huberman responde ao apelo ético das paisagens-rosto que reverberam o eco das vozes daqueles que morreram, mas que ainda estão ali: ele se posiciona, por meio da mirada fotográfica, entre o espaço da implicação e da explicação (crítica, comparação, montagem). As imagens traduzem um movimento de apropriação, de conhecimento e, simultaneamente, de auto-constituição, e de resposta ética ao clamor da alteridade. Nesse sentido, a inquietação do olhar, da mirada contemplativa relaciona-se com a apresentação do rosto.

De modo geral, o rosto em Lévinas (1980, 1999) alude à responsabilidade dos homens perante o sofrimento de seus semelhantes colocados diante da morte. Ele é uma espécie de interpelação ética dirigida a nós: somos intimados a uma resposta, ao acolhimento de outrem, totalmente distinto de

7. “Se os povos estão expostos a desaparecer, deve-se isso também ao fato de se terem formado discursos para que, já não vendo nada, possamos ainda crer que tudo se mantém acessível, que tudo permanece visível e, como se costuma dizer, sob controle” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45).

mim; somos chamados à responsabilidade, não somente sobre o que fazemos, mas também diante do mal que lhe venham infligir. Dito de outro modo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar fosse se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matará.

[...] aquele rosto olhando em direção a mim, em sua expressão – em sua mortalidade – convoca-me, demanda-me, ordena-me: como se a morte invisível enfrentada pelo rosto do outro [...] fosse um “problema meu”. Como se, desconhecido pelo outro que já, na nudez de seu rosto, ele afeta, ele “me reportasse” antes mesmo de confrontar-se comigo, antes de se tornar a morte que me encara, a mim mesmo, face a face. A morte do outro homem coloca-me sob pressão, chama-me à responsabilidade, como se eu, pela minha possível indiferença, tornasse-me cúmplice daquela morte, invisível ao outro que é exposto a ela; como se mesmo antes de ser condenado, tivesse que responder pela morte do outro, e não deixá-lo só em sua solidão mórbida. (LÉVINAS, 1999, p. 24-25)

Lévinas (1980, 2007) afirma que o conceito de rosto é definido como o que nos afasta de nós mesmos ao conduzir-nos pelo labirinto da alteridade. Não é propriamente a face humana, mas um vestígio da presença de um Outro que, por mais que esteja próximo, mantém-se à distância (VIEIRA; MARQUES, 2016).

8. Para Lévinas (1999), o rosto não pode “aparecer” no campo do visível: ele é uma manifestação do sensível que pode ser apanhada no visível, mas não se reduz a ele. O rosto aparece indicialmente na imagem, como o reverberar de uma voz que solicita um olho à escuta. É o trabalho da voz que confere dimensão sensível ao rosto.

O sensível e o visível se relacionam, mas o sensível não se reduz ao que está no campo da visão. O sensível excede o visível porque relaciona-se ao comum produzido entre os sujeitos, à criação de uma comunidade política sensível.

O Rosto levinasiano deve ser entendido para além da sua manifestação concreta da face humana, podendo se manifestar muitas vezes em caráter indicial⁸ no rosto concreto, mas apontando para o Infinito das alteridades; ao mesmo tempo que o vejo, o Rosto não se deixa reduzir às denominações do percebido.

(...) pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto. (...) A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. (LÉVINAS, 2007, p. 77)

Assim, é muito importante salientar que Lévinas (1999, 2007, 2011) não percebe o rosto como imagem representativa da face do sujeito, pelo contrário. Para ele a expressividade do Rosto ultrapassa a imagem plástica que podemos lhe atribuir, embora o Rosto ofereça tal imagem como um *resto* da desconstrução que promove em sua passagem pela expressão. A imagem, assim, seria o resto de algo que não se deixa capturar de forma total, já que para o autor “o fenômeno é ainda imagem, manifestação cativa de sua forma plástica e muda, a epifania do rosto é viva” (1972, p. 51).

Sob esse aspecto, tanto em *Images Malgré Tout* quanto em *Cascas* Didi-Huberman responde à interpelação dos rostos que o convocam a partir das paisagens e das fotografias: imaginar apesar de tudo, não esquecer nem compactuar com o horror, mas responder⁹ ao rosto que se ergue das paisagens: “nestas tranquilas superfícies pantanosas repousam as cinzas de incontáveis assassinados” (2013, p. 114). Ao olhar as ruínas do campo como arqueólogo, ele faz emergir de uma “toponímia aberrante”, um rosto retorcido pelo sofrimento, um agônico grito silencioso. E, nesse sentido, ele parece “nos fazer retornar ao humano aonde não esperamos encontrá-lo, em sua fragilidade e nos limites de sua capacidade de fazer sentido, interrogando a emergência e o desaparecimento do humano nos limites do que podemos saber, do que podemos ouvir, do que podemos ver, do que podemos sentir” (BUTLER, 2011, p. 32).

Uma imagem fotográfica pode trazer à tona o rosto levinasiano? Quem nos auxilia a pensar sobre essa questão é Judith Butler (2011, p. 18), para quem o rosto parece consistir em uma série de deslocamentos que dão origem a “uma cena de vocalização agonizante”. Inspirada pela afirmação feita por Lévinas de que o “rosto fala”,¹⁰ ela assinala que o rosto, “vocalização sem palavras do sofrimento” (2011, p. 18), nos remete ao reconhecimento do que está além da imagem, a voz de um enigma e, aquém da representação, o Outro que o antecede no fenômeno do face a face. A singularidade do sujeito lança o observador ao enigma da interlocução, o que desconstrói nossos modelos automatizados de percepção (BUTLER, 2017).

O trabalho da montagem pode oferecer a possibilidade de acolher e escutar o apelo ético lançado pela paisagem-rosto. As fotografias de Didi-Huberman, ao trazerem legibilidade

9. “Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma. Isso não pode ser um despertar, para usar essa palavra, para minha própria vida e, dessa maneira, extrapolar para o entendimento da vida precária de outra pessoa. Precisa ser um entendimento da condição de precariedade do Outro” (BUTLER, 2011, p. 19).

10. “Sua presença [do rosto] consiste em se despir da forma que, entretentes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (surplus) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura” (LÉVINAS, 1993, p. 59).

11. O rosto não implica um fenômeno comunicacional em si, mas se relaciona a uma interpelação ética. A comunicação relacional dialoga com o pensamento de Lévinas, mas neste o relacional é mais abrangente que o comunicacional. A estética comunicacional está presente na fenomenologia de Lévinas, ou seja, a experiência estética do “não matarás” abrange a comunicação do outro e com o outro. Além disso, na fenomenologia de Lévinas o imagético é muito forte: mas o que é a imagem para Lévinas? Certamente ela não se resume ao regime do visível ou a uma representação. Por exemplo, o sujeito da comunicação é uma transversalidade imagética, resultante de uma ética da responsabilidade e da relação com um outro que não alcanço mas vislumbro, percebo, sinto. A imagem em Lévinas é passagem da escuta à escrita: é nesse traslado que o sensível se manifesta, uma vez que a afetação se produz na escrita, naquilo que vemos. Não há comunicação sem a fenomenologia de sua apresentação.

aos vestígios que indicam um rosto (um clamor de sofrimento da alteridade), conferem dignidade e humanidade aos que ali morreram sob o dispositivo brutal da desumanização. A montagem permite uma certa compreensão do sofrimento do outro ao criar um livre jogo entre proximidade e distância, passibilidade e lisibilidade na produção de uma “fenomenologia das pequenas imagens” ou das imagens menores.

É nesse sentido que a montagem favorece a emergência de uma imagem hospitaleira, acolhedora do rosto, da “voz que instrui as imagens, pois por trás de toda imagem tida como ‘impossível’ há uma voz que a comanda, aquela que sabe quando e por quem é preciso falar ou se calar” (RANCIÈRE, 2007, p. 198).

A imagem em Lévinas não se resume ao regime do visível ou a uma representação. A imagem em Lévinas é passagem da escuta à escrita, assim como o trabalho de montagem em Didi-Huberman. Tal passagem permite a configuração de comunidades “que se constroem a partir da atenção que uma orelha confere à uma voz, que um olhar confere a uma imagem, que um pensamento confere a um objeto, no entrecruzamento de palavras e de escutas atentas às histórias de uns e de outros, na multiplicação de pequenas invenções” (RANCIÈRE, 2007, p. 210). Nesse sentido, imagens hospitaleiras compõem-se de uma interpelação na qual palavra e escuta se chamam e se respondem, cavando uma relação (que vai além do comunicacional)¹¹ entre o semelhante e o diferente, sem suprimir a distância e o intervalo.

Ainda que a face humana nem sempre possa ser vetor de manifestação do rosto, outras expressões humanas, paisagens e objetos podem ser representáveis como um rosto, embora não sejam rostos, mas sim sons ou emissões de outra ordem. O importante é que a representação, no caso a fotomontagem das paisagens elaborada por Didi-Huberman, permita a emergência de um “olho à escuta” (2012, p. 38). A dignidade do ser humano é construída por meio de um olhar que escuta o rosto, revelando não só “uma viagem iniciática ao reconhecimento dos outros, partindo de si mesmo” (2012, p. 38), mas também a construção ficcional de passagens que ao mesmo tempo evidenciam separações e conectam o sujeito às memórias, a seus ancestrais e a uma comunidade sensível que precisa, sempre, lembrar de Auschwitz, lembrar da precariedade comum que nos enlaça.

Considerações finais

Contemplar o rosto numa imagem ou o rosto da imagem significa estabelecer com ela uma relação ética, uma relação de implicação, de afetação e de interpelação que nos torna disponíveis à escuta, ao diálogo e à reciprocidade, instaurando uma via de acolhida e hospitalidade do outro (MONDZAIN, 2012), sem reduzi-lo a si mesmo – o que configura a condição de possibilidade de toda e qualquer forma de comunicação, de constituição de comunidades sensíveis.¹²

A operação relacional posta em marcha pelas imagens precisa demandar ao espectador de acolher a alteridade, habilitando-nos a pensar, a ver e dizer o mundo outramente, permitindo-nos fazer parte do(s) mundo(s) que elas deixam entrever, permitindo-nos um tempo para encontrar um lugar em meio a essas imagens. Nesse sentido, a política das imagens para Mondzain (2012) envolve três elementos: distância, distinção e hospitalidade.

A montagem-memória realizada por Didi-Huberman em *Cascas* nos mostra que os vestígios falam e se configuram como paisagens-rosto que interpelam e demandam acolhimento de modo a construir “formas efetivas de comunidade: comunidades entre objetos e imagens, entre imagens e vozes, entre rostos e palavras que tecem os testemunhos entre os passados e um presente, entre espaços longínquos e um lugar de exposição” (RANCIÈRE, 2007, p. 209).

A imagem dialética, a palavra-imagem presente em *Cascas* confronta passado e presente, revela o rosto da paisagem (e também aquele que nela se ergue), uma voz que está além do visível, que emerge através dele sem a ele se reduzir. O dizer do rosto nos apresenta uma dimensão sensível que não pode ser encampada totalmente pelo visível. O sensível não equivale ao visível: quando Didi-Huberman realiza a passagem da escuta da voz que grita do solo e das ruínas de Auschwitz para a escrita, esta se deixa afetar pela aparição de outros distantes. A apresentação lévinasiana do rosto nas imagens por ele articuladas via escrita é uma questão política, uma vez que mostra uma relação sensível que excede o visível.

12. “Separar, criar distância é também colocar palavra, imagens e coisas em uma comunidade mais ampla de atos de pensamento e criação, de palavra e de escuta que se chamam e se respondem. Não é desenvolver bons sentimentos junto aos espectadores, mas de lhes convidar a entrar no processo continuado de criação dessas comunidades sensíveis” (RANCIÈRE, 2007, p. 209).



Figura 6: Trilha de flores brancas sobre fosso de incineração defronte ao Crematório V. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 125.

As imagens fotográficas feitas por Didi-Huberman “são o que algumas aparas de casca de árvore são para um único tronco: lascas de pele, carne germinando, [...] parte liminar do corpo suscetível de ser atingida, sacrificada, dissociada em primeiro lugar” (2013, p. 132-133). A passagem da escuta do rosto para a escrita exigiu de Didi-Huberman um exercício de estranhamento, mútua afetação, acolhimento e ressonância: sua pele também como casca que faz reverberar o apelo agônico do sofrimento dos que se foram, mas que ainda estão entre nós.

REFERÊNCIAS

- BALINT-BABOS, Adina. Imaginer, monter: la mémoire inachevée d'Auschwitz selon Georges Didi-Huberman. *Voix Plurielles*, v. 11, n. 2, p. 20-31, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Fragments*. Poirier, Paris: Collège International de Philosophie/PUF, 2001.
- BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 1, p. 13-33, 2011.
- _____. *Caminhos divergentes*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CASA NOVA, Vera. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. *Aletria*, v. 24, n. 2, p. 65-75, 2014.
- DEWEY, John. La réalité comme expérience. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, v. 9, p. 1-14, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, 1*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- _____. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Chão da Feira, Caderno de leituras 47, 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em 27 set. 2017.
- _____. Cascas. *Serrote*, v. 13, p. 98-133, 2013.
- _____. *Peuples exposés, peuples figurants: L'Oeil de l'Histoire*, 4. Paris: Éditions de Minuit, 2012.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____. La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales pesados, 2008. p. 39-67.
- _____. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*. Paris: Éditions de Minuit, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales pesados, 2008.
- LEVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Trad.: José Luiz Pérez e Lavínia Leal Pereira. Lisboa: Centro de

- Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- _____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. *Alterity and transcendence*. New York: Columbia University Press, 1999.
- _____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Humanisme de l'Autre Homme*. Paris: Fata Morgana, 1972.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- LOMBARDI, Kátia. Fotografias de conflito: o que permanece?. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 7, n. 11, p. 13-32, 2011.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARQUES, Angela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos Fotográficos (Online)*, v. 10, p. 61-86, 2014.
- MONDZAIN, Marie-José. Le documentaire, geste d'hospitalité. *Images documentaires*, n. 75-76, p. 161-166, décembre, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão de Fabrica, 2014.
- PICADO, Benjamin. *O olho suspenso do noventa: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.
- _____. Paisagens e crônicas visuais da destruição: índices e temporalidades do discurso visual no fotojornalismo. *Revista Eco-Pós*, v. 14, p. 66-85, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press, 2009. p. 273-288.
- _____. El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: editorial Metales pesados, 2008. p. 69-89.
- _____. Le travail de l'image. *Multitudes*, n. 28, p. 195-210, 2007.

_____. Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, v. 1, n. 19, p. 141-164, 2006.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

RÉRA, Nathan. Paysages du désastre, territoires de la mémoire: photographier la nature au Rwanda. *Études Photographiques*, n. 31, p. 1-18, 2014.

VIEIRA, Frederico; MARQUES, Ângela. Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político. *Questões Transversais - Revista de Epistemologias da Comunicação*, v. 4, p. 17-27, 2016.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017



A insistência da memória dos vencidos em *La guerre est proche*, de Claire Angelini*

FERNANDO TÔRRES PACHECO
Doutorando em Filosofia pela UFMG.

Resumo: O presente artigo visa analisar como *La guerre est proche* (2011), filme de Claire Angelini, elabora e executa de maneira singular a história dos prisioneiros do “Campo de Rivesaltes”, campo de reclusão francês para estrangeiros indesejados que teve funcionamento entre os anos de 1938 e 2007. Investindo nas imagens das ruínas do ex-campo de reclusão, o filme oferece-se ao espectador como rastro concreto desse local, forçando, entre outras operações, uma reavaliação do tema do “lugar de memória”.

Palavras-chave: *La guerre est proche*. Claire Angelini. Campo de Rivesaltes. Lugar de memória. Documentário.

Abstract: This article analyzes the 2011 movie *La guerre est proche*, by Claire Angelini, and how it uniquely explores the history of prisoners in the “Camp de Rivesaltes”, a French interment camp for unwanted foreigners, active between 1938 and 2007. By investing in images of the former camp’s ruins, the film presents itself to the viewer as a concrete trace of the place, forcing – among other procedures –, a re-evaluation of the topic of “sites of memory”.

Keywords: *La guerre est proche*. Claire Angelini. Camp de Rivesaltes. Sites of memory. Documentary.

Tela preta, barulho de grilos, barulho do motor de uma motocicleta, toda a banda sonora crescendo em intensidade e volume. Um violão começa a tocar e, em seguida, uma voz feminina canta uma canção melancólica, aparentemente em alemão. A tela agora mostra um plano geral de uma imensa planície, entrecortada por estradas onde podemos ver, à distância, pequenos carros e caminhões seguindo o curso indiferente de seus destinos. Mais ao fundo pode-se identificar algumas torres de captação eólica, com suas hélices sendo impulsionadas lentamente pela força dos ventos. A única percepção que podemos ter desse plano geral fixo do início de *La guerre est proche*, de Claire Angelini (2011), é que se trata de algum espaço periférico no interior de algum grande país. Um ambiente interiorano, industrial, próximo de nós, comum aos nossos hábitos cotidianos, mas, ao mesmo tempo, impreciso, obnubilado. Em seguida, um corte e o fim da música. Somos transportados para dentro de uma estrutura que parece abandonada, em uma alternância de campo e contracampo que nos mantêm fora e dentro. O espectador não sabe do que se trata. Irrompe-se, então, a voz *over* de uma criança, como quem lê o espaço edificado. A voz da criança sugere a vocação dos antigos profetas míticos, como o tebano Tirésias que, mesmo cego, revelava aos homens o desígnio dos deuses. E assim se dá na imagem: no plano, todo negro, à medida que a criança narra o texto, vai se revelando o espaço interno de um galpão abandonado. O texto, uma espécie de sonho sombrio, anuncia o tom do que está por vir:

Parece-me que, com os olhos fechados, verei um grande abismo de luz em que meu espírito vai deleitar-se com facilidade. Ou, miserável que eu sou, talvez será um poço sem fundo hediondo com paredes cobertas de negro, no qual continuo caindo para sempre, vendo formas contorcendo-se nas sombras. Ou, ao ressurgir após o golpe, eu talvez me encontrarei em alguma grande planície úmida, rastejando e rolando na escuridão. Parece-me que um forte vento me empurrará e que serei atingido aqui e ali por outros. Haverá pântanos e riachos de algum líquido quente estranho; tudo será negro. Quando meus olhos se voltarem para cima, eles não verão nada além do céu negro, cujas camadas espessas irão pesar sobre eles, e, ao longe, grandes arcos de fumaça, mais negros que a noite. Eles também verão na noite pequenas faíscas vermelhas, que, ao se aproximar, se tornarão pássaros de fogo. E será assim por toda a eternidade. (ANGELINI, 2011, trad. nossa)¹

* Agradeço a Carla Italiano pela leitura do texto e pela ajuda na escolha das imagens que o acompanham.

1. No original: "Il me semble que, dès que mes yeux seront fermés, je verrai une grande clarté et des abîmes de lumière où mon esprit roulera sans fin. Ou bien, misérable que je suis, ce sera peut-être un gouffre hideux, profond, dont les parois seront tapissées de ténèbres, et où je tomberai sans cessé en voyant des formes remuer dans l'ombre. Ou bien, en m'éveillant, je me trouverai peut-être sur quelque surface plane et humide, rampant dans l'obscurité et tournant sur moi-même. Il me semble qu'il y aura un grand vent qui me poussera, et que je serai heurté çà et là par d'autres. Il y aura par places des mares et des ruisseaux d'un liquide inconnu et tiède; tout sera noir. Quand mes yeux, dans leur rotation, seront tournés en haut, ils ne verront qu'un ciel d'ombre, dont les couches épaisses pèseront sur eux, et au loin dans le fond de grandes arches de fumée plus noires que les ténèbres. Ils verront aussi voltiger dans la nuit de petites étincelles rouges, qui, en s'approchant, deviendront des oiseaux de feu. Et ce sera ainsi toute l'éternité".

Trata-se de um trecho extraído de *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, livro que aborda os sofrimentos físicos e morais de um condenado e que se passa no século XVIII, quando a prática do suplício era lei na França. Em seguida um corte para uma tomada transversal da chegada de um trem, uma placa em primeiro plano sinaliza o km 454 e, na sequência, outro corte, dessa vez, para a cartela com letras garrafais vermelhas: *La guerre est proche*. Mas de que guerra se trata? O que estamos a perseguir com essas pistas? Tudo ainda é obscuro. A progressão paulatina da câmera por essas paisagens insólitas e isoladas elabora uma política do comedimento, como quem entra com uma vela acesa em um quarto escuro, desvelando parcialmente alguma coisa; ao mesmo tempo em que permite a permanência do obscuro ao seu redor. É como em Heidegger, para quem o homem se encontra em uma clareira em que o ser apresenta-se parcialmente, ao mesmo tempo em que se omite também parcialmente em sua morada, que é a linguagem. E se o ser não comparece a essa clareira onde habitam os homens, o esquecimento recobre-os com sua grande sombra. A composição da banda sonora, a narração *over*, as imagens de isolamento e ruínas contrapostas à indiferença dos movimentos dos automóveis cruzando as pistas das rodovias em destaque nos deixam sobressaltados, tomados por uma sensação de estranhamento e assombro que põe em suspensão as forças da razão. Para que nada escape, então, o olhar é violentamente sequestrado e posto em estado de alerta.

Corte para nova cartela, intitulada “Oratório”. Na sequência, em um plano fixo que enquadra um grande edifício ao fundo do quadro, emoldurado por uma extensa tela de alambrado, ouvimos uma canção em espanhol. A música diz de um tempo nostálgico em que a Espanha vivia momentos de abonação e fartura, mas, hoje, não há um dia em que não dependam dos “Mohammed” que lhes dizem “*allez, allez, allez*”. A canção termina e o narrador (não mais a criança, mas também em voz *over*) dá mais pistas: trata-se das memórias de uma Espanha antes da guerra civil, quando havia liberdade, comida, fartura. Mas, após a tomada de poder por parte do general Franco, muitos tiveram de cruzar a fronteira e foram mandados para campos de concentração, onde dependiam dos “Mohammed”, os “guardas negros”. A seguir, um plano fixo numa guarita próxima à cerca de alambrado, um corte seco para um plano fechado e rápido em

um bebê dormindo e, na sequência, a câmera, focando o asfalto, lentamente toma um movimento ascendente através do qual vemos duas colunas paralelas, até tomar a forma de um grande pórtico de entrada. A imagem permanece fixa e só ouvimos os barulhos de insetos e talvez de sapos. A persistência desse plano, da imagem deste pórtico abandonado, dá a sensação de entrever em seus vestígios a entrada para um lugar da miséria humana, um convite ingrato. Após uma pequena variação de imagens internas das ruínas, como em um contracampo, vemos mais um plano fixo em duas pilastras brancas delimitando outra entrada. Já não há dúvidas de que ali se trata do campo de internação de que o narrador falava há pouco. Estabelece-se a ironia: seriam esses pórticos os limites que antecipam a entrada a um espaço consagrado à oração como quis dar a entender o subtítulo?



“Nós, arquitetos, queremos construir lugares confortáveis e resistentes”. Assim inicia-se o novo período do filme. Se o “Oratório” compõe uma espécie de prólogo, convidando-nos, funebremente, a adentrar os pórticos dessas ruínas, no “Arquiteto” já estamos mais inseridos dentro dos seus limites. A primeira fala do terceiro narrador, também em voz *over*, revela nova ironia em relação à imagem exibida. Somos apresentados a uma casa totalmente esburacada, resistindo às agruras da natureza em contraste com uma torre de captação de energia eólica (cujas hélices são forçadas pela ação dos ventos) produzindo o entrecruzamento imagético de tempos heterogêneos. A contenda entre um objeto que já não é o mesmo e insiste em restar no mundo e um outro, atual, imponente, de tecnologia de ponta, idealizado e construído para minimizar a exploração irracional de recursos naturais, potencializa a dinâmica da brevidade temporal da matéria. São imagens que, em relação, sugerem uma complexificação ou mesmo um distanciamento das ideias de “conforto” e “resistência”.

O arquiteto tem a função de trabalhar para a duração das construções, luta contra a desintegração das edificações. No entanto, há a consciência de que essa luta é inglória: as edificações não são eternas, elas estão sujeitas à caoticidade da própria natureza que, mais hora menos hora, arruinará a matéria que lhes confere estrutura. Aos poucos, a tenacidade do discurso técnico – metáfora de uma qualidade *sine qua non* das edificações humanas – do narrador vai cedendo lugar ao reconhecimento de sua própria fragilidade ao se confrontar com as relações de força que os fenômenos da natureza impõem ao homem e a suas criações. Todo o discurso da primeira frase do arquiteto perde a sua razão de ser, e é como se o esboçar de uma robustez argumentativa de sua racionalidade instrumental fosse subitamente confrontado por uma espécie de cosmologia trágica vinda de fora. Todo cálculo e domínio das leis da natureza advindos do progresso do conhecimento científico – positivista, e não trágico, pois não dá conta de que toda ordem advém do próprio caos –, que possibilitam certa manutenção da sobrevivência da espécie, entram em colapso pelo reconhecimento de uma profunda transitoriedade dos estados de coisas físicas:

2. No original: “Nous autres, architectes, travaillant sur l'espace, mais l'espace avance dans le temps. Ces lieux qui son là aujourd'hui entre nous et qui existait il y a un second ont déjà définitivement disparu. Les mots prononcés, nos attitudes, la position des nos corps mêmes, ne sont plus. Je pense, souvent, que l'ensemble des lieux sur terre, indépendamment de la mémoire que l'on peut ton avoir, et du regard que l'on porte sur eux, a l'univers nous sommes, sont fait d'une succession d'instantants disparaissent, ou déjà disparu, mais qui ont du lieu. Ils ont peux t'imaginer que la mémoire parfaite, totale, absolue de se souvenir là, existe; qu'il y a même dans la trame de l'espace le souvenir permanent de tous ce qui s'est produit comme une chose à laquelle les hommes ont accès de façon fugace le temps que leur propre mémoires finissent par s'évanouir du fait des maladies et de la mort. Mais cette mémoire là, a-t-elle un sens en dehors des hommes?”

Nós, arquitetos, trabalhamos no espaço, mas o espaço avança com o tempo. Esses lugares que estão hoje entre nós, que existiam há um segundo, já desapareceram definitivamente. As palavras pronunciadas, nossas atitudes, até a posição de nossos corpos, não existem mais. Penso frequentemente que a totalidade de lugares da Terra, independentemente da memória que possamos ter deles, e do olhar que dirigimos a eles a partir de nosso universo, são feitos de uma sucessão de instantes que estão desaparecendo, ou já desapareceram, mas que existiram. Podemos imaginar que a memória perfeita, total, absoluta dessa lembrança existe; que há mesmo na trama do espaço, a lembrança permanente de tudo o que ali ocorreu, como algo a que os homens tenham acesso de maneira fugaz até que sua própria memória acabe por se dissipar pela doença e pela morte. Mas, essa memória, faria sentido sem a humanidade? (ANGELINI, 2011, trad. nossa)²

Isoladamente, é como se esse grande discurso anunciasse a proximidade de algo terrível, de algo que as palavras não mais conseguem explicar por si só. Mas se engana quem pensa que se trata simplesmente de um prenúncio. O que está próximo e por vir é também o que se insinua nessas ruínas, o seu passado. Como o próprio narrador-arquiteto vaticina em seu pensamento

especulativo, na trama do espaço subjaz uma “lembrança permanente de tudo o que ali ocorreu”. Se, por um lado, a cultura sofre as consequências das intempéries das leis naturais, por outro lado, há sempre vestígios indelévels dessa cultura, da passagem do homem pela Terra, que marcam a Terra como um vestígio simbólico. A consciência trágica do arquiteto é uma mensagem para o futuro de suas ações, um memorando a ser descoberto por seu par dialético, o arqueólogo-historiador ou historiador-arqueólogo. E trágico não é só o reconhecimento das intempéries da natureza, mas a autocompreensão da ilusão das promessas históricas da consciência. O que Angelini consegue compor com o que está por vir a seguir é a própria falência da razão instrumental, a evidência de que a celebração da técnica como algo libertador não passou de uma grande ilusão. Se identificamos, na primeira frase do arquiteto, certo grau de otimismo, quando confere ao ato arquitetônico a maravilha de salvar a espécie humana, em seguida somos lançados por força das imagens e dos testemunhos ao lado terrorífico deste mesmo ato: as edificações também podem servir como lugares de confinamento e de subjugação do homem. E é essa a conclusão a que chega o narrador-arquiteto que, durante o seu discurso, pouco a pouco se transmuta de narrador técnico e distanciado em narrador onisciente, presente e participante das imagens de ruína que nos são apresentadas:

O problema da internação, da alienação de pessoas por outras, não é um problema da arquitetura e nem urbano. Uma vez que foi tomada a decisão de confinar pessoas indesejadas lá, é muito coerente pensar que as construções que as recebem sofrem o mesmo destino trágico. (ANGELINI, 2011, trad. nossa)³

Essa fala do arquiteto, uma fala também ficcional, indica de modo mais contundente a carta de intenções de toda a composição fílmica de *La guerre est proche*. A declaração desumana do arquiteto, que se isenta e isenta o próprio pensamento arquitetônico de responsabilidade em relação aos fins práticos da construção de um campo de reclusão e, ainda, antevê o “destino trágico” dessas edificações, tem dupla função na engenhosa elaboração de Angelini. A primeira delas é a de tratar de modo irônico a teoria do valor da ruína do arquiteto do Terceiro Reich, Albert Speer. Segundo essa teoria, os novos

3. No original: “Le problème de l'internement, de l'aliénation des hommes par d'autres hommes, n'est pas un problème architectural ni urbain. A partir du moment où la décision est prise de loger là de population qu'on n'estime pas, c'est avec un grand cohérence du pensée que les bâtiments que les accueille subissent elles mêmes un destin tragique”.

4. Para mais considerações a respeito da “teoria do valor da ruína” do arquiteto nazista Albert Speer, ver, p. ex., o documentário *Arquitetura da destruição* de Peter Cohen (1989).

edifícios a serem construídos devem ser pensados de tal maneira que, mesmo após estarem arruinados, eles mantenham um valor de apazibilidade estética, mesmo passados milhares de anos após suas construções.⁴ “Se foram arquitetos ‘que desenharam tranquilamente esses portais destinados a serem ultrapassados uma única vez’, o que tem, de fato, prioridade no universo concentracionário, o projeto repressivo ou a arquitetura que o permite?” (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 124), indaga a cineasta em entrevista à *Revista Negativo*.



5. Cf. Pierre Nora, 2001 e 1993.

A segunda problematização trazida pelo filme de Angelini é a discussão acerca da exacerbação do tema do “lugar de memória” no Estado francês. A cineasta critica, na mesma entrevista, a “inflação de memória” que nunca é “esclarecida pelo passado” em nossas atuais comemorações. “A ‘obsessão comemorativa’ e a valorização, ou mesmo sacralização dos ‘lugares de memória’, engendram uma verdadeira ‘topolatria’, uma memória ‘coletiva’ fixada em vitrines de museus, memoriais e monumentos” (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 119). Os lugares de memória, tema debatido principalmente por célebres historiadores franceses, entre os quais se destaca Pierre Nora,⁵ pertencem ao domínio do estudo dos objetos atuais em que algum sinal simbólico da memória de uma parcela da sociedade permanece presente. A pesquisadora alemã Aleida Assman nomeia como “locais honoríficos” esses espaços onde uma determinada história foi interrompida. Esses locais se destacam por sua história materializada em ruínas e objetos residuais, portadores de uma determinada aura memorial cristalizada que, por outro lado, não estabelecem nenhuma continuidade ou ligação com “a vida local presente”.

Pierre Nora, para explicar essa mudança de um local em que as formas de vida tradicionais se estabilizam para um outro local que detém somente os vestígios de circunstâncias de vida interrompidas e arruinadas, utilizou um jogo de palavras em francês. Ele fala da transição de um *milieu de mémoire* para um *lieu de mémoire*. Um local honorífico é o que sobra do que não existe mais ou não vale mais. Todavia, para que ele se perpetue e se mantenha válido, é preciso que se continue a contar uma história que substitua esse *milieu* perdido. Locais da recordação são fragmentos irrompidos da explosão de circunstâncias de vida perdidas ou destruídas. Pois, mesmo com o abandono e a destruição de um local, sua história ainda não acabou; eles retêm objetos materiais remanescentes que se tornam elementos de narrativas e, com isso, pontos de referência para uma nova memória cultural. Esses locais, porém, são carentes de explicações; seus significados precisam ser assegurados complementarmente por meio de tradições orais. (ASSMAN, 2011, p. 328)

O filme de Angelini parece questionar que, em determinados casos, os lugares de memória enfraquecem o próprio correlato memorial presente nas restâncias locais quando são substituídas por ou modificadas em memoriais e museus. Se, por um lado, esses vestígios são remanejados de uma cronologia para uma topologia da história, por outro lado, as memórias tornam-se estratificadas, compartimentadas e cristalizadas nestes mesmos espaços. Tornados marcos celebratórios por seus Estados, as memórias oriundas desses vestígios correm o risco de se tornarem meros enfeites de demarcações topológicas. Não se trata de uma crítica generalizante ao conceito dos lugares de memória, dado que as “ruínas testemunham (...) a maneira pela qual ‘a história se desloca para dentro do cenário’. Na medida em que essa história continua a ser transmitida e lembrada, as ruínas permanecem como sustento e garantia da memória” (ASSMAN, 2011, p. 334). Mas é preciso demarcar a singularidade de cada um dos rastros simbólicos que reclamam por instâncias de diferentes ordens históricas. As inquietações propulsoras do projeto cinematográfico de Angelini entram em consonância com o estudo de Assman, para quem é necessário frisar a diferença entre locais memorativos e locais traumáticos. Os locais memorativos “são aqueles onde se cumpriam atos admiráveis ou em que o sofrimento assumiu caráter exemplar”, têm um lastro positivo, de recordações dignas de celebrações para a “memória mítica, nacional e histórica” (ASSMAN, 2011,

p. 348-349). Ainda que a memória nacional seja feita de sangue não implica forçosamente que ela seja uma memória traumática, pois as lembranças “têm conotação normativa e se prestam à fixação de sentido pessoal ou coletiva” (ASSMAN, 2011, p. 349). Já o local traumático se notabiliza pela impossibilidade de se narrar a história. “A narração da história está bloqueada pela pressão psicológica do indivíduo ou pelos tabus sociais da comunidade” (ASSMAN, 2011, p. 349). Assman relata a experiência de uma sobrevivente de Theresienstadt que visitou tanto a pequena cidade tcheca de Terezín quanto Auschwitz. A sobrevivente, Ruth Klüger, observa que Terezín conseguiu absorver “nela mesma as próprias recordações”, tendo seguido o curso histórico sem se transformar num museu, ao passo que a experiência em Auschwitz lhe trouxe sentimentos ambíguos. Se, por um lado, o memorial de Auschwitz traz conforto para muitos sobreviventes que lá visitam, por outro lado, Klüger “não acredita que se possam banir fantasmas em museus” (ASSMAN, 2011, p. 353-354). E, ainda, visitantes que não tenham tido nenhuma implicação direta com a máquina genocida que foi outrora o campo de extermínio, só podem experienciar no local algo que já trazem consigo na bagagem: o conhecimento histórico, as ficções em torno dos acontecimentos, relatos documentais, etc. A “nova tendência na pedagogia museológica que procura veicular a história como experiência” só faz crescer nesses visitantes “a expectativa da força impressiva do local” (ASSMAN, 2011, p. 351). Diz Assman (2011, p. 354):

Os locais de recordação remodelados em memoriais e museus estão sujeitos a um paradoxo profundo: a conservação desses locais em favor da autenticidade significa inegavelmente uma perda de autenticidade. Enquanto se preserva o local, também não se pode evitar ocultá-lo e substituí-lo. Apenas uma pequena parte do acervo pode ser preservada como representativa, e também nesse tipo de prédio é preciso reformar e substituir as partes em ruínas. Com o tempo, a autenticidade se retrairá, passará dos elementos remanescentes ao “aqui” da localidade. Quem dá muita importância à força memorativa do local corre o risco de confundir o local memorativo remodelado, o local dos visitantes, com o local histórico, o local dos prisioneiros.

Elaborando um cinema consciente desses problemas teóricos implicados no tema escolhido, Angelini avança na elaboração de sua narrativa para *La guerre est proche*. Sem utilizar-se de um

roteiro prévio, ela se preocupa em deixar registrada, a partir das escolhas dos enquadramentos e da montagem audiovisual, uma permanência menos obtusa das memórias dos sobreviventes desse campo de reclusão ao reter, de alguma maneira, a potência de afetar por meio da composição de imagens insistentes desses vestígios, dessas restâncias.

A parte seguinte, que abre com a cartela “O Espanhol”, inicia-se com sequências orgânicas de três planos de detalhes do corpo de um senhor de idade avançada: um pedaço do rosto; a mão sobre o braço da poltrona, segurando um lenço; suas pernas. A aparição do personagem é contida, ligeira, funcionando somente como índice para sua narração. A câmera volta-se novamente para as ruínas, agora num grande plano panorâmico. Em seguida, ouvimos a história do personagem, há pouco apresentado. Um estrangeiro, espanhol, fugido da guerra civil. Seus parentes já haviam ido para Argelès, onde um local fora construído para lhes abrigar; um campo de refugiados. Ele chegara ali pouco antes de 1939, quando todo o local era só areia. As barracas haviam acabado de ser montadas. Distribuíram cobertores, colchões. Um bebê nasceu ali; morreu logo após ter sido infectado por alguma doença decorrente da mordida de um rato. Logo em seguida ele muda de abrigo para Rivesaltes: o local para onde o olhar do espectador é sequestrado desde o princípio. Para ele, as barracas do campo de Rivesaltes eram melhores, pois, por serem mais bem estruturadas, os protegiam dos ventos e da sujeira que carregavam (ainda que houvesse outros problemas, como as pulgas e o sanitário externo).

O espanhol narra o cotidiano do campo de Rivesaltes, as dificuldades, a fome, as maneiras de sobreviver à fome, as amizades entre os conterrâneos, etc. Até que um dia seu pai e seu irmão são deportados pelos alemães para construir o Muro do Atlântico: um sistema extenso de defesa costeira erguido pela Alemanha nazista durante a Segunda Grande Guerra.⁶ Ele – agora sabemos que se chama Antonio – conta como cresceu sozinho em Rivesaltes, tornando-se cozinheiro e tendo os primeiros contatos com os judeus enviados pelo regime de Vichy para lá. Toda a sequência de imagens desse segundo ato é como que guiada pela narração de Antonio que, por meio de sua rememoração, reconstrói as ruínas, dá-lhes novamente sentido, retira-as do limbo fantasmático.

6. O Muro do Atlântico geralmente é referenciado ao se tratar dos desembarques da Normandia no conhecido “Dia D” (6 de junho de 1944), quando as forças aliadas avançaram com cerca de 155 mil soldados em território francês. O ataque foi decisivo para os futuros desdobramentos da II Guerra. O muro de concreto e metal (em conjunto com *bunkers* de metralhadoras, peças de artilharia, valas anti-tanques e minas terrestres) tinha início na Noruega, passando pela Dinamarca e continuando até a fronteira entre França e Espanha. Construída como forma de proteção a uma hipotética invasão das tropas aliadas (e com utilização de mão-de-obra forçada), a estrutura, no entanto, nunca teria sido finalizada a tempo. Cf. o documentário *The world at war. Episode 17 – Morning: June-August 1944* (John Pett, Reino Unido, 1974).

7. “Indivíduo que servia na Argélia colonial na Argélia Francesa, numa formação paramilitar, uma *harka*, que vem do termo árabe *haraka* que significa, literalmente, movimento”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Harki>. Acesso em: 20 jul. 2017.

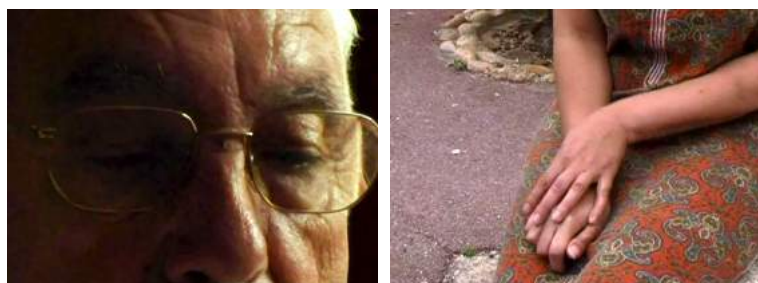
8. No original: “J’entendais les bottes du soldat. Des bottes des soldats de l’époque des nazis”.

O terceiro ato, intitulado “A Harki”,⁷ inicia-se com um *close* em um bebê dormindo, que já havíamos visto antes, numa aparição em corte seco no começo do filme. A cena seguinte é de uma impressionante força poética: a câmera registra o contracampo de uma das torres de energia eólica, acompanhando o lento movimento circular das sombras de suas hélices que se direcionam da direita para a esquerda. Finalmente, o enquadramento se fixa na paisagem e somos convocados a atentar para o fluxo das sombras das hélices que giram de maneira ritmada, compassada, projetando-se sobre o gramado. A imagem reforça a invocação desse passado imemorial, como ponteiros de um relógio que caminham ao revés em busca dos seus rastros e pela necessidade ética de dar sentido a seus signos.

“Eu ouvia as botas dos soldados caminhando. Eram, na verdade, as botas dos soldados do período nazista” (ANGELINI, 2011, trad. nossa),⁸ inicia a nova personagem, também em narração *over*. Exilada argelina levada para os confinamentos de Rivesaltes bem após o período das ocupações nazistas, ela conta como ainda conseguia ver os soldados alemães caminhando por aqueles lugares, atravessando os muros, como se tratassem de alucinações. A fala da personagem é marcada pelo universo fantástico de uma criança que vê fantasmas, que ouve vozes, ainda que não distingamos muito bem o teor dos seus relatos nesse momento. Pouco a pouco, descobrimos pelas suas explicações que as vozes que ela ouvia eram de pessoas que haviam sido mortas por lá. Segundo o seu relato, não só ela, mas vários estrangeiros confinados ouviam e viam fantasmas na região dos seus dormitórios. Em seu testemunho, a Harki afirma que os guardas confirmariam, posteriormente, que logo ali, onde nesse momento se encontrava o depósito de lixo havia, nos tempos da ocupação nazista, uma vala comum de cadáveres de judeus que morreram de inanição. E, assim como naquela época passada, ela e os exilados eram obrigados a trabalhar sob as ameaças de soldados. Seu pai chorava ao se lembrar de seus parentes mortos na guerra da Argélia.

O derradeiro ato é denominado “A militante”. Temos agora planos internos de uma espécie de instituição de confinamento, não mais ruínas, mas colchões, almofadas, camas de metal cinzento com inscrições de nomes na tinta frágil, tudo em situação clara de abandono, amontoados, isolados. O barulho de

batentes de portas se debatendo pela força dos ventos é intenso e fantasmagórico. Nova narração *over*, a voz rouca de uma mulher situando o ano de 1985: naquele tempo, estrangeiros sem visto de permanência eram encarcerados até suas deportações. Mais uma vez, Rivesaltes tornou-se o seu destino inglório. A narradora, aparentemente uma ativista de direitos humanos, relembra o passado de pessoas que estiveram por ali. Ela relembra, por exemplo, a história de um garoto argelino que, por razões políticas, havia se mudado para a França. Ele foi preso e mandado para Rivesaltes. Ela tentou interceder para que não o mandassem de volta para a Argélia, pois havia sido ameaçado de morte em sua terra natal, mas os franceses o deportam e meses depois ela recebe notícias de sua morte. Ou ainda, quando *gendarmes* destruíam propositadamente os telhados de albergues onde argelinos refugiados iam se abrigar, deixando-lhes à mercê do frio, da chuva ou da neve.



Voltando à entrevista concedida à *Revista Negativo*, Claire Angelini faz uma defesa do cinema como “ferramenta da história e como um instrumento político”. Seu engajamento político é expressão de sua luta feminista, que ela esclarece ser “a consciência de que sob a oficialidade dos pressupostos bem estabelecidos e dos fatos marcados pelo selo do poder (...) existe uma outra história, aquela dos perdedores, dos obscuros, a daqueles que nunca fizeram história mas sentiram na pele seus golpes” (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 114). Seu aporte teórico, ela revela, é balizado pela filosofia de Michel Foucault, notadamente pelo texto *A vida dos homens infames*. O texto de Foucault é resultado de uma longa pesquisa nos arquivos do internamento do Hospital Geral e da Bastilha, em que o filósofo revela o seu método arqueológico ao buscar nos manuscritos desses registros notícias de pessoas que estiveram à margem da História. Trata-se

de uma “antologia de existências” de vidas “breves, encontradas por acaso em livros e documentos” e que são “exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente” (FOUCAULT, 2010, p. 203). Foucault quis, ao selecionar esses relatos, fazer uma compilação de vidas inglórias e infames brevemente registradas em documentos datados entre os séculos XVII e XVIII provenientes de “arquivos de internamento, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão” (FOUCAULT, 2010, p. 211). A metodologia adotada por ele não pretende, de nenhuma maneira, mitologizar essas existências, mas somente trazê-las à tona conservando-lhes as suas singularidades obscurecidas, como forma de confrontar as grandes narrativas historiográficas pelo seu calabouço. São documentos que não têm nenhum valor literário, não compõem sequer “o esboço de um gênero literário”, mas que revelam “na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (FOUCAULT, 2010, p. 222).

Quis (...) que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispuesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a essas milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; (...). Parti em busca dessas espécies de partículas dotadas de uma energia um tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir. (FOUCAULT, 2010, p. 207)

Para que essas vidas fugazes, “existências riscadas e perdidas nessas palavras”, viessem à tona, era preciso iluminá-las, retirá-las dessa noite eterna delegada a elas pela própria História. Essa luz que possibilita arrancá-las de suas permanências noturnas é o próprio encontro com o poder: “sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidivo trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante (...) foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam” (FOUCAULT, 2010, p. 207). De modo que, lembra ele, somente pelo encontro com o poder podemos ter registradas as suas passagens pelo mundo e é

impossível retomá-las em seu estado bruto e livre. Suas vidas serão sempre mediadas pelas “parcialidades táticas” dos jogos de poder em que eventualmente estiveram envolvidas. Paradoxalmente, esses breves registros – essas relações amalgamadas entre o poder e as existências –, somente eles puderam de alguma maneira oferecer a essas vidas “o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós” (FOUCAULT, 2010, p. 208). Há, nesse sentido, um curioso mecanismo que favorece o aparecimento dessas vidas “sem importância” que é o momento mesmo em que elas são atravessadas pelo poder político. O filme de Claire Angelini se faz valer dessa estratégia de apresentação como instrumento de confronto às políticas dominantes. Ao saber que o governo francês tinha como projeto transformar o campo de Rivesaltes em um memorial,⁹ Angelini decide fazer o filme para não deixar que essas singularidades (as diversas vidas sentenciadas ao campo de reclusão) se estratifiquem em um lote de memória consensualista.

O lugar estava fadado a desaparecer, em parte pelo fato mesmo de haver uma vontade política de transformá-lo em “lugar de memória”. Ora, a escamoteação dos rastros reais em benefício da reconstituição e da organização consensual da memória é o paradoxo mesmo desses museus-memoriais.

O filme pode oferecer uma outra forma de trabalho ativo com a memória em contraposição a isso por conta de suas qualidades próprias (captação/restituição, duração, narração) e da fragilidade de seu suporte: não criando *in situ* um novo espaço, que transforme forçosamente nossa relação com os rastros subsistentes (quando não os faz simplesmente desaparecer), mas dando forma, pela montagem, a uma narrativa que pode oferecer-se não apenas como monumento virtual e homenagem ao lugar mas, ao mesmo tempo, como o rastro concreto e documentado daquilo que foi esse lugar naquele momento da história, o aqui e agora da filmagem. (IMANISHI; ANGELINI, 2013, p. 122-123)

Tais estratégias adotadas por Angelini, a sua preocupação em reativar os rastros das memórias dos vencidos, confluem diretamente com a perspectiva benjaminiana da história. Em suas teses de *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin irá se preocupar sobremaneira em “escovar a história a contrapelo”, para contestar o otimismo teórico do progresso. Como bem lembra Michael Löwy,

9. À época da entrevista, no ano de 2013, o memorial do campo de Rivesaltes estava ainda em processo de construção. Aparentemente, o memorial já está pronto e com site na internet, no qual é possível conferir detalhadamente sua programação. Disponível em: <http://www.memorialcamprivesaltes.eu>. Acesso em: 20 jul. 2017.

ao interpretar uma das teses benjaminianas, “não há progresso se as almas que sofrem não têm direito à felicidade e à realização. (...) É preciso (...) que o progresso se realize também para as gerações passadas de uma maneira misteriosa” (LÖWY, 2005, p. 49).

O marxismo de Benjamin, de influência mais fortemente lukacsiana do que propriamente marxista, tem peculiaridades que precisam ser remontadas, mesmo que sumariamente. Talvez uma de suas maiores preocupações, ao ver as esquerdas serem derrotadas pelos regimes fascistas, tenha sido a de desmitificar as ilusões do progresso, “hegemônicas no âmbito do pensamento de esquerda alemão e europeu” (LÖWY, 2005, p. 29). É necessário, para Benjamin, que o materialismo histórico exorcize os hábitos burgueses, para que seja possível a redenção dos oprimidos. Segundo a leitura das teses feita por Löwy, há toda uma teologia subjacente ao marxismo benjaminiano. A luta de classes é tida por ele como um messianismo, em que o Messias é o próprio proletariado, as classes dominadas e também a resistência antifascista. Nesse caso, o papel ético do historiador é também messiânico: não basta somente o olhar para o passado que celebra as núpcias contemplativas da razão com o seu objeto. Faz-se premente trazer o passado à tona para agir no presente: “a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória, mas, (...) trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso” (LÖWY, 2005, p. 53).

Angelini consegue proceder como esse historiador comprometido com o presente, ao trazer à baila essas vidas apagadas da história nos campos de confinamento de Rivesaltes. A técnica de montagem pontua insistentemente por imagens as contradições dialéticas entre as ruínas de um passado vil e o otimismo do progresso, simbolizado pelas torres de energia eólica. A graça circundante de suas hélices impulsionadas pelo vento pode ser vista como uma grande metáfora do anjo da história, com o seu rosto voltado para o passado, mas incapaz de despertar os mortos dos escombros, pois o vento do progresso insiste em impulsioná-lo para o futuro. Uma das grandes virtudes do filme de Angelini é conseguir extrair dessas ruínas, desses escombros do passado, por meio do uso prolongado de planos fixos, um átimo de vida e fazê-los cintilar, como reclama Benjamin na sua tese V:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. (...) é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado. (BENJAMIN; in: LÖWY, 2005, p. 62)

A todo momento, no filme, somos suscitados a questionar o que se passa, na insistência dos planos longos e geralmente fixos de espaços edificados em ruína. São imagens que desafiam o pensamento a participar da costura das narrações *over* que, vez ou outra, as entrecortam, mas que não surgem como evidente decalque do discurso na imagem. Ao contrário, suscitam potências de acréscimos no pensamento a partir de seus signos sempre latentes. Tais aspectos revelam-nos, em certa medida, não só uma crítica à historiografia oficial, mas também uma instância de crítica às imagens. É o que parece aproximar ao mesmo tempo o trabalho de Angelini da obra de Claude Lanzmann, mas, também, à crítica ao Lanzmann feita por Georges Didi-Huberman: o filme problematiza a imagem de arquivo como lugar da verdade, mas torna, pela câmera insistente, as imagens das ruínas em arquivo potencial, revelando os signos pelos seus rastros.¹⁰

Parece-nos que o filme de Angelini coloca-se exatamente no meio termo ao não privilegiar uma construção narrativa dependente dos arquivos. Por outro lado, a partir da composição da montagem e de seu método persistente da fixidez dos planos, revela dos próprios escombros a sua potência de imagem de arquivo, pois as próprias ruínas estão ameaçadas pela construção do memorial, correndo o risco de não mais existirem para além das imagens registradas. O filme, que elabora uma estrutura muito próxima do teatro – dividindo-se em atos pelas inserções das cartelas –, recusa-se à teleologia causal, e, ao invés de induzir o olhar do espectador por cadeias de significantes, força-o a decifrar suas imagens, ainda que atravessadas pelas falas testemunhais. Há um uso econômico das imagens das testemunhas (que sugere um cuidado ético em não personificar os traumas e histórias relatadas), privilegiando o acesso a suas memórias por meio da conjugação com as imagens das ruínas, funcionando como um disparador dos signos do passado.

10. Em seu livro *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman faz uma série de objeções ao posicionamento dogmático de Claude Lanzmann a respeito do uso de arquivos nas artes, e em especial para filmes. A discussão baseia-se em uma famosa exposição das fotografias tiradas de dentro da câmera de gás de um campo de extermínio nazista que foram encontradas posteriormente. Tais fotografias são capazes de mostrar cadáveres de judeus sendo queimados por soldados nazistas. As imagens só foram possíveis pela ação do *Sonderkommando* – grupo especial de judeus comandados pelos soldados nazistas que tinham como função a execução de tarefas críticas, como enterrar corpos de prisioneiros – que, sob risco de vida, tiraram as fotos para provar ao mundo o que se passava ali. Lanzmann tem certa razão ao criticar a manipulação das fotos para fins de exposição. No entanto, Didi-Huberman observa que Lanzmann passa de crítico a dogmático severo e peremptório ao recusar qualquer arquivo, como forma abjeta e sem valor de verdade.

Ainda no que tange à montagem, Angelini se recusa a proceder por cronologia e investe o seu olhar sobre a fragilidade do espaço. Sabe-se que o campo de Rivesaltes foi aberto em 1938 e fechado em 2007, mas o filme não apresenta nem mesmo esses dados, só nos revela pistas. Pois a técnica visada é a de salientar a memória como um *topos* em que as pontas do presente se enlaçam com as do passado, salientando não só a guerra que foi mas a que já está aí e a que vem. Se o que resta de Rivesaltes são ruínas e um memorial, o filme de Angelini é uma caixa de ressonâncias que ecoa as vozes de todos os espoliados da história, de um passado imemorial aos migrantes de países como Síria, Eritreia, Afeganistão e Iraque nos nossos dias. Com ele, a memória não cumpre simplesmente uma função de recordação ao revirar a história, mas age no próprio presente, no próprio curso da história como um agenciamento coletivo de enunciação ao se conectar com o seu imediato político. Como Gilles Deleuze nos lembra, retomando Henri Bergson, há uma coalescência entre os objetos atuais dispostos no mundo e suas imagens especulares contraídas pela memória, tornadas virtuais.

É preciso (...) que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. (DELEUZE, 2005, p. 99)

Esse processo de montagem em *La guerre est proche* evidencia tal estatuto ontológico da memória. Tomando o campo de Rivesaltes como imagem atual, o filme busca, por meio dos entrelaçamentos das falas – tanto ficcionais (a criança que fala em “Oratório”) quanto da filosófico-técnica (o arquiteto) e das demais testemunhas –, liberar desse estrato solidificado da memória da grande narrativa histórica (um mero campo de recolhimento desativado) as singularidades que se mantêm vivas e pulsantes em cada pedaço de parede derrubada, em cada cano enferrujado, em cada janela quebrada, como, também, em cada território espoliado ao redor do globo terrestre. *La guerre est proche* é um hercúleo exercício de desestratificação arqueológica que desmembra com rigor e inventividade o brutal esquecimento reiterado ao infinito pelos perpetradores da História.

REFERÊNCIAS

- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador e Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II - a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV: estratégia, poder saber*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 203-222.
- IMANISHI, Raquel; ANGELINI, Claire. Entrevista Claire Angelini. *Revista Negativo*, Cineclube Beijoca, v. 1, n. 1, p. 101-135, Brasília, Universidade de Brasília, Departamento de Filosofia (FIL/IH), jul./set. 2013.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NORA, Pierre (org.). *Rethinking France vol. 1 – les lieux de mémoire*. Trad. Mary Trouille. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- _____. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, PUC-SP, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

FILMES

- LA GUERRE est proche. Direção: Claire Angelini. França, 2011.
- ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Suécia, 1989.
- SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. EUA, 1985.
- THE WORLD at war. Episode 17 – Morning: june-august 1944. Direção: John Pett. Reino Unido, 1974.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
29 de junho de 2017



O que sobrevive na fotografia de guerra?*

KÁTIA HALLAK LOMBARDI

Fotógrafa, professora e coordenadora do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Resumo: A partir de uma seleção de trabalhos fotográficos que abordam guerras, sem, contudo, mostrar os combates em si, apresentamos outras maneiras de tratar a temática em questão. Fotógrafos como Sophie Ristelhueber, Donovan Wylie e Paola De Pietri voltaram seus olhares para épocas passadas em busca daquilo que restou nos campos de batalha. Retomamos o pensamento de Walter Benjamin para pensar que a experiência histórica é marcada pelo inacabamento e no vestígio estaria a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente.

Palavras-chave: Fotografia de guerra. Vestígio. Imagens sobreviventes. Apagamento.

Abstract: From a selection of photographic works that broach the subject of war, without, however, showing the combats itself, this study examines other ways to treat the thematic in question. Photographers such as Sophie Ristelhueber, Donovan Wylie and Paola De Pietri have turned their gaze back to the past in search of what survives in the battlefields. We return to the thought of Walter Benjamin to think that the historical experience is marked by incompleteness and in the traces would be the possibility to rescue it, albeit partially.

Keywords: War photography. Traces. Surviving image. Obliteration.

*E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.
Mas de tudo, terrível, fica um pouco.*
Carlos Drummond de Andrade

* A contribuição foi apresentada oralmente no IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, realizado de 24 a 26 de junho de 2015 pelo Grupo de pesquisa Poéticas da Experiência - PPGCOM/Fafich/UFMG. Outra versão do trabalho foi apresentada no FIF Universidade, como parte do Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte, no dia 09 de outubro de 2015.

Nas fotografias de guerra que circulam nas grandes e nas novas mídias observamos certas formas expressivas e modos de abordagem que se tornaram recorrentes nesse gênero fotográfico. Câmeras de pequeno formato, objetivas de curta distância focal (para mostrar que estão próximos da cena), uso da velocidade alta para “congelar” a ação, posicionamento estratégico para fotografar o *momento decisivo* e *close* na expressão de dor, nos corpos ensanguentados, são alguns dos recursos correntemente explorados pelos fotógrafos.

Para além da fotografia que enfatiza as ações do conflito ou a dramatização do acontecimento, investigamos trabalhos fotográficos que resistem aos clichês das imagens de guerra. Não encontramos aqui fotografias de corpos ensanguentados, de expressões de dor, nem de “instantes congelados”. Nosso estudo é voltado para trabalhos que, embora estejam relacionados a períodos históricos distintos e apresentem nítidas diferenças em suas feições, apresentam características em comum, tais como a distância do contexto efetivo da guerra, a volta ao local do conflito e a reflexão sobre acontecimentos passados cujo tema mantém-se altamente relevante no presente.

O vestígio enquanto matéria-prima para reconstrução histórica

Por abordarem a guerra sem mostrar o evento em si, a maior afinidade entre os trabalhos que constituem o *corpus* aqui selecionado é a presença (por mais discreta que seja) das marcas, dos traços, dos objetos e das ruínas da guerra nos lugares onde os conflitos se deram. É nesse contexto que situamos as fotografias de Roger Fenton, Paul Virilio, Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Donovan Wylie, Anna Kahn, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, que voltaram o olhar para o que restou nos campos de batalha e foram buscar o que sobrevive nas sombras de eventos traumáticos. A despeito de suas especificidades, são produções

1. No plural, *Spuren*. O termo, no Brasil, recebeu várias traduções: rastros, traços, vestígios, pegadas, pistas, marcas, resquícios, sinais, trilhas, testemunhos. Para Otte (2012), essa variação na tradução – que se manifesta também em outras línguas – gerou um problema nas obras de Benjamin, pois, “conduzidos pela regra estilística de evitar a repetição, fundamental para o processo de intensificação e cristalização, as traduções muitas vezes impedem que as palavras usadas pelo autor ganhem o valor terminológico adquirido no original” (OTTE, 2012, p. 72). Segundo este autor, a repetição da palavra é necessária, pois faz com que ela se cristalize no fluxo verbal, além de criar elo com outros textos. A repetição faz parte do próprio método benjaminiano.

fotográficas que associam a ideia de vestígio à temporalidade da guerra, enfatizando o quanto considerar a dimensão histórica dos conflitos é fundamental para compreendê-las. É por tal motivo que voltamos, na argumentação que segue, ao pensamento de Walter Benjamin (1996), que ao enfatizar o fato de a experiência histórica ser marcada pelo inacabamento e pela descontinuidade, sugere estar no vestígio (*Spur*)¹ dos acontecimentos a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente. O vestígio é a matéria-prima para a reconstrução histórica, pois, a partir dele, é possível entender o que houve ou supor o que haverá.

De acordo com Benjamin (2000), o vestígio, em sua ambiguidade, está relacionado tanto ao que restou quanto à força de uma destruição. O que resta de um acontecimento pode servir de base para tentar compreender o que ocorreu no passado. Para Benjamin, no declínio das formas abandonadas e esquecidas é que se encontra a marca utópica do regresso, pois há nessas formas uma espécie de síntese futura, como lembra Maria Filomena Molder (1999).

Frágil, incerto e ameaçado de desaparecimento, o vestígio pode nos fazer pensar a respeito daquilo que estava esquecido no passado, que retorna em forma de imagem, com a ajuda da imaginação. Contudo, as sobras de ocorrências passadas não retornam da maneira original do ocorrido, mas de uma outra forma: quando o vestígio é capaz de trazer a guerra de volta, ela volta mudada, nossa percepção em relação a ela é outra, os limites do nosso mundo são outros. Em *Sobre o conceito da História*, Benjamin (1996) procurou mostrar que quando o *continuum* da história é quebrado, o que estava perdido reaparece de maneira deslocada, um pouco modificado. Isso que retorna, retorna como coisa descontínua e muda a relação com o passado e presente, pois o passado como foi já não faz mais sentido, por isso exige que seja reelaborado. Na esteira benjaminiana, Georges Didi-Huberman (2012a) afirma que é “preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes”.

Giorgio Agamben (2005), também leitor de Benjamin, atribui à fotografia a capacidade de recolher o real, já que ela perdura enquanto índice histórico. Na fotografia reside alguma coisa que sobreviveu das adversidades do passado, e em seu tempo próprio está a possibilidade de redenção. Na interpretação de Agamben, o anjo da história folheia um livro de fotografias, “[...] semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem

entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias” (AGAMBEN, 2005, p. 34, trad. nossa).² Didi-Huberman (2012a) pondera que, apesar da fragilidade de sua inscrição, é preciso *arrancar a imagem do real* como forma de evitar o processo de apagamento do acontecimento. Segundo o autor, a imagem não pode dizer tudo, mas, por causa do seu valor indicial, ela testemunha alguma coisa que existiu e acaba sendo o que sobrevive ao acontecimento. A imagem funciona como “um operador temporal de sobrevivências”, atenta Didi Huberman (2011, p. 119).

2. “[...] como el libro de la vida que el nuevo ángel apocalíptico – el ángel de la fotografía – tiene en sus manos al final de los días, es decir, cada día” (AGAMBEN, 2005, p. 34).

Em meio ao cenário devastador da guerra, que tende a apagar todas as diferenças, o vestígio é aquilo que sobrevive ao apagamento. Às vezes, encontra-se ofuscado. Outras vezes, destaca certo aspecto do acontecimento que o originou, sendo alguma coisa que funciona como um indicador de ações que se desenrolaram em uma batalha.

As camadas do vestígio nas fotografias

Nas fotografias que mostramos neste artigo, o vestígio apresenta-se em duas camadas. A primeira está relacionada à sua presença, enquanto signo indicial, na fotografia: toda fotografia é um vestígio. Em uma segunda camada, o vestígio é agente participativo e material estruturante da construção das imagens. Ele faz parte do processo de criação de quem os fotografou. Assim, nessas imagens, estamos lidando com índices dos índices, vestígios dos vestígios.

Com procedimentos específicos, os autores dessas obras fotográficas assumiram o desafio de coletar vestígios heterogêneos, irregulares e efêmeros. Cada um deles se aventurou pelos espaços da guerra procurando fazer dos vestígios elementos constituintes para suas imagens. Para compreendê-las é preciso saber interpretar as variações com que os vestígios se apresentam: pontuais, múltiplos, sutis, evidentes, ocultos ou praticamente apagados.

Apesar dos destroços fotografados apresentarem variações em relação ao formato, tamanho, número, volumes, distância, efeitos de semelhança e grau de apagamento, em todos os trabalhos os vestígios estão presentes, eles não se escoaram completamente do território da guerra, alguma coisa do real ainda está presente. Como

Benjamin escreveu em *Passagens*: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou” (BENJAMIN, 2007, p. 490). O vestígio está ali, na fotografia, mas aquilo que ele deixou para trás está longe – trata-se de uma distância espacial (o que tenho em minhas mãos é a fotografia) e também temporal (a fotografia se reporta a um acontecimento de meses ou décadas atrás) – e, por isso, deve ser lembrado, imaginado.

Nos trabalhos que tratamos aqui não encontramos correlações imediatas e diretas entre imagem e acontecimento, mas, sim, uma indecidibilidade em relação ao efeito que, a princípio, não é dado. Em boa parte dessas fotografias, o vestígio não é imediatamente reconhecível na *antipaisagem* – um tipo de paisagem que não se presta necessariamente para o deleite ou para satisfazer o nosso olhar. Essas *paisagens residuais* não são incólumes. Elas trazem marcas da guerra que não são facilmente legitimadas ou rotuladas. Sentimos certo desconcerto ao observá-las. São paisagens historicizadas, traumatizadas, que estão sempre em transformação: várias camadas temporais estão a reconfigurar o espaço. Passou-se um longo tempo entre o evento e aquilo que sobrou dele, e por isso o signo e o seu referente estão mais distanciados. Para relacioná-las ao tema temos que reter o nosso olhar sobre elas. Com efeito, o que essas fotografias dão a ver?

É preciso observá-las com cuidado. Elas exigem a vagarosidade de quem abdica da pressa. Como ressalta Didi-Huberman (2012b), se você está diante de uma experiência fotográfica, a legibilidade não é dada de antemão, posto que privada de seus clichês. Examinar fotografias e só pensar em clichês linguísticos seria, nesse contexto, indício de um analfabetismo da imagem. É preciso ter paciência para olhá-las, adverte Didi-Huberman (2012b), já que as imagens são dialéticas e, por isso, são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que conformam a memória da história. Um espectador precipitado não encontrará a experiência da guerra nesses trabalhos.

Como, diante do acabado, reencontrar o inacabado nesses lugares que contam apenas com o vestígio? O que significa fazer da sobra de uma destruição um testemunho? As imagens não conseguem apreender todo o real, embora mesmo lacunares tenham algo a dizer sobre o que representam: podem historicizar o real, contar alguma coisa, mesmo que seja impossível contar integralmente o que se passou.

Talvez essas fotografias sejam testemunhas da maneira como esses traçados, em breve, desaparecerão nos territórios devastados. Elas mostram processos de apagamento guiados pela ação do tempo, que pode encobrir tudo. Observamos o tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate e, por outro lado, as fotografias tentando preservar alguma coisa que ainda não foi encoberta.

Os sentidos que as reflexões sobre o apagamento e a conservação do vestígio podem adquirir estão sempre relacionados ao processo da memória. Para Benjamin (1996), é a memória involuntária – que opera com a sensibilidade, sensações, sentimentos – que concede ao sujeito a verdadeira experiência. O esquecido pode ser reencontrado pela memória, não de maneira inalterada, mas a partir das lembranças que não somente reproduzem o passado, como também podem modificá-lo ou acrescentar algo. De acordo com Benjamin, a lei do esquecimento também dita a obra, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1996, p. 37).

A cada instante, histórias são esquecidas, deixadas para trás. Resgatar um evento do passado é uma forma de permitir que a história seja revisitada, pois, como escreveu Molder (1999, p. 116), “a experiência da mutilação, do despedaçamento, da dispersão dos gestos humanos, é uma experiência indelével, inapagável, que pede a promessa, a tarefa de rememorar”. Na operação de resgate de vestígios, ruínas, restos e detalhes – associados à perda e à permanência – podemos reencontrar não exatamente o que aconteceu no passado, mas, nas palavras de Didi-Huberman (2012a), “o seu possível imaginável”.

Oito maneiras de fotografar inscrições da guerra

Voltemos o nosso olhar, inicialmente, para duas fotografias do inglês Roger Fenton (1819-1869). Ao fotografar a Guerra da Crimeia, Fenton tornou-se oficialmente conhecido como o primeiro fotógrafo de guerra – embora sabemos que anteriormente um fotógrafo norte-americano, anônimo, já havia feito daguerreótipos

de oficiais e soldados durante a guerra entre norte-americanos e mexicanos (1846-1848). Em 1855, Fenton e dois assistentes deixaram a Inglaterra, levando 700 chapas de vidro, além do equipamento fotográfico, em uma carroça-laboratório, para fotografar os campos de batalha da Crimeia.

Fenton fez duas variantes da célebre fotografia *The Valley of the Shadow of Death* (1855) que mostra uma estrada salpicada com balas de canhão após uma batalha. Na primeira fotografia (fig. 1), as balas estão amontoadas à esquerda da estrada; na outra (fig. 2), elas encontram-se espalhadas em seu leito. Cogita-se que as balas foram mudadas de posições por diferentes razões: para serem reutilizadas ou para desobstruir a passagem pela estrada. E ainda, como Susan Sontag conjectura:

Depois de chegar ao vale exaustivamente bombardeado nas cercanias de Sebastopol com sua câmara escura puxada a cavalo, Fenton fez duas chapas da mesma posição, com a câmara sobre um tripé: na primeira versão [...], as balas de canhão são numerosas no terreno à esquerda da estrada, mas, antes de tirar a segunda foto – aquela que é sempre reproduzida –, ele supervisionou uma operação para espalhar as balas de canhão sobre o leito da estrada. (SONTAG, 2003, p. 47)

Independentemente da cena ter sido montada ou não, as balas de canhão espalhadas pela estrada são os únicos indícios de que naquele lugar houve uma batalha. A partir desses elementos restantes de uma ação, podemos elaborar uma perspectiva de compreensão mais ampla da guerra. O vazio e a melancolia dessas imagens, assim como o potencial dos vestígios – nesse caso, as balas de canhão –, é o que nos remete às mortes repentinas e indiscriminadas causadas pelos armamentos da guerra.

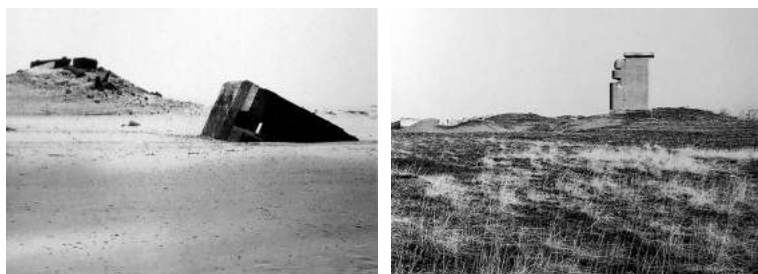


Figuras 1 e 2: *The Valley of the Shadow of Death*. 1855. Fotos de Roger Fenton/War/Photography.

O francês Paul Virilio (1932-) não é exatamente fotógrafo, mas filósofo e urbanista. No entanto, no verão de 1958, estava de férias na Bretanha e ficou fascinado pela arquitetura dos *bunkers* encontrados pelas praias. Virilio começou, então, a fotografar as defesas costeiras construídas pelos alemães, durante a Segunda Guerra Mundial, para evitar o desembarque dos Aliados, ao longo da costa ocidental da Europa. O elaborado sistema composto de aproximadamente 1.500 *bunkers* foi desativado depois da invasão dos Aliados na Normandia, em junho de 1944.

Virilio desenvolveu um estudo histórico, arquitetônico e filosófico sobre esses resquícios da guerra que culminou com a publicação do livro *Bunker Archeology*,³ em 1975. Nas fotografias publicadas no livro (fig. 3 e 4), os *bunkers* são vestígios que permanecem abandonados na costa da França servindo de lembrança fantasmática do passado brutal. As estruturas – ameaçadoras e ao mesmo tempo melancólicas –, em um lento processo, vão sendo encobertas, destruídas pela ação do homem e da natureza. As fotografias de Virilio estão carregadas de inscrições da guerra no território e permitem que a experiência histórica seja transmitida de maneira inacabada, em aberto.

3. O livro foi publicado pela primeira vez por ocasião da exposição *Bunker Archeology*, organizada pelo Centre de Création Industrielle e apresentada no Musée des Arts Décoratifs de Paris, de dezembro de 1975 a fevereiro de 1976.



Figuras 3 e 4: *Bunker Archeology*. 1975. Fotos de Paul Virilio.

Fait (1992),⁴ de Sophie Ristelhueber (1949-), traz fotografias aéreas ou do solo, em cor e em preto e branco, que mostram o deserto do Kuwait sete meses depois da Guerra do Golfo (fig. 5 e 6). São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como cicatrizes, como vestígios da história. *Fait* não apresenta a história da guerra, não há atribuições, nem conclusões. A fotógrafa não oferece nada além do que simplesmente se vê. O trabalho não se presta a uma organização narrativa que viria a recompor uma batalha, uma ação, um contexto. Suas imagens apenas sugerem.

4. O livro original foi publicado em 1992. O estudo aprofundado de *Fait* foi possível graças à edição do *Books on books* (2008).

O que vemos são estrias, dobras, cortes, traços de uma paisagem devastada pela guerra e que demandam esforço para serem contextualizadas. A variação de pontos de vista é determinante nesse trabalho: os destroços, vistos de perto, nos fazem perder a noção de escala e de contexto. Vistos de longe, tornam mais visível a estratégia da guerra e menos reconhecíveis seus referentes.

A proposta não é documentar o contexto geopolítico da Guerra do Golfo Pérsico. Ristelhueber problematiza a violência e os horrores da guerra de maneira geral, mostrando as marcas físicas, as *feridas* no solo causadas pelas batalhas. De forma poética, pontual, mas também pessimista, ela expõe os vestígios caóticos que a guerra deixa. Os traçados das fotografias de *Fait* testemunham algo que, em breve, não sobreviverá.



Figuras 5 e 6 : *Fait*. 1992. Fotos de Sophie Ristelhueber.

O Afeganistão, ao longo de quase 30 anos, vem passando por guerras que têm deixado marcas profundas no seu território. O nigeriano Simon Norfolk (1963-) percorreu as terras do país procurando captar os estilhaços do que parece um sítio arqueológico. Em *Afghanistan: chronotopia* (2001), estruturas de construções bombardeadas durante a Guerra no Afeganistão são fotografadas como ruínas românticas em planícies desertas. Para Cotton (2010), essas fotografias do Afeganistão dizimado lembram os artistas europeus da era romântica, que pintavam o declínio das grandes civilizações. A série faz parte do projeto *Et in arcadia ego*, em que o fotógrafo tenta compreender como a guerra e a necessidade de lutar têm influência na formação do mundo.

O nome *chronotopia* é dado em referência ao conceito de cronotopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin, no final dos anos 1930, que trata da relação dialética do espaço e do tempo

na literatura, e foi apropriado por Norfolk para o campo da fotografia. Devido aos constantes conflitos, em épocas diferentes, camadas de destroços foram sedimentadas umas sobre as outras no território afegão, um espaço que está em constante transformação. Fragmentos de combates anteriores ecoam no presente, evidenciando e escondendo na paisagem a história do desastre humano. Na série, podemos observar uma fotografia das ruínas de instalações da rádio militar e civil em Kohe Asmai (conhecida como Radio TV Mountain), em Kabul central, tendo a região ocidental de Kabul ao fundo (fig. 7); em outra, uma vista do que sobrou da velha estação de ônibus da linha Jalalabad-Kabul, sob o efeito da luz do sol a se pôr no horizonte (fig. 8).



Figuras 7 e 8: *Afghanistan: chronotopia*. 2001. Fotos de Simon Norfolk/simonnorfolk.com.

A sensação de constante *estado de guerra* está presente na série fotográfica *British watchtowers* (2007) do irlandês Donovan Wylie (1971-), que explora os efeitos da vigilância militar ao longo das fronteiras entre a Irlanda do Sul e do Norte. Cerca de 500 a.C., os mirantes naturais eram utilizados para a observação da paisagem circundante na Grã-Bretanha. Em meados de 1980, o exército britânico usou um sistema similar de torres de observação para inspecionar os territórios da Irlanda do Norte e observar as ações dos povos locais. Essas torres de alta tecnologia, construídas principalmente na região de fronteira montanhosa do sul de Armagh, foram pontos de referência de um conflito que durou 30 anos. Entre 2000 e 2007, como parte do programa de desmilitarização do governo britânico na Irlanda do Norte, as torres foram finalmente demolidas.

Antes que as torres desaparecessem da paisagem, Donovan Wylie fotografou-as (fig. 9 e 10). De um helicóptero militar, Wylie pôde fazer um levantamento sistemático das torres, escolher

posições e perspectivas para fotografá-las. As torres, alinhadas como sentinelas nas montanhas, lembram as estruturas panópticas propostas por Michel Foucault em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. São construções arquitetônicas arcaicas que funcionam como dispositivos de vigilância. Postos imperiosos, erguidos em áreas fronteiriças, frutos dos olhares da guerra que se tornaram parte da paisagem irlandesa e que, depois de removidos, transformaram novamente a paisagem. As fotografias, de certa forma, afastam o risco de que esse passado seja apagado da memória.



Figuras 9 e 10: *Golf 40* e *Romeo 21A*. Série *British watchtower*. 2006. Fotos de Donovan Wylie/magnumphotos.com.

O projeto *Bala perdida* (2007), da brasileira Anna Kahn (1968-), diz respeito a um tipo de conflito igualmente assustador: a violência urbana. Sensibilizada pelo número de registros de balas perdidas no Rio de Janeiro, que vem aumentando desde a década de 1990, Kahn pesquisou, em jornais, casos de vítimas fatais ocorridos em lugares públicos. A fotógrafa não estava interessada em fotografar corpos ou o sofrimento dos familiares, mas sim os locais onde ocorreram casos de vítimas fatais de bala perdida publicados em jornais, no Rio de Janeiro.

Não há mais nada nos espaços urbanos fotografados por Kahn que possa remeter ao caso, nenhum indício, apenas o silêncio, o vazio. Ainda assim, algo aconteceu, e cabe à fotógrafa apontar que ali houve uma tragédia. Essas imagens são testemunhas silenciosas de cenas que se tornaram corriqueiras no Rio de Janeiro. É o caso da fotografia intitulada *Alice* (fig. 11). De acordo com a legenda, Alice, três anos, foi atingida por uma bala perdida enquanto brincava na calçada de uma rua na Cidade de Deus. Em *Cátia* (fig. 12), ondas estouram na praia de areia branca de Copacabana. Não há ninguém à vista. A legenda nos informa

que ali morreu a dona de casa Cátia, de 32 anos. Ela estava na praia com amigos e a filha de oito anos. Em todas as fotografias da série, no lugar do impacto, essas paisagens silenciosas abrem caminho para pensarmos nos seus mais implícitos sentidos.



Figuras 11 e 12: Alice e Cátia. *Bala perdida*. 2007. Fotos de Anna Kahn/annakahn.com.

“Não há som. Demora um pouco para eu registrar isso, para reconhecer que o que estou experimentando é silêncio. Estamos viajando por algumas horas pela floresta a caminho de Jamba”. Com essas palavras, a sul-africana Jo Ractliffe (1961-) dá início a um texto poético-narrativo que introduz os leitores no contexto das fotografias do seu livro *As terras do fim do mundo* (2010).

Em 2009, Ractliffe acompanhou alguns veteranos da Guerra de Fronteira (1966-1989) – que envolveu Angola, África do Sul e Namíbia – que estavam retornando, pela primeira vez, aos locais onde eles lutaram em Angola. Ractliffe adotou o ponto de vista dos ex-combatentes em missão terrestre para explorar o território, fotografando sempre do solo. A fotógrafa procurou assinalar os componentes no espaço, como alguém que procura fazer o reconhecimento de um terreno, de uma região, identificando os traços e a distribuição dos vestígios da guerra no espaço. Observamos em suas fotografias uma tentativa de reencontrar as ações da guerra, seus sujeitos, resgatar um pouco do que ocorreu naquele território (fig. 13 e 14).

Ractliffe procurou captar o estranho silêncio que impera nos lugares por onde passou. Não se trata de um silêncio plácido, sereno, ao contrário: na experiência dela, esse silêncio é assombroso, ameaçador, evoca a situação de vergonha e abandono em que se encontra aquela região. Suas imagens são áridas, enigmáticas, fantasmáticas.

Nas fotografias de Ractliffe, as temporalidades são múltiplas e coexistem em um lugar em transformação. Vestígios da guerra – como artefatos, trincheiras, *bunkers*, minas terrestres, ruínas – dividem espaço com intervenções recentes no território. Ações dos homens que modificam a paisagem, no sentido de reconstruir, de reexplorar, de repovoar ou migrar, mas que também apagam os últimos traços da guerra.



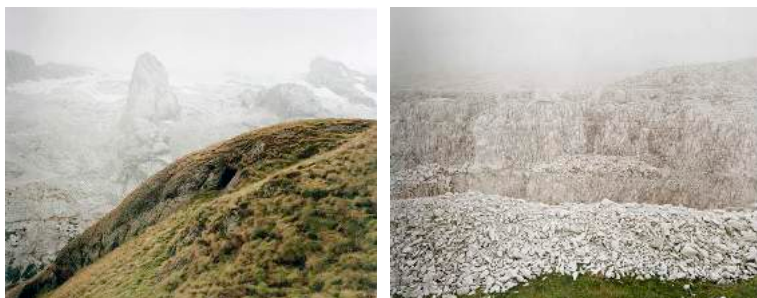
Figuras 13 e 14: *Cuban base, Namibe*. 2010. *On the road to Cuito Cuanavale I*. 2009. Fotos de Jo Ractliffe/As terras do fim do mundo.

As fotografias do livro *To face* (2012) feitas pela italiana Paola De Pietri (1960-) nos Alpes e Pré-Alpes da Itália e da Áustria revelam montanhas cobertas pelas nuvens, pela neve, pela mata; árvores secas, bosques esverdeados, pedras, cavernas. No entanto, há alguma coisa oculta nessas paisagens.

Passaram-se cem anos e os vestígios da Primeira Guerra Mundial, embora muitas vezes já não reportem mais diretamente à sua origem, ainda permanecem espalhados em camadas distintas nas regiões das batalhas. À primeira vista, quase não os notamos nas fotografias de De Pietri. Ao longo do tempo, a natureza parece ter tomado conta do cenário, apagando ações humanas passadas. No entanto, com um olhar mais atento, observamos que os traços dos conflitos ainda são visíveis no tecido das montanhas. Percebemos, então, buracos produzidos pelas bombas, restos de trincheiras, cavernas, artefatos que permanecem integrados à paisagem em

uma dimensão quase invisível. A natureza, em contínuo processo de transformação, apropria-se lentamente dos rastros de um acontecimento histórico que está a ponto de se perder.

O vestígio ora aparece como um elemento discreto na paisagem (fig. 15), ora ele é toda a paisagem (fig. 16), embora nem sempre identificável. Há ainda imagens em que o vestígio não é visível, já que foi totalmente absorvido pela natureza (fig. 17). São fotografias opacas, que não apresentam um sentido direto em relação ao acontecimento e que jogam com a experiência histórica, apontando para o seu apagamento. Nessa ponta extrema do trabalho, quando não vemos praticamente nenhum sinal da guerra, percebemos o gesto crítico de De Pietri em relação à própria fotografia de guerra. Como se, em um ato de protesto, ela dissesse que não precisamos expor imagens brutais para refletir sobre a guerra: o vazio, o silêncio, também podem trazer inquietações.



Figuras 15 e 16: *Pré de Padon e Passo dell'Alpe Matinna*. *To Face*. 2012. Fotos de Paola De Pietri/To face.



Figura17: *Passo di Vezzena*. *To Face*. 2012. Foto de Paola De Pietri/To face.

A Primeira Guerra Mundial aconteceu há um século; contudo, suas sombras ainda estão projetadas nas cavernas, nas rochas, nos bosques que compõem a paisagem dos Alpes italianos e austríacos. O trabalho propõe a articulação do passado, presente e futuro em

uma mesma linha de tempo: o presente é marcado pela percepção inicial da natureza, que acontece sem esforço; o passado é visível nos vestígios e também nas lacunas, nos espaços em branco – o espaço do possível, onde a história pode aparecer e desaparecer; o futuro guarda o que não deve ser esquecido, para não ser repetido. Nesse gesto de mostrar os vestígios da guerra cravados na paisagem, Paola De Pietri lembra que a única experiência que pode ser transmitida é a da impossibilidade da experiência, ou seja, da impossibilidade de narrar o evento tal como ele aconteceu.

Considerações Finais

Nos trabalhos apresentados, observamos atos poéticos, trajetos e experiências variáveis a partir de um mesmo ponto de partida: os vestígios da guerra. Seus autores retornaram aos locais das batalhas com o intuito de resgatar, trazer para o presente fragmentos de experiências traumáticas como forma de reabrir o passado que mantém-se inacabado à espera de que seja reconhecido pelos que virão. A função do vestígio não é outra senão recuperar algo do evento, ao confrontar o apagamento dos resíduos da guerra. A potência dessas imagens está na possibilidade de fazer com que uma parte do passado reapareça e dê a ver aspectos seus insuspeitados, incomuns. Trata-se da imanência da história no domínio das pequenas experiências, das pequenas luzes.

Essas fotografias não mostram a guerra como objeto de indignação moral, não há sangue, dramaticidade ou atos de crueldade. Elas nos provocam reações menos diretas e cabe a nós interpretarmos os vestígios da guerra que elas carregam. Em contraposição à fotografia de guerra espetacularizada, comum em nossos tempos, as imagens dos trabalhos expostos mostram o desencanto dos campos marcados pelas cicatrizes da guerra, pelo silêncio constrangedor que substitui os sons dos disparos, das ordens disciplinares, da movimentação dos soldados e de suas máquinas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. El dia del juicio. In: *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hildalgo Editora, 2005. p. 29-34.
- BENJAMIN, Walter. M [O flâneur]. In: BOLLE, Willi (Org.). *Passagens*. Walter Benjamin. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 461-498.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. III. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DE PIETRI, Paola. *To face*. Göttingen: Steidl, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.
- _____. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012b.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- KAHN, Anna. *Bala perdida*. Disponível em: <http://www.annakahn.com/site/>. Acesso em: 18 jan. 2017.
- MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve – Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógios D' Água Editores, 1999.
- NORFOLK, Simon. *Afghanistan: chronotopia*. Disponível em: <http://www.simonnorfolk.com/pop.html>. Acesso em: 18 jan. 2017.
- OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 61-86.

- RACTLIFFE, Jo. *As terras do fim do mundo*. Cape Town: Michael Stevenson, 2010.
- RISTELHUEBER, Sophie; MAYER, Marc; LADD, Jeffrey. *Sophie Ristelhueber: Fait*. (Books on Books). Nova Iorque: Errata Editions, 2008.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. *War/Photography: Images of armed conflict and its aftermath*. Houston: Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2012.
- VIRILIO, Paul. *Bunker Archeology*. Trad. George Collins. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.
- WYLIE, Donovan. *British watchtowers*. Disponível em: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53Z3Z3. Acesso em: 18 ago. 2016.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017



Do vestígio ao avesso da imagem

ANNA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU

Professora do Departamento de Fotografia e Cinema
da Escola de Belas Artes - UFMG. Mestre em Artes pelo PPG Artes
e Doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM, ambos da UFMG.

Resumo: Quando sentimos o perigo aproximar-se, não podemos rejeitar impunemente o apelo que nos fazem as imagens do passado, como nos ensina Walter Benjamin. Pretendemos refletir sobre a retomada de certa modalidade de imagem de arquivo – os retratos de identidade/identificação – na obra *Immemorial* (Rosângela Rennó, 1994) e no filme *48* (Susana de Sousa Dias, 2009). Por um lado, esses retratos são vestígios de uma cena produzida sob as regras do poder disciplinar; por outro, tais vestígios são retrabalhados na tessitura das obras e concorrem para uma menor ou maior abertura das imagens, que possa trazer à luz o seu avesso.

Palavras-chave: Retrato. Imagem de arquivo. Poder disciplinar. Vestígio. Memória.

Abstract: When we feel danger approaching, we cannot, with impunity, reject the appeal of images of the past, as Walter Benjamin teaches us. We reflect here on the reawakening of a certain modality of archival image - the portraits of identity / identification - in the work *Immemorial* (Rosângela Rennó, 1994) and in the film *48* (Susana de Sousa Dias, 2009). In a sense, these portraits are vestiges of a scene produced under the rules of disciplinary power; in another sense, these vestiges are reworked within the texture of the works and contribute to a smaller or greater opening of the images, so that they can bring to light their reverse.

Keywords: Portrait. Archive image. Disciplinary power. Trace. Memory.

Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.

Walter Benjamin

Se a grande febre da fotografia no século XIX popularizou rapidamente o retrato em sua função honorífica, não demorou muito para que, em campos emergentes na mesma época como a etnografia, a psiquiatria, a criminologia e a sociologia, o retrato se associasse também a uma função repressiva – cada modalidade tomando seu lugar em uma hierarquia moral e social. John Tagg localizou nesse movimento uma inversão do eixo político da representação: “ser reproduzido em imagem já não era o privilégio, senão o lastro da nova classe de vigiados” (TAGG, 2005, p. 78-79).

Dentre as práticas fotográficas adotadas naquele momento pelo aparato disciplinar, encontramos uma forma que ainda sobrevive: o retrato de identidade/identificação. Aqui, a fotografia cumpre sua função de documento de forma estrita, em um dispositivo técnico padronizado cuja finalidade é a de oferecer a descrição mais neutra possível do retratado. O método deriva do uso judiciário da fotografia sistematizado no século XIX por Alphonse Bertillon, o criminologista francês que compreendeu que a transparência da imagem fotográfica não estava dada de antemão, mas deveria ser meticulosamente construída (ROUILLÉ, 2009, p. 86). Insatisfeito com as imprecisões dos retratos de criminosos realizados por fotógrafos que “havia transportado para esse ramo as tradições artísticas, mas por isso mesmo indeterminadas, da Fotografia Comercial” (1890, p. 1), Bertillon desenvolveu o que chamou de “sistema de identificação científica”, no qual a tomada seguia uma série de regras rígidas, buscando eliminar “qualquer consideração estética” típica do retrato burguês. Para Bertillon, “o objetivo visado é sempre uma questão de identificação e o meio de ação, a fotografia” (1890, p. 3). Além da adoção do conhecido retrato duplo (de frente e de perfil), a iluminação, a distância entre sujeito fotografado e câmera, a distância focal da objetiva, a pose, etc. – todos os detalhes foram rigorosamente normatizados e desdobravam-se em uma organização precisa do atelier do fotógrafo. Bertillon, entretanto, não se fiava apenas nas fotografias para garantir a identificação inequívoca de reincidentes e fugitivos da polícia. O outro “meio de

ação” adotado no *bertillonage*, como ficou conhecido seu método de identificação, consistia em uma ficha onde eram anotadas as medidas de determinadas partes do corpo do indivíduo, seguindo instruções minuciosas, e registradas as marcas corporais, como cicatrizes e tatuagens. A sala de arquivamento, portanto, é o artefato central do regime de verdade instaurado pelo “sistema de inteligência” burocrático e estatal que emerge com o poder disciplinar, e não a câmara, conforme observa Allan Sekula (1993, p. 347).

Depois de largamente adotado em várias partes do mundo, o sistema de Bertillon caiu em desuso em sua forma original. Por outro lado, se inicialmente foi concebido para servir ao controle do desvio social, o retrato disciplinar logo se estendeu a toda sociedade, preservando as principais qualidades formais, relativas à pose, à iluminação, ao enquadramento, ao formato.

A identidade, tão almejada pela burguesia oitocentista, transforma-se afinal em identificação, num processo de recenseamento social ao qual todos devem se sujeitar para ganhar um atestado de existência, numa clara demonstração de que o destino apontado para o retrato é quase sempre aquele da história. (FABRIS, 2004, p. 50-51)¹

1. Enquanto Annateresa Fabris trabalha com as noções de identidade e identificação, a primeira como própria ao retrato honorífico e a segunda, ao retrato disciplinar (2004, p. 16); André Rouillé opõe individualidade e identidade: “dois regimes de verdade, duas relações com os corpos, dois procedimentos fotográficos, duas construções formais. Na verdade, duas estéticas: uma estética expressiva, e uma estética da transparência e da verdade – aquela do documento” (2009, p. 88-89). Neste trabalho, consideramos que os retratos de identidade e de identificação são ambos produzidos no âmbito do poder disciplinar.

2. Polícia Internacional e de Defesa do Estado / Direção Geral de Segurança.

Nas obras que vamos explorar aqui a relação com a história está patente. As imagens nelas remontadas funcionaram antes como um atestado de existência dos indivíduos retratados que, por sua vez, foram catalogados no domínio de um arquivo específico destinado ao recenseamento de um certo grupo, em uma operação que os sujeitaram às regras de um poder disciplinar, a cada vez. Na instalação *Imemorial* (1994), Rosangela Rennó resgata do Arquivo Público do Distrito Federal retratos dos trabalhadores da Novacap, empresa responsável pela construção de Brasília. Os retratos dos presos políticos utilizados no filme *48* (2009) foram encontrados pela diretora Susana de Sousa Dias no arquivo do PIDE/DSG,² a polícia política portuguesa da ditadura de Salazar. Nesses trabalhos, os retratos serão retomados e remontados em nova configuração, rompendo a ordem do arquivo que faz parte de sua gênese e que a eles destinara um certo lugar. A lógica indiciária, tal como operava no momento da produção das imagens, é deslocada, e aciona outros sentidos, outras experiências. Não se trata mais da função estrita de identificação do indivíduo ou da atestação de

uma identidade, mas de tomar essas imagens como resíduos que sobreviveram ao encontro entre o poder e uma vida. Se, por um lado, as fotografias carregam as marcas de uma cena produzida sob as regras de um poder disciplinar, por outro, como vestígios trazidos para o presente, elas são retrabalhadas na tessitura das obras, tornando possível uma outra legibilidade do passado.

Para Walter Benjamin, a legibilidade das imagens do passado constitui-se como um ponto crítico. “O índice histórico das imagens diz não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época” (2009, p. 504). Para ele, à história não corresponde um tempo linear, homogêneo, vazio, “mas um tempo saturado de ‘agoras’”, onde, num lampejo, o presente pode se reconhecer nas imagens do passado que lhe são sincrônicas. No materialismo histórico de Benjamin, o historiador procura apreender “a constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” e capturar “uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante de perigo” (apud LÖWY, 2005, p. 140 e p. 65).³ A esperança é de que a percepção da semelhança possa salvar o passado no presente e transformar a ambos (GAGNEBIN, 1994, p. 16).⁴

Opondo-se ao historicismo que estabelece uma relação de empatia com os vencedores, Benjamin coloca-se ao lado dos oprimidos. Como observa Jeanne Marie Gagnebin:

(...) a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, *die Unterdrückten*) (...) e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado (...). Procuram por aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação. (2012, p. 33)

Como princípio metodológico, Benjamin reivindica que não se deve distinguir entre os grandes e os pequenos acontecimentos. Para ele, o historiador consciente precisa estar atento às “cristalizações mais humildes da existência”, convertendo-se em um “coleccionador de todas as coisas e, mais precisamente, coleccionador de trapos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156 e p. 159). É assim que noção de

3. Segundo a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller das teses “Sobre o conceito de história”, reproduzidas na íntegra no livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, de Michael Löwy (2005).

4. E o perigo, tanto para a existência da tradição, quanto para aqueles que a recebem, é o mesmo: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Como aponta Löwy, em sua leitura das teses *Sobre o conceito de história*, “o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (2005, p. 65).

Spur – ora traduzido como vestígio, ora como rastro – assume um papel central em sua prática historiográfica. Os resíduos, os restos, os signos aleatórios e não intencionais que à primeira vista parecem insignificantes são tomados “como cifra de uma trajetória que o[s] ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (GINZBURG, 2012, p. 108). Eles solicitam um esforço interpretativo. Em relação ao rastro, segundo Rolf-Peter Janz, “desempenhamos um papel ativo. Somos nós que descobrimos o rastro, que lemos o rastro e nos apoderamos da coisa para a qual ele nos leva” (2012, p. 20).

Em sua leitura de Benjamin, Didi-Huberman aponta aí a necessidade de uma dupla arqueologia: à arqueologia material, dedicada aos vestígios, associa-se uma arqueologia psíquica, presidida pela memória. Pois na “revolução copernicana” que ele reivindica para a história, o passado não é tratado como “fato objetivo”, mas como “fato de memória”, tanto psíquico quanto material. “A novidade radical dessa concepção – e desta prática – da história, é que ela não parte dos fatos do passado em si mesmos, mas dos movimentos que os recorda e os constrói no saber presente do historiador” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Nota-se aqui o princípio construtivo próprio ao pensamento benjaminiano, em que o método da montagem converte-se em forma de conhecimento. É na montagem que os vestígios do passado são manejados e atualizados, promovendo ressonâncias e colisões, com atenção às tramas sensíveis formadas pelas coisas. Desmontados e remontados, os vestígios nos dão acesso a um inconsciente do tempo, “um princípio dinâmico da memória do qual o historiador deve ser tanto o receptor – o sonhador – e o intérprete”, como afirma Didi-Huberman (2011, p. 155). Desse modo, enquanto “o historicista apresenta uma imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 230-231). A experiência histórica permanece aberta, lacunar, sempre inacabada.

Como vimos, os retratos de identidade/identificação são altamente codificados, produzidos de forma a eliminar toda ambiguidade e indeterminação. Seu sentido imediato logo se impõe, retido em “regras consensuais”, que concorrem mais para velar do que para abrir a imagem, com diria Didi-Huberman (2012, p. 108). Por sua repetição e acúmulo, ensinam facilmente uma observação desatenta, parecem todos iguais; deslizamos ao invés de termos uma fricção com eles.⁵ Veremos como o trabalho

5. Citando a expressão de Andreas Müller-Pohle, na palestra “De volta para o futuro – a fotografia nos anos 80 e 90”, proferida no Centro Cultural da UFMG, 1991.

com esses retratos, retomados em *Imemorial* e *48*, produzirá uma maior ou menor abertura das imagens, acionando uma outra experiência para além de seu caráter funcional e fazendo surgir uma outra legibilidade do passado.

A fotografia como vestígio, o vestígio na fotografia

Da geração de artistas brasileiros que, a partir da década de 1980, passam a incorporar os procedimentos de apropriação de imagens, Rosângela Rennó talvez seja quem mais persistiu nesse caminho. Em sua obra, a fotografia desde sempre é um lugar de trabalho central, manejada em procedimentos que problematizam seus códigos e funções e que colocam continuamente em jogo memória social e apagamento. A apropriação de imagens faz parte do método que ela escolheu para, nas suas palavras, “lutar contra o estigma de que a fotografia é uma imagem fácil”. Mudar o contexto da imagem é a operação correlata que vai provocar o estranhamento e “fazer o espectador procurar uma profundidade na superfície”.⁶

Imemorial (1994) marca um momento do percurso da artista no qual o seu interesse se volta para os arquivos de estúdios fotográficos populares e para os arquivos institucionais, após uma fase inicial em que trabalhou principalmente com fotografias de família.⁷ A obra foi concebida para a exposição coletiva *Reverendo Brasília: Brasília neu gesehen*, que apresentou trabalhos de seis artistas brasileiros e alemães convidados pelo curador Alfons Hug. Para esse projeto, Rennó mergulhou no Arquivo Público do Distrito Federal, onde encontrou malas com milhares de fichas funcionais de operários da Novacap, a empresa pública criada por Juscelino Kubitschek para comandar a construção de Brasília.

A maior parte dos retratos selecionados para *Imemorial* foram extraídos da ficha de trabalhadores onde estava anotado: “dispensado por motivo de morte”. Com essa escolha, vem à tona um assunto recalcado nos relatos heroicos da construção da nova capital: a morte de operários, em número bem maior do que o admitido pelo governo na época, submetidos a jornadas de trabalho pesadas para dar conta de terminar as obras no prazo; e mesmo assassinados, como no episódio que ficou conhecido como “massacre da Pacheco Fernandes”, ocorrido no acampamento de uma das empreiteiras contratadas.⁸

6. Entrevista da artista disponível em: <http://tal.tv/video/as-imagens-de-rosangela-renno/>

7. O título de um seus primeiros trabalhos, a série *Pequena Ecologia das Imagens*, faz uma dupla referência a dois textos importantes para Rennó, segundo seu próprio depoimento: “Pequena História da Fotografia”, de Walter Benjamin, e um texto do alemão Andreas Müller-Pohle (não nomeado), no qual era reivindicada a necessidade de uma “ecologia da informação”. O gesto inicial de reciclar fotos descartadas ou esquecidas, encontradas no lixo ou nos arquivos de ateliês fotográficos populares, arquivos familiares ou de instituições, feiras de antiguidades, etc. derivou para o gesto de colecionar, não só fotografias, mas também uma série de artefatos e textos relacionados a ela que, a cada obra, serão reapresentados em um novo contexto. Mesmo em diálogo com o cinema ou com materiais textuais, trata-se, via de regra, de um pensamento sobre a fotografia que está em questão.

8. O episódio é abordado no filme *Conterrâneos velhos de guerra* (Wladimir Carvalho, 1990).



Figura 1: *Imemorial*, Rosângela Rennó, 1994. Instalação para a exposição *Revendo Brasília*.
Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>

Na instalação, as imagens do arquivo serão deslocadas para um espaço que remete à imagem de um ambiente fúnebre. Quarenta bandejas de ferro repousam no chão, como túmulos, dispostas lado a lado; em cada uma, um retrato, todos escuros. Dez imagens mais iluminadas estão dispostas na parede, rebatendo lacunas que também encontramos entre as fotografias que estão no chão.



Figura 2: *Imemorial*, Rosângela Rennó, 1994. Instalação para a exposição *Revendo Brasília* (detalhe). Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/2>

Os retratos originalmente em 3x4 foram reproduzidos e ampliados, recuperando algo da dignidade do retrato em sua função honorífica. Mas, enquanto as ampliações na parede oferecem ao espectador a possibilidade de perscrutá-las com atenção e explorar os seus detalhes, as fotografias que estão no chão se apresentam escurecidas, veladas. As imagens foram reproduzidas em um filme gráfico e pintadas de preto por trás, encenando o seu próprio apagamento, apagamento dos vestígios e da memória dos homens e mulheres comuns retratados, todos mortos. Nas imagens da parede, ao contrário, está a outra parte do arquivo selecionada, que muito impressionou a artista pela quantidade que encontrou: são retratos de crianças e adolescentes que trabalharam nas obras e que não sabemos se estão vivos ou mortos. Nesse caso, a disposição das imagens, em menor número e na altura do olhar, convida a uma observação mais detida de cada uma. Na superfície, podemos ver a marca dos grampos da ficha funcional de onde os retratos foram retirados, a textura do papel, o tempo operando sobre a matéria fotográfica. E podemos também procurar os vestígios da cena fotografada, penetrando a imagem: o fundo de lona improvisado, os detalhes da roupa, a forma de arrumar os cabelos, o olhar. Em todas as imagens, somos confrontados com o olhar de cada um: qual seria o pensamento desse instante? – perguntaria Barthes (1984). Para Giorgio Agamben, eles exigem algo de nós:

Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos. (2007, p. 24)

No trabalho de Rennó, todos permanecem anônimos. O número que trazem corresponde àquele com o qual cada operário foi identificado nas fichas funcionais, mas esses números não estão inscritos no corpo da imagem: foram aplicados por sobre os retratos pela artista, em um gesto de assinalar o código do arquivo original e de mantê-los ainda presos a ele, no presente. Poderíamos dizer, com Gagnebin, que Rennó procede aí como o escavador cioso de um “bom relatório arqueológico”, que anota “com precisão todas as camadas que tiveram que ser atravessadas” e marca “no ‘chão de hoje sítio e lugar’ onde foi escavado” (GAGNEBIN, 2012, p. 35).

Este jogo intertextual expande-se na obra que, como uma instalação, deflagra relações discursivas a partir da configuração do espaço e do contexto da montagem (HUCHET, 2006). O título do trabalho, por exemplo, é elemento que o integra efetivamente. A palavra “Imemorial”, com suas letras pintadas de branco (como a parede), é imediatamente percebida, funcionando como uma chave de leitura que confirma a primeira percepção do espaço como um lugar de culto aos mortos. Por sua negativa, problematiza a possibilidade de rememorar aquelas vidas comuns, esquecidas no arquivo morto, ainda que no gesto da artista sejam trazidas à luz. Ao mesmo tempo, carrega um outro sentido, relativo àquilo sobre o qual não há memória por ser muito antigo, tão remoto quanto a história dos oprimidos, cujos inimigos não têm cessado de vencer, como constata Benjamin (1994, p. 225).

Os retratos apropriados, em *Imemorial*, são tomados como objetos residuais dessa história; como objetos que têm uma materialidade própria sobre a qual trabalharam o tempo e as operações da artista. A fotografia como vestígio. No espaço elaborado por Rennó, as fotografias surgem primeiro como peças de uma montagem que, por sua vez, sublinha a sua dimensão espectral, trazida pelos semblantes dos operários inscritos nas imagens, pelo seu olhar que procura o nosso. O vestígio na fotografia.

O avesso da imagem

Se em *Imemorial* podemos parar para ver as imagens, no filme *48*, de Susana de Sousa Dias, somos obrigados a durar com elas, como impõe o dispositivo cinematográfico. Uma diferença importante em relação à imagem fotográfica – e, no caso, uma instalação –, que não determina uma duração do olhar e nem outros constrangimentos para o corpo do espectador. Valendo-se da potência do cinema, *48* alude a uma qualidade da fotografia de maneira incisiva: a sua fixidez.

A banda de imagem restringe-se quase que inteiramente aos retratos de identificação de presos políticos da ditadura de Salazar, em Portugal, regime que durou os quarenta e oito anos a que se refere o título do filme. Ampliados na tela, são exibidos pela câmera em movimentos muito lentos, quase imperceptíveis.⁹ Nessa duração, o cinema oferece algo mais: ouvimos os testemunhos de homens

9. Em conversa com Gonzalo de Pedro, no festival PhotoEspaña 2011, a cineasta conta que, se projetado no mesmo tempo em que as imagens foram registradas pela câmera, o filme teria 7 minutos ao invés dos seus 93 minutos de duração. Disponível em: <https://vimeo.com/25149812>

e mulheres que foram fotografados na prisão, alguns mais de uma vez. Os retratos de frente e de perfil de cada um dos prisioneiros emergem com dificuldade da escuridão, ora se combinam por fusão ou corte seco a outra imagem da mesma pessoa, ora desaparecem na tela negra. Um dispositivo extremamente rigoroso do ponto de vista formal, rompido apenas na parte final do filme, quando entram depoimentos de pessoas que foram presas nas colônias portuguesas, na África, cujos arquivos eram inexistentes.

Leitora de Benjamin e de Didi-Huberman, a diretora explica a decisão de não mostrar as imagens das pessoas hoje, dando o seu testemunho para o filme:

Era fundamental confrontar o espectador com a imagem do preso político e não do ex-presos político. A partir do momento em que eu mostrasse a pessoa a falar hoje, eu teria uma imagem do presente – alguém a falar e a contar histórias do passado – e quando apresentasse a imagem de arquivo – o retrato dessa pessoa –, no fundo, eu teria uma ilustração dessa pessoa tal como ela era no passado. (...) O que aconteceria é que eu teria uma clivagem imediata entre passado e presente. (...) A partir do momento em que eu retiro a imagem do ex-prisioneiro político que fala hoje, eu tenho uma série de tempos profundamente heterogêneos que se vão cruzando e que vão fazer com que essas histórias venham até o nosso presente. Não somos nós que vamos ao passado, mas estamos a ver como elas nos chegam ao nosso presente.¹⁰

E como as histórias do passado chegam ao nosso presente em *48*? Elas nos chegam através do trabalho da memória sobre os vestígios – arqueologia material e arqueologia psíquica – que instaura a temporalidade complexa a que a cineasta se refere. O vestígio funciona como chave que permite a abertura das imagens diante do espectador. Os testemunhos foram colhidos a partir do contato de cada um dos depoentes com as fotografias de si, que vemos na tela, em sua longa duração. Os retratos servem como ponto de partida para que as pessoas falem, para que suas memórias aflorem, não só as relacionadas ao momento em que ali estavam, diante do fotógrafo, mas também aquelas relativas a outros espaços e tempos, nas vizinhanças da imagem e no seu avesso.¹¹ Ao poucos, passamos a ter uma imagem do que antes não era visível de imediato naqueles retratos: o que pode sofrer um corpo e uma vida sob o poder fascista, em que tempo for, dentro e fora da prisão.

10. “*Master Class* com Susana Sousa Dias sobre o filme *48*”, no evento Arquivos da Ditadura (UFRJ). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk>

11. Palavra utilizada pela cineasta em sua *Master Class*, no evento Arquivos da Ditadura.

Um homem comenta o seu semblante ao confrontar a câmara, um ato de resistência possível: “Eles gostavam muito de ver a cara de sofrimento dos presos. Tortura. E eu arranjava uma expressão assim, de desprezo para eles, e então fazia assim (...), sempre com a boca assim. (...) a mim (...) não tinham a alegria de ver a cara de torturado”. Outro, diante de uma série de retratos seus tomados em sucessivas prisões, observa o cabelo crescendo onde, pouco antes, na clandestinidade, havia uma careca falsa como disfarce, logo descoberto pela polícia. A partir da observação sobre a roupa que vestia, uma mulher reflete sobre a repressão insidiosa da ditadura, que contaminava as relações mais íntimas:

(...) éramos todos velhos, todos tínhamos a mesma idade, todos estávamos mascarados, mesmo nas vestimentas, nos casacos, nos vestidos, nas coisas que púnhamos por cima. A vida privada, onde o afeto tem um lugar tão fundamental e tão prioritário, era altamente reprimida e censurada e auto-censurada.

Outra mulher nota a sombra do buço crescido e o cabelo desarrumado – logo ela, sempre tão cuidadosa consigo. E explica que quando aquele retrato foi feito, já estava presa há 17 dias, impedida de dormir por seus torturadores. A roupa que vestia na foto era a mesma com a qual teria que limpar os próprios excrementos. Produzidos pelo próprio aparato repressivo, os retratos trazem rastros que acabam por revelar o que a ditadura quis esconder: as barbaridades que aconteciam dentro da prisão, as torturas que se tornavam cada vez mais duras, sobre as quais não existem registros, não existem provas.

Além do que é dito, a montagem da banda sonora do filme, muito elaborada, privilegia igualmente a forma como as coisas são ditas: a expressividade da voz, os suspiros, os silêncios, os estalidos, a respiração, o choro. Os corpos dos ex-prisioneiros estão ausentes, mas podemos sentir a sua presença. A ambiência sonora construída em cada depoimento também oferece indícios que nos permitem imaginar os espaços que eles habitam hoje, espaços esses contemporâneos ao espaço do espectador.



Figuras 3 e 4: Frames do filme *48* (Susana Sousa Dias, 2009).

Desse dispositivo rigoroso e complexo, o efeito de parada sugerido pelo *ralenti* cinematográfico é decisivo. Encontramos aqui o que Antonio Weinrichter caracterizou como uma “parada reflexiva” no cinema, que ocorre quando “a suspensão do movimento define a interrupção como método de pensamento (...), congela-se a imagem não tanto para dá-la a ver como para pensar sobre ela” (2011, p. 25). E prossegue: “Em câmera lenta

12. “*Master Class* com Susana Sousa Dias sobre o filme *48*”, no evento Arquivos da Ditadura (UFRJ). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewG7omcEFYk>

ou congelada, com efeito, uma imagem começa a ser algo mais (ou algo menos?) que uma imagem que cumpre uma função de mero vetor narrativo: não a olhamos só pela função que cumpre, mas sim enquanto imagem” (2011, p. 26). Em *48*, para que não seja vista em sua mera função ilustrativa, a imagem dura e há longos períodos de silêncio em meio aos depoimentos, incorporando ao filme um espaço de reflexão. Para a diretora, “na articulação imagem e som, era importante que o espectador ouvisse bem e visse bem; por isso fui abrindo as pausas, para facilitar essa interação”.¹²

Na sala escura, como espectadores de *48*, temos tempo para pensar sobre as imagens e sobre as histórias contadas. De início, os retratos de identificação, trazidos para o presente do filme, nos colocam na posição desconfortável de receber o mesmo olhar do prisioneiro político ao confrontar-se com o fotógrafo-algoz, no passado, em um momento de perigo – perigo que retorna, a cada relato. Mas o filme nos permitirá também seguir os rastros, junto com os ex-prisioneiros; rastros que reavivam a memória. As imagens se abrem a outras camadas de tempo, a outros espaços, ao que nela não podíamos ver. A imagem como vestígio, o vestígio dentro da imagem, que nos conduz ao seu avesso. Com elas, podemos imaginar o mundo de outrem expresso nos corpos, nas vozes e nas histórias das pessoas que sofreram o fascismo. E, quem sabe, reconhecê-lo no presente, em um lampejo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERTILLON, Alphonse. *La photographie judiciaire*. Paris: Gauthier-Villars et Fils, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/laphotographieju00bert>. Acesso em 11 jun. 2015).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FRIZOT, Michel. Corps et délits – une ethnophotographie des différences. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994. p. 259- 271.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.
- _____. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 27-38.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 107-132.
- HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 115-191.
- HUCHET, Stéphane. A instalação como disciplina da exposição. Alguns enunciados preliminares. In: *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (25, Tiradentes/MG, 2005)*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006. p. 302-310.
- JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente – Sobre o paradoxo da

- aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 13-25.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura sobre as teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia – entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SEKULLA, Allan. The body and the archive. In: BOLTON, Richard (org.). *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993. p. 343-389.
- SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. O massacre da Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília. Disponível em: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/1251/2053.pdf>. Acesso em 20 jun. 2015.
- TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio. Arret sur l'image: cuando el tren de sombras se detiene. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 8, n. 1, p. 14-29, jan-jun 2011.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
04 de julho de 2017



Elaborar a interrupção da história: montagem de arquivos em *País bárbaro*, de Gianikian & Lucchi*

LUÍS FELIPE DUARTE FLORES

Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM-UFMG.

Resumo: Em *País bárbaro*, os cineastas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi trabalham com imagens de arquivo ligadas à colonização da África pela Itália. Por meio de procedimentos específicos, eles produzem interrupções críticas no fluxo originário das imagens, resgatando figuras particulares da violência ou da resistência. As intervenções restituem aos sujeitos filmados alguma dose de liberdade sensível, bem como introduzem nos materiais convocados possibilidades de abertura semântica. Este artigo busca investigar como esses aspectos são elaborados ao longo do filme.

Palavras-chave: Gianikian. Lucchi. Cinema. Arquivos. Colonialismo.

Abstract: In *Pays barbare*, Italian filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi work with visual archives linked to the colonization of Africa by Italy. Using specific procedures, they produce critical interruptions in the images' originating flow, rescuing particular figures of violence or resistance. Interventions restore a certain amount of sensitive freedom to filmed subjects, also introducing semantic opening possibilities into the materials. This article seeks to investigate how these aspects are elaborated in the film.

Keywords: Gianikian. Lucchi. Cinema. Footage. Colonialism.

A primeira sequência de *País bárbaro* (2013), realizado pela dupla italiana Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, mostra o corpo de Mussolini exposto na Praça Loreto, um dia após sua execução pelos guerrilheiros da *resistenza partigiana*. Tais cenas são introduzidas por duas cartelas que contextualizam a morte do ditador, seguidas de uma terceira que mostra a citação de Italo Calvino sobre a morte de Mussolini: “após ter estado na origem de tantos massacres sem imagens, suas últimas imagens são aquelas de seu massacre” (Cf. GIANIKIAN; LUCCHI; PATERNÒ, 2013). O filme se empenhará, então, em desconstruir materiais de arquivo ligados à colonização italiana na África e problematizar a injusta distribuição dos danos inscrita na superfície das imagens.

Após a citação de Calvino, veremos a multidão que se reúne entre perplexa e curiosa nos arredores dos cadáveres estendidos no chão: Mussolini, sua esposa Clara Petacci e outros líderes fascistas (RONCACCI, 2003, p. 291-403).¹ “Ralentadas” pela montagem, de modo a destacar figuras e gestos específicos, tais imagens compõem um mecanismo de exposição da violência que subjaz, nesse primeiro momento, sobre os próprios indivíduos que a cometeram, enquanto vivos, contra povos e sujeitos “minoritários”. A figura do Duce, ator perverso e caricato que “magnetizara” as massas italianas durante quase três décadas, com suas aparições imponentes e espalhafatosas, é mostrada aqui na condição abjeta de um defunto indigente.²

O teatro obscuro do fascismo é apresentado em todo seu esplendor sinistro nas cenas que sucedem as da Praça Loreto. São registros da “entrada” do exército italiano na cidade de Trípoli, em 1926, anunciado pelo líder fascista como ano “napoleônico” do regime. Imagens como essa, nas quais o ditador tem pleno domínio sobre sua aparição, constituem maioria no acervo visual de sua figura. A escolha de seus últimos momentos para abrir o filme constitui, assim, um gesto “iconoclasta”, capaz de subverter a *mise en scène* fascista por meio da “violação” sensível de seu personagem central, seu vórtice absoluto. Ele é o primeiro alvo de um movimento de reinterpretação cinematográfica da violência que almeja oferecer contrapontos à visualidade unívoca da dominação colonial e oferecer novas visibilidades aos povos colonizados.

* A escrita deste artigo deriva, em parte, dos encontros do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, em especial das considerações de Cláudia Mesquita sobre o filme aqui discutido, que serviram de iluminações decisivas para o caminho possível do nosso próprio pensamento.

1. “S’ensuit alors une saisissante séquence composée d’images filmées inédites des cadavres de Mussolini, de sa maîtresse Clara Petacci et autres fascistes, alors exposés sur une place de Milan en avril 1945” (Disponível em: <https://citylightscinema.wordpress.com/2015/06/02/pays-barbare-angela-ricci-lucchi-et-yervant-gianikian-2013/>).

2. E vale dizer que Gianikian e Lucchi, provavelmente por questões éticas, optaram por esconder as cenas mais sinistras desse acontecimento. Sergio Luzzatto (2006, p. 68-71) afirma, por exemplo, que os integrantes da multidão atiraram vegetais, cuspiram, urinaram, chutaram e balearam os corpos, sendo a face de Mussolini desfigurada pelos golpes.

De maneira mais ampla, ao analisar e decompor os materiais de arquivo do inimigo por meio da montagem fílmica, a obra de Gianikian e Lucchi busca confrontar o imaginário fascista desses documentos, desfazer a visão de história neles sedimentada e compreender melhor seus desdobramentos políticos a partir dos perigos do presente. Essa tarefa discursivo-visual, presente em toda a obra dos cineastas, parte do contato com documentos imagéticos bastante peculiares, arquivos que se encontram, muitas vezes, deteriorados ou fadados ao desaparecimento, fator que demanda uma estratégia cuidadosa de recuperação. Além disso, por serem ideologicamente marcados pelo ponto de vista da dominação, não podem ser restaurados e exibidos simplesmente, o que exige um mecanismo complexo de elaboração.

Existe, de fato, um pressuposto ético na reapropriação estética de semelhantes imagens. “Não podíamos dar a ver esses filmes sem precaução, pois ou eles não seriam vistos [...] ou seriam mal compreendidos, e nós poderíamos ser tomados como nostálgicos do fascismo e das colônias” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 18),³ explicam os cineastas. Cabe a eles, portanto, desconstruir os discursos da dominação e da injustiça incutidos nos olhares agenciados pelo regime, desviar os arquivos do propósito original, propagandístico, para possibilitar uma espécie de sobrevida ou segunda vida aos corpos e destinos filmados.

A operação de resgate dos arquivos é inseparável, assim, da necessidade de desconstrução das posições e dos discursos políticos neles implicados. Tal situação resulta na decisão de jamais projetar esses materiais diretamente, mas sim realizar, a partir deles, encadeamentos marcados pela lacuna, pela diferença e pelo atraso – poderíamos dizer, pela *differance*, na esteira do filósofo francês Jacques Derrida (2013). A ideia geral é “filmar outra vez, remover os intertítulos ou comentários para reencontrar a objetividade da imagem, e trabalhar com outra cadência, mais analítica” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 18).⁴

Essa atitude de *elaboração*, esse *método*, começa antecipadamente, na manipulação física do material, por meio de um sofisticado maquinário cinematográfico inventado pelos artistas, a chamada *câmera analítica*. Ela consiste em “um aparelho que avança um fotograma após o outro” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 54)⁵, por meio da articulação de dois componentes:

3. “Nous ne pouvions pas donner ces films à voir sans précaution. Car, alors, soit ils n’auraient pas été vus [...], soit ils auraient été mal compris, et nous aurions été pris pour des nostalgiques du fascisme et des colonies”.

4. “Les refilmer, enlever les intertitres pour retrouver l’objectivité de l’image, ôter le commentaire, et travailler sur une autre cadence, plus analytique”.

5. “Un appareil qui avance un photogramme après l’autre”.

No primeiro, o original em 35mm avança verticalmente. Ele pode conter a perfuração Lumière e as películas, com diferentes graus de enrugamento e deterioração do suporte e da emulsão, até a perda do espaçamento do fotograma e seu total apagamento. O avanço é feito manualmente, com uma manivela, por causa das condições precárias das perfurações e do risco permanente do material inflamável. A garra é composta por dois dentes móveis, em vez de quatro. As lâmpadas utilizadas são lâmpadas fotográficas com temperaturas que podem ser alteradas com um reostato. Essa primeira parte da câmera deve sua existência a uma impressora de contato modificada. O segundo elemento é uma câmera de fotografia aérea sobre um eixo, no qual o primeiro elemento absorve a imagem por transparência. É uma câmera com aspectos microscópicos, mais fotográficos do que cinematográficos, e remete mais às experiências de Muybridge e Marey do que às dos irmãos Lumière. A câmera, equipada com mecanismos para o avanço lateral, longitudinal e angular do material, em todas as direções, pode respeitar inteiramente o fotograma, sua estrutura original e sua velocidade de aparição no sentido fisiológico. Ou ela penetra com profundidade no fotograma, para observar os detalhes, as zonas marginais da imagem, nas partes fora de controle do quadro. A câmera é capaz de respeitar a cor da tomada original ou da coloração manual do fotograma, mas pode, também, de maneira autônoma, pintar vastas regiões da película. A velocidade de avanço é função da velocidade original, que difere em cada parte de acordo com aquilo que queremos sublinhar. (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 91)⁶

Ora, a mesma máquina que salva os arquivos do esquecimento é capaz de subvertê-los esteticamente, a fim de inaugurar ao seu redor esferas semânticas outras. A renovação visual ocorre, ao menos inicialmente, em virtude das próprias possibilidades procedurais da câmera analítica, como a catalogação dos detalhes e as intervenções no visível (velocidade, cor e enquadramento). Tentaremos demonstrar como esses aspectos, somados à organização da banda sonora, contribuem na fabricação de outros sentidos para as imagens da colonização italiana que são retomadas ao longo de *País bárbaro*.

6. “Dans le premier défile verticalement l’original 35mm. Il peut contenir la perforation Lumière et les pellicules avec les divers états de rétrécissement et de détérioration du support et de l’émulsion jusqu’à la perte de l’interligne du photogramme et de son total effacement. Le déroulement se fait manuellement avec une manivelle à cause de l’état des perforations, du risque permanent d’incendie du matériau inflammable. La griffe se compose de deux dents mobiles au lieu de quatre. Les lampes employées sont des lampes photographiques à température variable au moyen d’un rhéostat. Cette première partie de la caméra est le résultat d’une tireuse à contact. Le second élément est une caméra aérienne sur un axe dont le premier élément absorbe l’image par transparence. C’est une caméra avec des caractéristiques microscopiques, plus photographiques que cinématographiques, qui rappelle plus les expériences de Muybridge et de Marey que celles de Lumière. La caméra, équipée de mécanismes pour le déroulement latéral, longitudinal et angulaire dans toutes les directions, peut respecter intégralement le photogramme, sa structure originelle et sa vitesse d’apparition au sens philologique. Ou bien elle pénètre en profondeur le photogramme pour observer les détails, dans les zones marginales de l’image, dans les parties incontrôlées du cadre. La caméra est capable de respecter la couleur du virage original ou de la coloration à la main du photogramme mais peut aussi, de façon autonome,

peindre de vastes zones
du film. La vitesse du
déroulement est fonction
de la vitesse originelle, qui
diffère à chaque morceau
du film selon ce qu'on veut
souligner”.

II

*Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também
um monumento da barbárie.*

Walter Benjamin

Começamos pelo cinema, dispositivo tecnológico-midiático que encarna e propaga a racionalidade técnico-científica que fundamenta o progresso civilizatório. Fábrica de produção de imagens cuja produção temporal (e espacial) acumula, como um saber cultural, muitas das normas sedimentadas pela representação ocidental. E, uma vez que a representação, em dada concepção, faz dominação simbólica dos povos e das pessoas às margens do circuito sensível, o cinema é também maquinário de uma violência distribuída sem justeza entre os sujeitos traídos pela imagem, com desdobramentos concretos no fluxo da história. Enfim, o cinema é manifestação apoteótica dos modelos visuais que informam a experiência humana e se propagam por herdeiros transmutados entre o múltiplo e o unívoco da comunicação, como a Internet e a televisão.

Desde Jean Rouch, Glauber Rocha e René Vautier, sabemos o quanto foi preciso, sob o risco da aderência ou da exclusão, relativizar essa organização industrial da temporalidade coletiva, cujo avanço ameaça destruir ou substituir modos de vida outros. Esses três cineastas confrontam discursos autoritários marcados pela expropriação simbólica dos povos dominados historicamente pela marcha da civilização. A *imagerie* publicitária e a etnologia convencional, enquanto dispositivos de representação, serviriam aos interesses institucionais predominantes, inclusive à guerra e à colonização. Mais especificamente, em *País bárbaro*, os registros oficiais das missões italianas de conquista da África, encomendados pelo próprio invasor, almejam exaltar os feitos estatais e esquematizar os africanos como povos bárbaros.

Os nove blocos da obra, apresentados por cartelas informativas, utilizam filmagens feitas em três países distintos, Líbia, Egito e Etiópia. Os materiais retomados são desviados das intenções originárias para fazer surgir vestígios ou rastros das violências cometidas contra os sujeitos que habitavam os territórios colonizados.

Para justificar as ações coloniais, os dispositivos de representação do Reino de Itália visavam construir um falso consenso sobre os povos dominados, procedimento recorrente nas ações de caráter fascista. O percurso fílmico segue caminho inverso – embora não recíproco – para subverter o fechamento simbólico latente nos registros visuais. Busca-se questionar quem são os bárbaros de fato: os países subjugados, com seus valores “primitivos”, ou a nação “suprema”, protagonista dos massacres. Essa problematização, no entanto, não se faz simplesmente com textos e palavras, mas emerge na organização dialética dos arquivos,⁷ dos restos sensíveis – e invisíveis – da violência italiana contra os povos oprimidos.

Com efeito, os registros já são, eles mesmos, parte constitutiva da dominação. Dada a injusta distribuição de forças entre colonizadores e colonizados, os primeiros guardaram para si o privilégio quase absoluto da sedimentação mnemônica de suas ações. É preciso reinterpretar esse material, de natureza publicitária, para convertê-lo em testemunho da barbárie que as próprias imagens tentavam velar. Trata-se, em outros termos, de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1996, p. 225), expressão benjaminiana que sugere uma contra-narrativa histórica capaz de subverter, se não a injustiça, pelo menos o cristal imaginário instituído pelos vencedores. Para tanto, Gianikian e Lucchi se valem, basicamente, da trilha sonora, da narração em *off*, da desaceleração das imagens e da colorização dos fotogramas.

No terceiro bloco do filme, “Rumo a Trípoli, abril de 1926”, vemos cenas da travessia do Mediterrâneo. Após um importante preâmbulo, os tripulantes desembarcam acompanhados pela intervenção algo irônica de uma melodia tribal carregada de exotismo aventureiro e pela narração que remete ao ímpeto civilizatório da colonização: “Aventura africana, de empresários, financistas, administradores, exploradores, médicos, padres, freiras e missionários. Insaciáveis para arrancar os africanos da superstição e da escravidão”. Os viajantes desembarcam, esses paladinos do saber e da justiça. Montados sobre belos camelos, puxados por empregados negros, acenam para a câmera com lenços brancos e sorrisos. A barbárie já se encontra ali inscrita, nos gestos, nas relações hierárquicas, na violência social que é reforçada ou reiterada pelo ritmo lento da montagem.

7. Vale dizer que os materiais de arquivos utilizados pelos cineastas possuem sobretudo duas fontes. A grande maioria provém do acervo de Diego Leoni, engenheiro italiano que serviu na Etiópia como cinegrafista fascista. As imagens iniciais, porém, da morte de Mussolini, foram encontradas em um laboratório milanês que estava inutilizado há muitos anos, e que tinha sido administrado pelo neto de Paolo Granata, primeiro operador de Luca Comerio durante a Primeira Guerra e, mais tarde, principal operador do instituto Luce fascista.

Na sequência, os fotogramas são banhados por um rosa artificioso, que parece deslocar as imagens do passado. Ainda acompanhada pela melodia tribal, a narração descreve as violências da ocupação da Líbia pela Itália entre 1922 e 1932. “Nenhuma piedade para os rebeldes, cujas propriedades são tomadas, mobiliárias ou imobiliárias”. Em primeiro plano, com europeus engomados ao fundo, um garoto de costas volta o rosto para a câmera com expressão desconfiada. Ao seu lado, um segundo menino faz o mesmo gesto. Com semblantes perplexos, as crianças nos interpelam do fundo da história, como se testemunhassem uma violência incrustada nas imagens e que concerne principalmente a nós, ao nosso tempo.

A narração continua, fala de pessoas deportadas pelos invasores, cem mil libaneses em apenas seis meses. Vemos paisagens exóticas, com os povos locais às margens dos quadros, estes contaminados por elementos emblemáticos da modernidade ocidental (automóveis, fuzis, capotes). Vemos o *travelling* do ponto de vista de um carro em movimento, ao longo do qual os rostos aparecem como lampejos, inscrições passageiras dos povos colonizados.

De certo modo, todas essas imagens compõem ruínas de uma barbárie que submeteu (e continua a submeter) a figura do outro ao risco da desapareição. Elas participam de um projeto de violência que se justificou, naquele momento, pelo imperativo do “progresso”, palavra que ainda hoje motiva massacres contra os povos indígenas e as populações negras, por exemplo. Reunidas, revelam a dominação física e simbólica imposta pelos europeus sob o manto da excelência técnica (inclusive cinematográfica) e da supremacia cultural. Toda a atrocidade desse sistema é trazida à tona quando ouvimos o seguinte comentário em *off*: “não se fazia prisioneiros, todos eram fuzilados, homens, mulheres e crianças”. Uma formulação que aparece sobre a imagem em negativo de um pelotão de soldados com fuzis nas mãos.

Os vínculos entre história e barbárie são retomados na sequência “África Oriental, 1935-1937”, em cuja cartela inicial encontramos a frase: “Não houve conflito, nem tensão, nem carnificaria, nem sangue derramado... E, logo, nenhuma consequência: os massacres não foram documentados”. A primeira imagem que segue remete justamente aos ataques de gás dos aviões italianos, com filmagens dos cadáveres espalhados na paisagem desértica. Impossível afirmar se são restos deformados

de homens ou de bichos, fator que intensifica o imaginário terrível desse ataque cruel que chega pelo céu. Na narração, a voz masculina lê um telegrama no qual Mussolini aprova a utilização dos armamentos químicos para acabar com os rebeldes, alegando para tanto “razões superiores de defesa nacional”.

Vemos, então, imagens de soldados italianos que carregam as bombas de gás para os aviões, informadas ainda pela leitura do telegrama de Mussolini: “autorizo, novamente, uma política do terror e a exterminação de rebeldes e populações cúmplices”. Quando as máquinas se preparam para decolar, uma breve toada melodramática introduz a voz feminina que lerá, em tom de pesar, as palavras do Imperador Haile Selassie, dirigente egípcio, extraídas de carta de 30 de julho de 1936. São reflexões e impressões em torno do sofrimento sem fim provocado pelo exército colonial italiano:

O país parecia desmoronar. O silêncio se tornava mais opressivo a cada dia, sobre os magníficos planaltos elevados nos quais os horizontes são tão vastos e tão puros. Nem os homens, nem os animais podiam respirar. Todos os seres vivos tocados pela leve chuva fina caída dos aviões, todos que beberam a água envenenada ou comeram alimentos contaminados, fugiram gritando e foram se refugiar nas cabanas ou no fundo da floresta, para morrer ali. Havia corpos em todo lugar, em cada arbusto, em cada árvore, onde quer que o refúgio parecesse possível. Mas havia ainda mais espalhados lá fora, em plena luz do dia, completamente visíveis, pois a morte chegava a toda velocidade, e muitos não tinham tempo de procurar um refúgio para morrer em paz. Rapidamente, um odor insuportável se espalhou por toda a região.

Essas palavras abissais são seguidas por um texto lamentoso, com os dizeres: “Para os italianos, não era uma guerra, mas um jogo. Qual o risco em metralhar os cadáveres ou os moribundos cujos olhos foram queimados pelo gás?”. A narração se carrega de uma impressão de lirismo e violência, associada a certo “sentimento histórico”. Uma energia que se mistura aos elementos visuais apresentados, como a coloração castanha, as casas vistas de cima, a velocidade de sucessão dos fotogramas, as figuras africanas que caminham ao final. Encomendadas para louvar as virtudes e a eficácia do exército italiano, tais filmagens são retomadas aqui pela chave do desvio e da contraposição.

Para além de qualquer didatismo, a montagem se empenha por recolher as emoções dos vencidos que escorrem das imagens (e palavras) bárbaras fabricadas pelos vencedores – emoções imbricadas às imagens, em parte indissociáveis delas – de modo a condensar uma espécie de sentimento do tempo que renove as possibilidades de conhecimento histórico do presente.

Vale dizer que nos filmes anteriores da dupla, de *Do polo ao Equador* a *Oh, uomo!*, passando pelos *Fragmentos elétricos*, as imagens são mostradas sem recurso a comentários em *off* e com o mínimo possível de elementos textuais. Quando muito, os realizadores incluem cartelas informativas sintéticas, como nas obras *Tudo é paz nas alturas* e *Fragmentos elétricos*, ou intertítulos geocronológicos, para situar os campos de detenção mostrados em *Prisioneiros de guerra*. Há, ainda, trilhas sonoras originais, em geral compostas e cantadas pela etnomusicóloga Giovanna Marini, e inspiradas em textos de figuras menores, como os diários ou epistolários de Giovanni Pederzoli, Felix Hecht, Efisio Atzori, Robert Musil, soldados que vivenciaram os combates da Primeira Guerra. Tais músicas contribuem, podemos afirmar, para condensar um sentimento da história na própria duração das imagens.

País bárbaro apresenta ao menos duas mudanças estilísticas em relação aos filmes anteriores da dupla. A primeira é a inclusão da narração em *off* – com as vozes dos próprios cineastas, além de Marini – em diversos momentos do filme. Essa mudança implica um importante deslocamento na objetividade da imagem, conforme elaborada pelos dois ao longo da carreira. A segunda mudança é a convocação de textos atribuídos a figuras “maiores”, como o ditador Mussolini e o imperador egípcio, variação que incute novas camadas à desconstrução discursiva realizada sobre os arquivos.

Com efeito, parte da questão reside na retomada dos registros produzidos de um ponto de vista macro-sensível – o dos colonizadores, com as imagens do alto, de cima para baixo, como aquelas gravadas pelos caças – para expor os mecanismos da violência por meio de gestos e figuras variados. No bloco “Carnaval”, a narração intervém sobre as imagens da manifestação popular, para afirmar que “a contestação carnavalesca era uma das estratégias usadas pela casta superior para assegurar seu poder. Árabes, negros africanos, referência aos chamados *descobertos*, eufemismo para designar conquistas brutais”.

Pois o fascismo consiste também em um modo de aparição – uma irrupção estética – cujas pretensões excessivas de ordem e pureza dissimulam a violência contra tudo o que *difere*, como os povos africanos, como os italianos dissonantes. Isso está colocado, por exemplo, no bloco “Anos 30 na Itália”, que principia com imagens em negativo do alto clero e dos comandantes do exército. Sobre registros dos desfiles fascistas, militares e civis, ouvimos um comentário em *off*: “Eles obedeceram e colaboraram com uma política que buscava uma conquista sangrenta e cruel. Eles precisam de uniformes, de figurinos, em suma, é tudo uma questão de aparência”.

III

A forma mais frequente de elaboração histórica nos filmes anteriores de Gianikian e Lucchi é a condensação figurativa, operação minuciosa que parte dos detalhes presentes nos arquivos para reinterpretá-los, sem recurso a cartelas ou comentários. Em *País bárbaro*, há pelo menos três momentos desse tipo. O primeiro está no bloco introduzido pela “cartela original de 1935-1936” com os dizeres: “Etiópia, para esse país primitivo e bárbaro, doravante chegou a hora da civilização”. Após vermos imagens dos sujeitos etíopes em aparente harmonia, o último plano apresenta um colonizador italiano, vestido com chapéu *explorer*, que lava o pescoço de uma bonita negra sentada na banqueta. Ao lado, um garoto africano, que parece desempenhar o papel de assistente, segura um pequeno jarro d’água.

Sem parar de sorrir – um sorriso no mínimo tutelar – ele esfrega a nuca da moça. Os movimentos das mãos parecem coercivos, à forma de um estrangulamento, impressão reforçada pelo efeito da desaceleração dos fotogramas. De fato, o gesto expressa a dominação (de gênero, raça, cultura) dos povos colonizados, velada sob os fins altruístas de um esquema “civilizador” que viria trazer vantagens falsas como higiene ou proteção. Evidencia-se, também, conexões perversas entre o erotismo colonial e a violência física, como no momento em que o homem, ao secar a moça com um lenço, toca partes do seu corpo, e na imagem final da mulher, sorridente, de camisa aberta, os seios de fora. Constrangida, em todo caso, pela presença do estranho de bigode.

O segundo momento está no bloco seguinte, “África Oriental, 1935-1937”, que problematiza os massacres de gás executados pelo exército italiano. Após a carta de Selassie, seguem imagens do país ocupado, os negros africanos forçados a dividir o quadro com intrusos uniformizados (soldados, exploradores, empresários). O progresso invade a colônia com seus automóveis, edifícios, armamentos, estações de trem, signos, na verdade, da dominação cultural, da imposição de um modo de vida aos povos africanos. Não por acaso, ouvimos nesse momento um novo telegrama do Duce: “não há acordo. Quero tudo. Inclusive a decapitação do imperador. Ninguém é mais favorável do que eu à guerra dura. Ou seja, à guerra”.

Uma mulher negra com vestido longo, guarda-chuva e sacolas nas mãos, atravessa o quadro com firmeza. Seus pés se aproximam de uma vala, uma melodia se inicia com teor lúgubre. No instante de cruzar o buraco, uma voz feminina repete as últimas palavras do telegrama anterior: “ninguém é mais favorável do que eu...”. Ao mesmo tempo em que a performance sonora ironiza os dizeres, ela parece redobrá-los sobre a figura feminina, com um bebê nas costas, logo interpelada pelo soldado que sorri e aponta o dedo para ela.

Essa figura masculina, cujo gesto é desconsiderado pela moça, representa a nosso ver a repressão. O plano, em sua conjunção sensível, transmite ameaça e dor, sentimentos intensificados quando os cineastas repetem o fragmento com ligeira ampliação na mulher, até que a voz feminina conclua a frase de Mussolini: “...à guerra dura. Ou seja, à guerra”. Essa mulher que atravessa o espaço fantasmático e salta a fissura do chão – as veias abertas do território africano – devém aparição espectral de todos os sujeitos violentados pelo progresso, pela colonização italiana, e que tentam seguir corajosos pelas sendas da história, não obstante o dedo em riste do poder em suas faces.

Ainda neste bloco, há um terceiro momento de condensação figurativa. Com as marcas da violência no extracampo – os massacres de gás, os telegramas fascistas, o dedo do soldado – continuamos a ver sujeitos africanos em diferentes contextos, em geral acompanhados ou tutelados pelos colonizadores. Há também africanos de uniformes, pois a estrutura hierárquica da dominação corrompeu as próprias relações sociais do país. Escutamos o trecho de um discurso de Mussolini na varanda,

pronunciado em 1936, ano em que o ditador preparava a intervenção militar na Espanha: “um império de paz, pois a Itália deseja a paz, para ela mesma e todos mais”.

A hipocrisia dessas palavras ressoa nos rostos fatigados de um povo mergulhado no trabalho, sempre vigiado pelos administradores ou soldados. Vemos, então, um homem negro sentado ao lado da árvore, o olhar horrorizado, a mão sobre o rosto, a expressão de pavor. No primeiro plano, o ombro de um colonizador. Um corte, que amplia a face do negro, ressalta seu medo e cansaço. Ele se vira, talvez em recusa, mas a mão do colonizador cobre sua face para apontar – após novo corte, que reestabelece a distância de conjunto – o fora-de-campo, como que a emitir uma ordem que o africano não hesita em cumprir, ao se levantar e seguir. É todo um poder sobre as vidas e os corpos dos sujeitos colonizados que se condensa nesse detalhe visual aparentemente menor.

IV

Lamine todas as imagens do gato no tempo linear em uma entidade; o resultado que você obtém está estropiado, ferido e morto. Mas um milagre acontece. Um médico invisível cura o gato.

Philip K. Dick

Em entrevista a Antoine de Baecque, indagados sobre o que acham de receberem frequentemente a denominação de historiadores, Gianikian e Lucchi oferecem a seguinte resposta:

O passado, para nós, não existe. Estamos sempre no presente, e essas imagens também. A história não passa de uma repetição, como dizia Vico: “As guerras retornam, o colonialismo continua”. Quando fazemos nossos filmes, não percebemos essas repetições. Em compensação, quando estão concluídos, tomamos consciência da história. Possuímos uma percepção de nosso trabalho no próprio tempo em que a história se faz. É por isso que não somos historiadores, mas testemunhas. Ou arqueólogos: expomos as camadas da história. Mas é fundamental que esses arquivos transmitam a sensação do presente que eles carregam. (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 20)⁸

8. “Le passé pour nous n'existe pas. Nous sommes toujours au présent, et ces images aussi. L'histoire n'est qu'une répétition, ainsi que le disait Vico : «Les guerres reviennent, le colonialisme se poursuit.» Quand nous faisons nos films, nous ne percevons pas ces répétitions. En revanche, une fois achevés, nous prenons conscience de l'histoire. Nous avons une perception de notre travail dans le temps même où l'histoire se fait. C'est pour cela que nous ne sommes pas des historiens, mais des témoins. Ou des archéologues : nous mettons à nu des couches d'histoire. Mais il est primordial que ces archives donnent la sensation du présent qu'elles recèlent.”

9. Expressão de Benjamin: “fruto nutritivo” do tempo (BENJAMIN, 1996, p. 231).

Essa tentativa de expor “as camadas da história” que se acumulam no âmbar das imagens resulta, a princípio, em duas possibilidades de montagem.⁹ A primeira consiste na recusa de receber os arquivos enquanto meros artefatos pertencentes ao passado. Como foi dito, a elaboração testemunhal, junto a intervenções como coloração dos fotogramas e narração, contribui para a reinterpretação dos materiais e a atualização de sua existência contemporânea. A segunda possibilidade é a organização de constelações temporais pautadas pelo reconhecimento dos “momentos de perigo” do presente (Cf. Benjamin, 1996). A partir de arquivos visuais marcados por forças da dominação e figuras oprimidas, os cineastas agem como o tigre benjaminiano que, no salto dialético pelas fronteiras do tempo, recolhe os lampejos do atual ocultos na folhagem do antigamente (BENJAMIN, 1996, p. 229-230).

Benjamin conceitua de diferentes maneiras – como *mônada*, como *imagem dialética* – essa configuração de elementos anacrônicos capaz de produzir uma consciência explosiva da história. Cabe reconhecer como isso se dá na tessitura de *País bárbaro*, em combinações cinematográficas que subvertem a compreensão cronológica do tempo (contaminada pela visão dos vencedores) ao instaurar pontos de contato ou desvio entre futuro, presente e passado. São brechas que se abrem, em última instância, para a luta revolucionária contra a opressão, ao mesmo tempo em que conferem a esta luta corpo, voz e pensamento.

Observemos dois momentos do filme que conferem forma singular para rotações potenciais entre elementos históricos distantes. O primeiro se encontra no começo de “Rumo a Tripoli”, antes dos europeus desembarcarem para a “aventura africana”. Vemos uma sequência de três imagens diferentes no navio: tripulantes na proa, observadores na varanda lateral, mulheres ébrias que dançam no convés. Uma melodia transcorre sobre o último plano, sendo logo acompanhada por uma voz feminina que entoia: “Brincamos e dançamos sobre o Mediterrâneo. Confins de uma Europa que hoje rejeita os que fogem da guerra e da fome e aceitam o risco de se afundar no mar. Tumba profunda”.

Tais palavras são repetidas em tom mais seco pela voz de um homem, sem melodia. Se em outros momentos, como no telegrama de Mussolini, a recitação performática se contrapõe

aos discursos da violência pela chave da ironia, aqui a narração reitera a severidade que já estava presente no canto da mulher, como se visasse redobrar a atenção para esse momento de perigo cujas figuras atravessam as laminações do tempo.

A conjunção da narração com a montagem visual funciona como uma âncora contra-temporal que retém as imagens do passado no presente, cujas ameaças particulares são escavadas no território arquivístico do empreendimento colonial. Restos de uma barbárie permanente encontram ecos no fascismo dos nossos tempos, com deportações, intensificação das fronteiras, xenofobia, recusa do acolhimento de imigrantes pelos mesmos países que carregavam os estandartes de “progresso” e “civilização”. Em particular os sujeitos africanos, ao fugirem “da guerra e da fome, e [aceitarem] o risco de se afogar no mar”, vindos de países destroçados pela dominação europeia que ocorria quando os dançarinos ébrios do navio atravessavam o Mediterrâneo, na crença de que salvariam os povos ditos bárbaros do seu estado de perdição.

O segundo momento de laminação temporal está no bloco introduzido pela “cartela original de 1935-1936”. Vemos cenas marcadas pelos elementos sensíveis dos sujeitos africanos que logo teriam suas vidas oprimidas pelos mesmos agentes que capturavam suas imagens. O filme remete a um imaginário primordial – pré-colonial – no qual os cineastas subtraem dos arquivos aquilo que fere a liberdade de aparição dos corpos e rostos africanos em seus territórios originais.

A violência – também fílmica, no caso – chega primeiramente pela linguagem, quando a narração atravessa a superfície visual para expor os termos que acompanhavam essas imagens, originariamente como parte simbólica da repressão colonial. “As legendas revelam termos recorrentes: tipo, bárbaro, primitivo, saqueador, infiel, desconfiança proverbial, bigamia. Racismo pesado e cínico”, escutamos. Novamente, nada se reduz a um componente inveterado, supostamente confinado ao estábulo do passado. Algo que a narração logo problematiza: “Hoje, aqui, na Europa, o racismo se espalha. As pessoas se armam para caçar os pobres, os estrangeiros incômodos, para reenviá-los a seu inferno de origem”.

V

*Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.*

Fernando Pessoa

A ressignificação dos arquivos também se dá com a valorização dos rastros deixados “acidentalmente” pelas forças da dominação. Como Baucis e Filêmon, casal de idosos que vira um par de tília na segunda parte do Fausto de Goethe, as existências devastadas pelo maquinário do progresso adquirem sobrevida sensível nos fragmentos filmados. São figuras menores, cuja condição de ruína carrega, para além do esquema simbólico das forças hegemônicas, uma potência desestabilizadora das narratividades históricas que as tangenciam. Gianikian e Lucchi parecem elaborar uma nova visibilidade para esses restos que a violência colonial se empenhou por apagar. Pedços do corpo, expressões no rosto e gestos costumeiros, detalhes muitas vezes relegados às margens, permitem vislumbrar as existências destruídas pelos “massacres sem imagens” da Itália fascista, bem como compor testemunhos esparsos de seus modos de vida e aparição.

É interessante observar que esse movimento de iluminação do singular remete a filmes anteriores da dupla, em especial *Tudo é paz nas alturas* e *Oh, uomo!*. O esforço de valorização dos detalhes humanos pode ser pensado, por exemplo, a partir da cartela de abertura do primeiro desses filmes:

Pesquisa do indivíduo, do “soldado-homem”, nos arquivos que representam as massas anônimas. Nos detalhes, nas particularidades, residem as expressões, as micro-fisionomias, os comportamentos singulares. Recuperados através do “corpo ferido” do material de nitrato. Sobre os Alpes.

Tudo é paz nas alturas tem como *parti pris* a busca do singular em meio ao discurso de homogeneização (e destruição) da guerra, esta que despersonifica os sujeitos filmados ao transformá-los em integrantes da massa militar ou alvos de um sistema de extermínio. O primeiro procedimento necessário

para isso é a chamada *mise en catalogue* dos arquivos, no caso, a organização de coleções figurativas formadas por elementos disruptores da suposta homogeneidade da ideologia militar (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 85). Falamos de gestos menores, como um soldado que ajuda seu consorte, uma figura ébria, um olhar para a câmera, um sorriso aberto, tudo o que poderia vibrar, na esfera simbólica, como contraponto ao discurso propagandista-policial. Não se trata, porém, de celebrar tais detalhes como fetiches, mas sim de valorizar as aparições singulares para desconstruir a visão massificadora característica da instituição militar.

Um segundo procedimento que busca valorizar as manifestações singulares nos arquivos é a redução da velocidade dos fotogramas, que oferece maior duração a certas figuras marginais. Essa técnica é combinada à ampliação das imagens: o rosto de um soldado é recortado da massa de corpos, de modo que o espectador reconheça fatores de diferenciação. Em *Oh, uomo!*, filme composto por imagens de soldados mutilados na guerra, busca-se excluir os gestos médicos que se sobreporiam aos soldados mutilados, bem como as legendas institucionais. Os artistas comentam que “esses filmes indicavam os nomes dos médicos como forma de publicidade, enquanto os nomes dos feridos não eram mostrados” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 47).¹⁰

10. “Ces films indiquaient, comme une forme de publicité, les noms des médecins, tandis que les noms des blessés n'étaient pas donnés”.

Tais procedimentos também são usados na organização visual de *País bárbaro*, não obstante a presença da narração. Os blocos fílmicos, por exemplo, constituem esforços de catalogação. A alteração de velocidade continua a destacar gestos da barbárie italiana ou singularidades obliteradas pelo esquema publicitário-militar. É o caso da sequência de abertura, quando a lentidão da projeção contribui para realçar expressões individuais em meio à multidão, e também de momentos que buscam figuras de resistência nas próprias entranhas do imaginário fascista.

A sequência “Feriado, Itália, 1926” se situa após dois blocos sobre a colonização da Líbia. As imagens foram gravadas na Itália, mas a dominação permanece como pano de fundo da pretensa harmonia burguesa oferecida às operárias. Na cartela de título, lemos que a celebração se deve ao “*novo espírito de colaboração* entre os dirigentes da indústria e a classe operária”. Uma anotação carregada de ironia, pois o fascismo se constitui em oposição aos pressupostos do socialismo e se empenha por

negar a potência transformadora de figuras políticas como a luta de classes. (Mussolini escreve sobre isso em “A doutrina do fascismo”, mas prefiro não replicar aqui suas palavras).

Vale guardar que o regime fascista unificou interesses burgueses e setores tradicionais a fim de impedir o crescimento do movimento operário na década de 1920. Ele significou o esmagamento das lutas de esquerda e a repressão da classe operária citada no letreiro. Tal contexto mostra que a suposta convergência dos interesses operários e industriais é mais um falso consenso forjado pela publicidade fascista para fins de controle social. “Uma usina têxtil a serviço da guerra na Líbia”, lemos sobre as imagens dos veículos que chegam, carregados de trabalhadoras, algumas delas com trajas elegantes, preparadas para participar do festejo.

Já nesse momento, o tratamento dos arquivos demonstra claramente a busca do singular. Primeiramente, os veículos de transporte aparecem de longe, com os rostos das mulheres praticamente indiscerníveis. Sucedem-se três planos conjuntos, que deixam ver melhor as figuras femininas nos carros que atravessam lateralmente o quadro. A seguir, o plano é ampliado para mostrar as operárias mais de perto, com seus olhares e expressões discerníveis na duração estendida do plano, “ralentado” em relação aos anteriores. Por fim, nova intervenção, o quadro se fecha sobre o rosto da mulher de vestido florido e colar de pérolas, cuja expressão parece oscilar entre a distração e o constrangimento.

A sequência segue com elementos individualizados colhidos no banquete burguês – um gato que lambe o chão, uma empregada que sorri para a lente, uma mulher que lambe o osso e flerta com a câmera, pares jubilosos na pista de dança – e referentes ligados às normas do ambiente – objetos de luxo, orquestra militar, homens com flâmulas, serventes do salão. Nas mesas, um único senhor mais gordo come ao lado da mulher. Ambos possuem expressões sérias, indiferentes à presença da câmera, em visível contraste com as operárias mostradas antes. Serão vilipendiadores da *mise en scène* operária, esta que se faz de uma frágil alegria no banquete dos patrões? Representantes de uma classe cujas atitudes de desprezo com o entorno só reforçam a hipocrisia da celebração?

A busca do singular será aprofundada com a leitura de uma correspondência específica. “Encontramos várias cartas”, afirma a narração, “de uma jovem operária a seu noivo

artilheiro com posto em Tobruk, durante a guerra da Líbia”. O documento lido data de 28 de fevereiro de 1925, e possui o seguinte teor:

Meu caro Riccardo, para onde foi todo o nosso amor? Para mim não se trata de uma bagatela, você sabe. Você me acha feia, não é? Ou talvez você tenha encontrado uma mulher aí. A menos que seus parentes tenham te escrito para dizer que não estão contentes comigo, que prefeririam uma camponesa. Devolva-me a minha foto, e te enviarei a sua. Se você ainda é meu Riccardo, eu te beijo. Sua, Benvenuta. Adeus. Adeus.

A princípio, tais palavras veiculam um sentimento de compleição autêntica e esdrúxula que beira as margens do ridículo. Esse anseio, porém, que contamina as palavras, contribui para particularizar os rostos femininos na confraternização fabril. “Afim / Só as criaturas que nunca escreveram / Cartas de amor / É que são / Ridículas”, nos ensina Álvaro de Campos. O amor aparece como figura política, que faz os corpos pulsarem na diferença e persistirem na memória. À medida que a carta é recitada, as existências espectrais das operárias mostradas na tela são atravessadas pelo fulgor discursivo que faz acender em suas faces a lembrança de um amor impossível, uma história de esperança (logo, de revolução).

Essas mulheres esperam sob as marcas da guerra – presente no extracampo – que devora homens, filhos, amantes, amores, e finalmente elas próprias, enquanto as forças do mal irrompem e empurram as criaturas menores para o vórtice do tempo, para o esquecimento. Esse mesmo lugar de onde a justa imagem do amor pode vir, como um cometa, resgatá-las. Talvez na duração de um lampejo. No instante irredutível da figura de Benvenuta, espírito sem face que surge através de tantos semblantes desprovidos de nomes.

Essa perda amorosa seria, talvez, um elemento significativo para se construir um sentimento de história ligado às muitas derrotas que a guerra produz. Também um afeto capaz de fornecer a contraparte da alteridade que a mesma Benvenuta demonstra ao comentar um cartão postal da Líbia, enviado pelo namorado: “Você diz que ri quando vê como essas pessoas se vestem. O que chamamos de trapos são, de fato, seus trajes tradicionais”. Ao elaborar a perda, na tentativa de contato com o companheiro ausente, ela exprime empatia pelos vencidos, esses sujeitos marcados por perdas assombrosas.

A montagem apresenta certa dose de ironia, pois o comentário de Benvenuta é combinado com imagens de freiras italianas vestidas em trajes “alienígenas”. O escárnio contra os costumes africanos, apontado pelas palavras da operária, é desviado para o colonizador, na figura das irmãs religiosas com seus capuzes esquisitos, em uma operação dialética de deslocamento semiótico e problematização do ponto de vista hegemônico. Com efeito, todo esse bloco é marcado por uma relação complexa entre os elementos textuais e as escolhas visuais.

“Como escapar da imagem com os meios da imagem?”, perguntava Fredric Jameson (1995, p. 165-166) no texto “A existência da Itália”. Gianikian e Lucchi parecem oferecer uma resposta a essa questão, ao elaborarem um trabalho estético fundado na recusa dos pressupostos convencionais de fabricação cinematográfica, estes que sedimentam formas de dominação pautadas pela reprodução simbólica do poder. As sequências de *País bárbaro* são elaboradas na contramão do naturalismo ou da verossimilhança, o que permite articular outros olhares possíveis sobre as imagens. O caráter fragmentário da montagem, marcada por desvios ou obliterações, só vem reafirmar essas possibilidades, pois desinveste as totalizações de sentido e abre as imagens para significações outras.

Contrariando Marx, para quem a revolução seria representada como a “locomotiva da história”, Benjamin a definia como interrupção do curso catastrófico do maquinário do progresso, a ação salvadora de uma humanidade que puxa o freio de emergência. Essa figura da interrupção, embora construída de maneira diferente, pode ajudar a compreender melhor o ato cinematográfico de Gianikian e Lucchi em *País bárbaro* e outros de seus filmes. Ali, a elaboração fílmica sobre os materiais de arquivo produz suspensões sensíveis que acabam por interromper o fluxo hegemônico do tempo. Por menores que possam parecer, esses intervalos contribuem para repensar os sentidos sedimentados pela história, preservando o não fechamento de uma narrativa unívoca em torno de figuras divergentes. Não será, ainda, o freio de emergência revolucionário que Benjamin queria, mas certamente um ato significativo na organização de uma consciência histórica verdadeiramente explosiva. Afinal, como escreve o próprio casal, o “derradeiro estado do cinema [é] tornar-se bomba explosiva incendiária da memória” (GIANIKIAN; LUCCHI, 2015, p. 119).¹¹

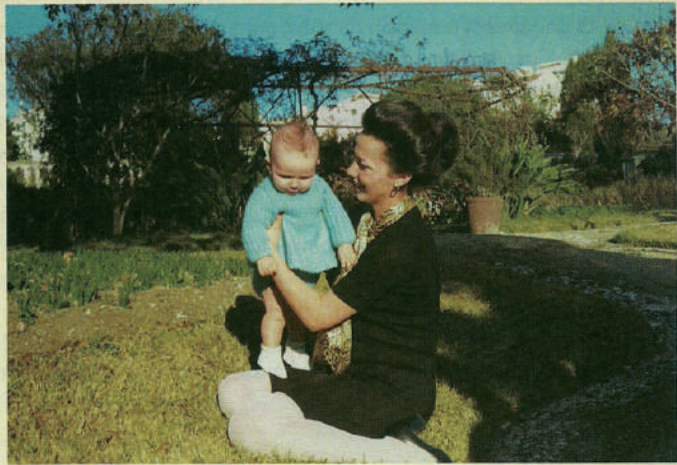
11. “Dernier état du cinéma: devenir bombe explosive incendiaire de la mémoire”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 222-234.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela Ricci. *Notre caméra analytique*. Paris: Post-Éditions, 2015.
- GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela Ricci; PATERNÒ, Cristiana. “Ogni epoca ha il suo fascismo”. In: *Cinecittà News*, nov. de 2013. Disponível em: <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/5599/gianikian-e-ricci-lucchi-ogni-epoca-ha-il-suo-fascismo.aspx>. Acesso em: 10 de novembro de 2017.
- JAMESON, Fredric. A existência da Itália. In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LUZZATTO, Sergio. *The Body of Il Duce: Mussolini's corpse and the fortunes of Italy*. New York: Henry Holt and Company, 2006.
- RONCACCI, Vittorio. *La calma apparente dellago: Como e il Comasco tra guerra e guerra civile 1940-1945*. Itália: Macchione, 2003.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
29 de junho de 2017



O estar vivo* da fotografia: imagens que interpelam a guerra em papel descripto

GLAURA CARDOSO VALE

Doutora em Letras pela FALE-UFMG, com pós-doutorado em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG.

Resumo: No contexto da Guerra Colonial em Angola, um jovem soldado, aspirante a escritor, envia à sua esposa mais de uma centena de cartas entre os anos de 1971 e 1973. Estamos nos referindo ao romancista português António Lobo Antunes, cuja própria experiência na guerra como médico combatente e questões relativamente à História de Portugal, com seus fantasmas imperiais, atravessam sua extensa obra. Junto às missivas, que compõem *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005), fotografias trocadas entre o casal apontam para a esperança de retorno, sendo vestígios de uma presença ausente, fundamental para o *manter-se vivo* e como prova, considerando os parentes que aguardam notícias, de que há integridade física apesar da guerra. As fotografias parecem ter aqui um fim específico: fragmentar o álbum de família para narrar a ausência. No livro, uma única fotografia parece se descolar do conjunto. Na chegada em Angola, antes mesmo de descer em terras africanas, no convés do navio, o jovem soldado estende a mão, parecendo recusar o registro. Essa imagem, marcada pela incerteza perante a iminência de morte, parece empurrar o futuro. Diante disso, podemos compreender o gesto de quem fotografa como a máquina que se precipita, que antecipa o *isso-foi* barthesiano? E o gesto que se impõe à imagem no instante de perigo, aquele a travar o destino que de saída lhe fora imposto?

Palavras-chave: Guerra colonial. Fotografia familiar. Cartas de guerra. António Lobo Antunes.

Abstract: In the Colonial War context, in Angola, a young soldier, aspiring writer, sent his wife more than a hundred letters between 1971 and 1973. Now, he is an important portuguese novelist, António Lobo Antunes. His own experience in war and his questions on the History of Portugal penetrated in their extensive literary work. With the missivs, published in *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005), the photographys, exchanged between the couple, their point to the hope of return. The pictures seem to have a specific purpose here: to fragment the family album to narrate the absence. In the letters book, a single photograph seems to take off from the ensemble. In the arrival in Angola, before even descending on African land, on the deck of the ship, the young soldier extends his hand like refusing the registration. This image, marked by uncertainty about the imminence of death, seems to push the future. Is it, the gesture of someone who photographs, an anticipation of the barthesian expression *this-has-been*? And the gesture that imposes itself on the image in the moment of danger, is it the one that fights the destiny that was imposed on him? It is about this subject that this essay intends to discuss.

Keywords: Colonial war. Family photography. Letters from War. António Lobo Antunes.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo.

Walter Benjamin

Em suas reflexões, Maurício Lissovsky lança a seguinte pergunta: “quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo onde o futuro pudesse vir a aninhar-se?”. Afirma, ainda, que o funcionamento da máquina fotográfica “acontece em um intervalo e opera nesse intervalo como zona de indeterminação” (2008, p. 109). A questão e afirmativa de Lissovsky atravessam transversalmente esta reflexão e me fazem pensar: em que medida um conjunto de fotografias trocadas durante uma guerra – posteriormente reunidas num livro – *abriga um futuro?* Diferenciando-se das imagens que apresentam vestígios de guerras já encobertas pelo tempo, nas quais as cicatrizes deixadas pela ação humana dizem desses espaços antes ocupados por corpos em combate, corpos em momento de perigo, conforme Katia Lombardi¹ nos traz à luz ao analisar os trabalhos de Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, ou mesmo das imagens que revelam a crueldade (corpos sem rosto, dilacerados e expostos), as fotografias abordadas neste texto assinalam um *estar vivo*.² Se, conforme Susan Sontag, “o primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa” (2004, p. 30), aqui, a troca de fotografias corrobora certa positividade em meio a uma situação de morte cotidiana e nos remete a algo aparentemente desconhecido na situação de guerra: a ternura e a esperança.

No contexto da Guerra Colonial em Angola,³ um jovem soldado, aspirante a escritor, envia à sua esposa, Maria José, centenas de cartas entre os anos de 1971 e 1973 reunidas no livro *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005). Estamos nos referindo ao romancista português António Lobo Antunes, cuja experiência na guerra como médico combatente atravessa parte da sua extensa obra.⁴ As cartas, que só vieram a público após a morte de Maria José, numa publicação organizada pelas filhas do casal

* Este texto foi elaborado para o IV Colóquio Cinema, Estética e Política do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência/PPGCOM-UFMG, a partir da tese *António Lobo Antunes, leitor* (2013), defendida por mim na FALE-UFMG, sob orientação da Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer e supervisão no estrangeiro da Profa. Dra. Isabel Capelo Gil, na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa.

1. Cf. tese de Kátia Hallak Lombardi *Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face* (UFMG, 2015), e o artigo “O que sobrevive na fotografia de guerra?”, presente neste volume.

2. Embora não se possa sair completamente inteiro de uma experiência radical como a guerra.

3. De 1961 a 1974, respectivamente, nomeada pelas forças libertadoras como Guerra de Independência de Angola ou Guerra de Libertação.

4. Tendo publicado ao menos 33 livros, dentre romances e crônicas, até a data.

5. Maria José e Joana Lobo Antunes escreveram um breve e precioso prefácio com alguns dados biográficos e informações pontuais sobre a edição, apresentando a importância do conjunto de cartas reunidas no livro, salientando que qualquer abordagem a ser realizada (literária, biográfica, documento de guerra ou história de amor) será extraordinária (ANTUNES, 2005, p. 11). Ambas autorizaram, para esta edição, a reprodução das fotografias fac-similadas no livro. Na altura da publicação desse livro, Lobo Antunes já tinha 16 anos de vida literária.

6. Retomando livremente a epígrafe de Walter Benjamin.

em 2005,⁵ apresentam uma escrita sistemática, e quase diária, que denuncia as condições de produção e o desejo latente de se tornar escritor. O início de uma reflexão que aponta o desencanto e descontentamento com o homem e o mundo, posteriormente verificável nos romances iniciais ditos autobiográficos. A escrita e a leitura como resistência. Resistência ao estado de guerra, resistência à solidão, resistência ao sentimento de impotência.

Junto às missivas que compõem o livro, fotografias trocadas entre o casal apontam para a esperança de retorno, sendo vestígios de uma presença ausente, fundamental para o *manter-se vivo* (o progresso da gravidez da esposa, o crescimento da filha que não viu nascer) e como prova, considerando os parentes que aguardam notícias, de que há integridade física apesar da guerra. O álbum de família encontra-se fragmentado, em risco de se perder. No livro, uma fotografia se distingue do conjunto. No convés do navio, Lobo Antunes, ainda caminhando, tem a mão direita estendida na altura do rosto e a palma virada para a câmara. Entre o gesto do modelo e o de quem o fotografa, permanece impressa a captura do instante em que o futuro para este jovem já está alterado, uma vez que a experiência da guerra trará marcas indeléveis em sua memória. Se por um lado temos a sensação de que o fotógrafo poderia ter se precipitado, antecipando o *isso-foi* barthesiano, por outro, é essa precipitação que nos permite a impressão de um movimento: um homem no convés de um navio, na descida para sua grande aventura, no instante em que dá um passo.⁶ Esse movimento impresso é o *vestígio* do tempo na imagem que Lissovsky chama de *aspecto*. Comparando-a às demais fotografias do livro, imagens oficiais que se somam às de âmbito privado, compreende-se que essa imagem se impõe e problematiza não apenas o dispositivo fotográfico, o “esperar” ou “não esperar”, de que nos fala Lissovsky, mas a própria guerra. À recepção cabe compreender, a partir dessa imagem, o processo determinante para a construção de uma obra.

Nota-se que essa imagem põe em suspensão a questão colocada por Barthes em *A câmara clara* (2011). Refiro-me não à impressão da morte futura – ou “microexperiência da morte”, “parêntese” – que qualquer fotografia encerra, mas sobretudo àquela fotografia de um prisioneiro condenado à morte, antes da sua execução. O “isso está morto e isso vai morrer” se revela não apenas como constatação da morte, mas como um imperativo – na imagem – de que “ele vai morrer”, uma vez que a fotografia carrega a morte no futuro, conforme salienta Barthes (2011, p. 104), futuro próximo, determinado. Nas várias

camadas sobrepostas à fotografia que retrata Lewis Payne, datada de 1865, do fotógrafo Alexander Gardner, há o instante fixado entre a vida e a morte. Barthes provoca um “curto-circuito”, nos termos de Rancière, “entre o passado da imagem e a imagem da morte” (2012, p. 109). O filósofo trabalha os traços característicos da fotografia que essa formulação barthesiana, conforme adverte, irá apagar, “os traços de indeterminação” – que dizem respeito ao dispositivo visual, ao trabalho do tempo e a atitude do personagem – para discutir a pensatividade dessa imagem. O que importa, no presente ensaio, é pensar, além do movimento impresso tratado anteriormente, o traço de indeterminação fortemente implicado também na fotografia de António Lobo Antunes, que suspende de certo modo o imperativo – “você vai morrer” – que de saída é dado aos soldados frente ao perigo que os aguarda. A partir daquele instante, nessa descida do navio (que nos remete ao barco conduzido por Caronte ao Hades), restará conviver com a morte do outro, ao ocupar o posto de socorro, e com a iminência da própria morte. Com o seu retorno, a fotografia deixa de ser a de um “condenado”, mas não apaga o rastro dessa indeterminação e dessa suspensão.

Na carta de 21 de janeiro de 1971, a descrição sobre a referida fotografia é lacônica: “A tia Isa (um monumento de mau gosto entusiástico) ficou de te mandar o retrato que me tiraram no barco (uma coisa, de resto, não muito feliz) para compensar as provas do casamento.⁷ Os indivíduos que aparecem no papel são os outros dois médicos do batalhão, e o de trás que conhecestes no dia do embarque” (2005, p. 26). Na publicação, a imagem está deslocada da carta que a descreve, mas na carta seguinte talvez o leitor possa encontrar alguma razão para o silêncio que ela provoca:

Isto é o fim do mundo: pântanos e areia. A pior zona de guerra de Angola: 126 baixas no batalhão que rendemos, embora apenas com dois mortos, mas com amputações várias. Minas por todo lado. A Zâmbia quase à vista. Um clima com amplitude térmica de 30 e tal graus. E a minha vida vai encher-se de aventuras arriscadas: em princípio ficarei aqui 4 meses, e irei, semanalmente, de avião, a Cessa e Mussumba, onde há dois pelotões destacados. Nos 4 meses seguintes partirei para Ninda, ou Chiúme, onde estão as companhias operacionais, e andarei de um lado para o outro, na picada, de viatura. Virei de férias em Outubro. E em Novembro volto para G. Coutinho, à espera da minha vez de correr para baixo de novo. Isto em princípio, porque tudo, claro, pode ser alterado. A instabilidade e improvisação caracterizam a guerra. (ANTUNES, 2005, p. 29)

7. Lobo Antunes tinha levado as provas do casamento consigo, colocando-as num saco junto a chocolates que chegaram derretidos, conforme pode ser lido na carta de 20 de janeiro de 1971.

Baixas, amputações, terreno movediço, calor, doenças, improvisação, apontam a instabilidade. Em meio a tudo isso, será a distância, a saudade e a esperança, a garantia de uma escrita capaz de movê-lo nesse estado de guerra. Nessa fotografia, marcada pela incerteza, a mão que parece empurrar o futuro, talvez para encontrar lugar nele, será a empresa de “salvação” deste jovem, se assim se pode afirmar, dada a destinação dos dias à escrita incessante de cartas e de cadernos em busca do livro por vir – acreditando na promessa de felicidade, na aposta *do viver*, viver que conforma as outras imagens. Escrever a experiência de dentro do trauma como se captura um instante fugidivo, retendo nas cartas visões, desesperos, medos, sonhos, desejos, numa dolorosa aprendizagem da agonia, conforme o próprio Lobo Antunes definiu mais tarde.

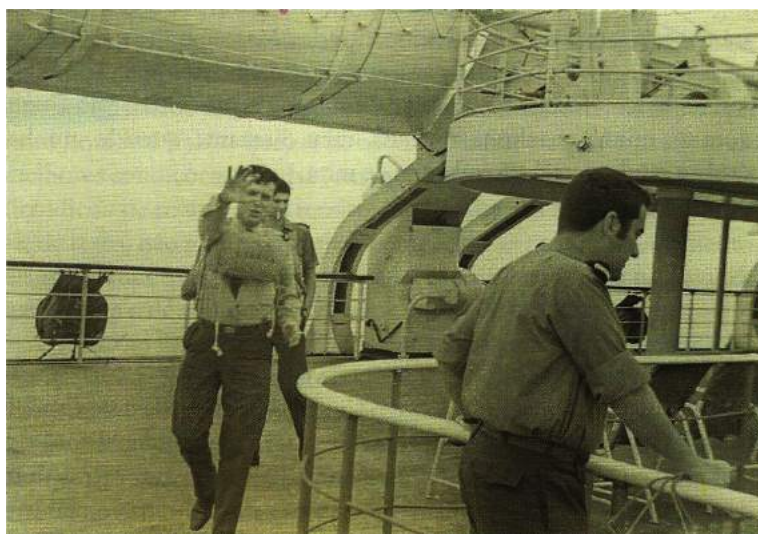


Figura 1: Lobo Antunes no convés.

Vale lembrar as reflexões de Rosalind Krauss (2012), que discute a incidência da mão em fotografias entre 1920 e 1940. Embora se tratem de autorretratos de mãos prestes a escrever, interessa para esta discussão pensar a mão em relação à escrita, duplamente apresentada nessa fotografia de Lobo Antunes no navio: o retrato da mão do futuro escritor e a mão que dispara o obturador. Krauss aproxima tais gestos da seguinte forma:

Com o surgimento das novas máquinas fotográficas portáteis, que prescindiam do tripé, e com a emergência da “nova visão”, a máquina tornou-se mais um instrumento

ativado pela mão; como o lápis, a máquina fotográfica amplia os poderes do corpo porque funciona, para fazer uso da terminologia freudiana, como uma espécie de membro artificial. (2012, p. 211)

O retrato de Lobo Antunes no convés é, por assim dizer, uma imagem potente para discutir a impressão da mão que se liga ao ato de escrita que se sabe ser incessante, assim como o gesto do fotógrafo remete ao escrever – para Barthes, o dedo é o órgão do fotógrafo e não o olho (2011, p. 25). Conforme Philippe Dubois, a fotografia:

antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*. (1993, p. 61)

Cientes de que a “verdade” não pode ser de todo vista, atestada, comprovada, de que os corpos impressos são apenas um “traço” ou “rastros” do real, como nos lembra Dubois, e que a lente nem tudo alcança ou certifica, temos de um lado a imprensa da guerra relatando o horror, difundindo imagens como a “verdade” bélica – uma luta ampliada que quer fazer ver e ser vista por todos – e, paralelamente, as fotografias que exibem outras situações que permeiam a guerra, pertencentes a um universo particular, durante muito tempo restrito à família.

Nas demais fotografias, diferentemente da imagem de abertura deste texto, Lobo Antunes posa para a câmera. No seu primeiro livro, *Memória de elefante* (1979), relata algo curioso para se pensar a reincidência da pose nessas imagens de guerra:

Uma ocasião estávamos sentados a seguir ao almoço perto do arame, naquela espécie de lápide funerária com os escudos dos batalhões pintados, e eis que surgiu da estrada da Chiquita um espampanante carro americano coberto de pó com um senhor careca dentro, um civil sozinho, nem pede, nem administrativo, nem caçador, nem brigada da lepra, mas um fotógrafo, um fotógrafo munido dessas máquinas de tripé das praias e das feiras, inverossímil de arcaica, propondo-se tirar o retrato a todos, isolados ou em grupo, presentes para enviar por carta à família, recordações da guerra, sorrisos desbotados de exílio. (ANTUNES, 2009, p. 92)

8. Momentos que o “fotógrafo do carro americano” quer fixar.

O fotógrafo dos álbuns de família vai à guerra, garante a troca de afetos, o registro como prova de vida, momentos raros ou privilegiados⁸ – como as duas fotografias a seguir, enviadas na carta de 25 de fevereiro de 1971, parecem confirmar. Na primeira, três oficiais, António Lobo Antunes ao centro, paisagem ao fundo onde também pode ser vista uma motocicleta. Na segunda, seis oficiais e uma criança africana, em frente à enfermaria. Em destaque, uma placa em letras garrafais indicando o endereço: RUA TIREM-ME DAQUI. Tais fotografias representam a rotina do posto. Diz para a esposa em tom de leveza:

Destina-se esta envolver 2 representações visíveis do teu marido. A menos populosa apresenta, da esquerda para a direita, o dr. Graça, médico formado por Coimbra e alentejano óbvio, o belo António e o alferes Fonseca, piloto de helicóptero. O chapéu camuflado que ostento com legítimo orgulho é o meu habitual companheiro de raides aéreos. A paisagem por detrás representa o campo de aviação de Gago Coutinho e a placa mais clara à altura dos nossos ombros a pista de aterragem do helicóptero. O céu por cima é o típico céu do leste desde que aí cheguei: rápidas chuvas e trovoadas, calor, sol. (ANTUNES, 2005, p. 61)



Figura 2: Lobo Antunes em Angola juntamente a outros oficiais, e um envelope.



Figuras 3: Fotografia de Lobo Antunes com oficiais e uma criança encontrada por uma companhia de cavalaria.

Sobre as pessoas que compõem a cena na segunda fotografia, além de Lobo Antunes, há um alferes, o mesmo dr. Graça, um capitão, um comandante, um capelão, e a criança junto a eles, encontrada no mato e adotada por uma companhia de cavalaria, que se chama Paulinha. Pela descrição, sabe-se que a enfermaria é o melhor edifício do quartel e que o letreiro fora posto por um médico anterior que “andava aos pulos e aos uivos pela parada até que o mandaram para Luanda” (ANTUNES, 2005, p. 61).

Para pensar a complexidade do contexto de produção no qual Lobo Antunes está implicado e essas cartas e fotografias circulam, Boaventura de Sousa Santos tem um texto interessante sobre os três tempos simbólicos da relação das forças armadas e da sociedade portuguesa. Menciono apenas o primeiro tempo, que nos interessa neste momento, considerado o mais longo, que se refere ao “ir à tropa”.⁹ Sousa Santos apresenta a construção simbólica dos impactos da guerra na vida campesina, cuja obrigação do serviço militar tirava do convívio da família o ente querido e dois braços importantes da força de trabalho que mantinha a estrutura familiar e a economia. Para o jovem campesino, no entanto, este era atraído pelo “desconhecido”: a promessa de descobrir um mundo maior, urbano, anônimo, a conquista de uma certa independência (2012, p. 17). Havia aqueles pais, segundo Sousa Santos, que abençoavam a dureza da vida militar “como meio de domar a rebeldia dos filhos”, os quais “hão-de ir à tropa quebrar os

9. A título de informação, o segundo tempo, de menor duração, corresponde à transição para o estado democrático, se refere à aliança povo-Movimento das Forças Armadas (MFA), em que a sociedade se via liberta de um longo processo de ditadura, liberdade conquistada com o apoio militar, e o imaginário do povo português passou a uma nova visão das forças armadas como sendo libertadoras. Já a relação entre forças armadas e sociedade no terceiro tempo, que corresponde ao período pós-revolução, é uma relação *social-democrata*, não tem a ver com a relação populista do tempo primeiro, tampouco com a relação revolucionária do tempo segundo. Para Sousa Santos, é uma relação despolitizada como no primeiro tempo, “ao contrário deste e do tempo segundo, o seu elo privilegiado na sociedade civil não são as classes populares mas antes as classes médias” (2012, p. 40). Para o sociólogo, as classes médias tornam-se “as mais receptivas ao apelo profissionalizante/modernizante, uma vez que elas próprias se encontram entaladas no dilema: profissionalização ou proletarização” (2012, p. 40). Uma relação que “pressupõe um bloco político-social hegemônico dominado pela burguesia e congregando a adesão das classes médias e de largos estratos do operariado; este bloco cristaliza-se num estado moderno empenhado no desenvolvimento capitalista” (2012, p. 40).

narizes” e isso em certa medida povoou e assombrou o imaginário popular (SANTOS, 2012, p. 20). António Lobo Antunes apresenta isso de duas maneiras. Positivamente na carta de 10 de fevereiro de 1971, quando relaciona a tropa à experiência da escrita: “Não penses, contudo, que ando por aqui aos tiros armado em parvo. Talvez, realmente, como o Hemingway sustentava, a experiência de guerra seja importante para um homem” (2005, p. 48). Negativamente quando, em *Os cus de Judas* (1979), seu segundo romance, o personagem anônimo relembra as tias que diziam que a guerra havia de torná-lo homem e, quando regressa, uma delas, enterrando no seu peito uma bengala, diz numa voz fraca amortecida pela dentadura: “– Estás magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse homem, mas contigo não há nada a fazer” (2003, p. 241).

Das imagens enviadas pela esposa, destaco uma em que Maria José está em pé e segura uma criança vestida num mandrião de batizado. Tem os cabelos curtos, um lenço envolvendo o pescoço e veste um casaco ou vestido escuro de botão. Sua mão toca suavemente a da criança e tem o olhar direcionado para ela. No rosto a feição leve de um sorriso. A foto vai além da semelhança da esposa com a bailarina Zizi Jeanmair, como Lobo Antunes comenta, ou do perfil de Botticelli, como o autor irá repetir em vários outros momentos. Quando confrontamos esta fotografia com um comentário de Lobo Antunes, percebemos que a imagem representa certa frustração da promessa de felicidade interrompida pela guerra. Ao lembrar a cena da despedida de ambos no cais, momentos que muito lhe custaram, diz: “me feriu imenso uma frase de uma das tuas últimas cartas, em que falavas do batizado da filha dos Soutos e de como te tinha custado vereste sozinha no meio de muitos casais felizes. Essa tua frase foi para mim uma fonte de pensamentos tristíssimos” (ANTUNES, 2005, p. 43). E Lobo Antunes reflete e pede que ela pense se deseja levar essa vida sozinha, consolada por cartas, sendo as palavras poucas e o tempo da ausência grande. Pede ainda que ela lhe dê animo e coragem para enfrentar tudo isso. Esta imagem – que remete a uma pintura renascentista, pelo gestual de extrema beleza de Maria José (basta olhar um quadro das Madonnas de Leonardo Da Vinci) – guarda uma espera. A António Lobo Antunes resta manter-se preso ao calendário, à possibilidade de retorno que por vezes parece impossível.



Figura 4: Maria José com sua afilhada.

As fotografias do nascimento da primeira filha, Lobo Antunes examina com olhar cirúrgico, dando seu diagnóstico sobre a criança e sobre o estado de saúde da esposa, como faz na carta de 6 de julho de 1971:

Cá chegaram os primeiros retratos da mãe e da filha. Num deles aparece ao canto a tua santa velhota, telefonando com ar preocupado. A miúda não me parece realmente feia, mas também não a acho do género de ninguém. Estava cheio de medo que saísse ao teu pai: pelo menos a careca é do mesmo tipo. Espero outras, para poder julgar melhor.

É preciso que desinches. Confesso que fiquei preocupado com essa história das pernas. Se é preciso que tenhas cuidado vê lá, realmente, se te portas com juízo. E não fumes muito: na mesa da cabeceira lá estava um isqueiro acusador: aquele preto que tinhas, de onde a chama sai como do bico de um esquentador. O que aconteceu ao que te dei? (2005, p. 227)

10. Cf. artigo de Sara Belo Luís, "Amor em tempo de guerra" [D'este viver aqui neste papel descripto], no livro *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa* (1980-2010), organizado por Ana Paula Arnaut (2011).

Nesta mesma carta Lobo Antunes se queixa de estar farto da guerra, indisposto, e se despede pedindo o envio de mais retratos. Em vez do exílio parisiense,¹⁰ António Lobo Antunes seguiu para a guerra deixando para trás o conforto de uma vida burguesa. Para quem desde criança desejava ter seu nome na capa de um livro, a guerra – e essa ausência que os retratos comprovam – pode ser compreendida como uma fratura observada desde a primeira carta. A experiência serve também como revisão de posição política, como em 15 de maio de 1971 escreve:

Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível – e trágico. Todos os dias me comovo e me indigno com o que vejo e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade – e algo mais, se for necessário – pelo que considero importante e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui. (2005, p. 161)

Na carta do dia 15 de novembro de 1971, comenta sobre duas novas fotografias: "Estas últimas fotografias foram tiradas ao pé do ringue de patinagem da Praia das Maçãs, não é verdade? O banco de pedra, os bruxos... E, pela luz, pareceu-me que ao fim da tarde..." (2005, p. 283). Pelo comentário, percebe-se alguém diante de uma foto buscando informações preciosas contidas nela, que o fazem reviver, através da imagem, um lugar que lhe é familiar, a Praia da Maçãs, lugar que funde vários tempos descritos mais tarde na sua obra literária: o da infância (quando o ronco do mar, como um mugido de touro, era uma ameaça) e o da juventude (quando conhece Maria José). Nesse jogo de olhares, de quem fotografa, de quem é fotografado, de quem observa, está também impressa outra informação: o fim de uma tarde em que não estavam juntos.



Figuras 5 e 6: Maria José com a filha em duas situações: ainda no hospital, após o nascimento, e na Praia das Maças, região de Colares, como Antônio Lobo Antunes atesta.

O autor de *Conhecimento do inferno* (1980) e *O esplendor de Portugal* (1997) irá se referir aos retratos, tanto em seus romances quanto em suas crônicas, como “representação de uma realidade fugidia”, o que Maria Alzira Seixo observa sobretudo em relação à primeira parte de *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), intitulada “Fotografia”. Assim, os retratos serviriam à escrita como um percurso de afetos ora a se dissolver numa “confusão de bigodes” (*Os cus de Judas*), ora trazendo à tona “sorrisos mortos” (*Livro de crônicas*), ou até a mancha de um polegar no ombro, um pingo azul no joelho ou, de tanto olhar, pode até se ouvir “camionetas”, “vozes”, os “ditongos de um pássaro” (*Eu hei-de amar uma pedra*), que o autor trabalha metafórica e metonimicamente. Nesse contexto geral dos comentários de Lobo Antunes sobre as fotografias, Seixo comenta: “Todo o retrato, com a sua particular exigência de pose, é (ainda segundo Barthes) recriação do corpo, assim mortificado, transformando o sujeito em imagem somente, figuração da morte,

objectualizado e desapropriado de si próprio e à mercê de outros – de todos que podem folhear o álbum ou, de algum modo, manusear as fotos” (SEIXO, 2008, p. 263). Para Lobo Antunes:

O nosso tempo substituiu os herbários por álbuns de fotografias: em vez de pétalas secas entre folhas de papel, carregadas de um passado reduzido a uma melancolia de cheiros, reinventamos o que foi através de sorrisos mortos, datas roxas, pobres bigodes furibundos em forma de um guiador de triciclo, ancas de bisavós de sobrolho severo, escondendo sob o balão da saia a criança que não éramos ainda e no entanto lhes prolonga o nariz e a boca numa mesma severidade assustada. Os álbuns de fotografias sempre me pareceram cisternas onde corro o risco de me despenhar, esbracejando, afogado em limos de bandós, de suíças, dos fatos de marujo e do cabelo em canudos do meu tio, de condecorações militares, de bicicletas com a roda da frente enorme e a roda de trás pequenina, de olhos azuis à deriva num nevoeiro de rendas. (2006, p. 214)

11. Mesmo que amendoim.

A presença do outro nas fotografias e cartas é também uma imagem em vias de desaparecer. Na fotografia seguinte, por exemplo, em que Lobo Antunes está sentado entre dois militares africanos uniformizados, à sua direita, em pé, vemos uma menina magra, de vestido branco, que não sabemos se é a mesma encontrada pela companhia de cavalaria. Sobre a imagem, o autor diz se tratar de um mercado da ginguba,¹¹ “quando a população vem vender aos comerciantes o produto das lavras, milho, mandioca, amendoim”. A criança tem o olhar dirigido para fora do quadro, um olhar desolador, enquanto os três olham fixamente para a lente. O cenário é de uma típica sanzala (do quimbundo povoação), com cubatas (casas) de palha ao fundo. Sendo a mesma menina ou não, essa presença retorna em alguma medida na crônica “Esta maneira de chorar por dentro de uma palavra”:

Em 1971, em Angola, depois de uma acção de pirataria (pirataria era os helicópteros sul-africanos deixarem a tropa a quatro metros do chão, saltar-se lá para baixo e destruir tudo) fiquei com uma menina kamessekele que sobrou, não sei como, daquela benfeitoria. Os kamessekeles são um povo amarelado que se exprime numa espécie de estalinhos da língua e sons vindos do fundo da garganta. A menina devia ter cinco ou seis anos, o cabelo amarelo da fome e empurrava adiante de si uma barriga

imensa. Viveu comigo algum tempo, na enfermaria que era uma casa em ruína num sítio chamado Chiúme. A barriga diminuiu e o cabelo tornou-se escuro. Dentro do arame farpado, para onde quer que eu fosse, vinha atrás de mim. Um dia, ao voltar da mata, não a encontrei. Não me deram explicação alguma. Não pedi explicação alguma. Para quê? As coisas passavam-se dessa forma e acabou-se. Mas demorei tempo a esquecê-la e ainda me lembro dos seus olhos que não exprimiam nada. Se calhar os meus olhos também não exprimiam nada. O que poderiam exprimir? (ANTUNES, 2007, p. 173)

O olhar inocente de criança para o fora da imagem. O que ela vê? O que esses olhos exprimem? Uma pergunta que o texto nos faz e a fotografia ratifica, talvez porque é num rosto humano, capturado pelo gesto fotográfico – possibilidade “em grande medida condicionada pela atitude da pessoa representada”, como diria Benjamin (2011, p. 102) –, que o ambiente e a paisagem se revelam ao fotógrafo. Em meio a uma guerra altamente violenta, essas fotografias e mais tarde a crônica, ao exporem essas meninas, dão a ver a fragilidade das comunidades que ficaram entre esse fogo cruzado. Ao escavar as lembranças da guerra, com o olhar já maduro, o autor encontra, entrincheiradas na memória, também cenas de suicídio e de estupro, que descreve sem poupar o leitor, trazendo à luz a violência praticada no acampamento sem nenhuma reserva, enquanto as cartas preservam o dizer, talvez pelo risco de serem abertas.



Figura 7: Fotografia enviada na carta de 11 de abril de 1972, entre dois oficiais angolanos e uma menina que não sabemos se é a mesma encontrada pela companhia de cavalaria.

Junto à carta de 11 de abril de 1972, na qual António Lobo Antunes se refere ao encontro futuro dele com Maria José e a filha em Angola, que seria ainda em abril de 1972 (quando a esposa adoeceria de hepatite e seria hospitalizada em Luanda), há uma fotografia do pai e da filha em Marimba marcando um hiato nessa escrita, que corresponde ao tempo em que pôde ficar junto da família. Um hiato de três meses. O personagem de *Memória de elefante* narra algo que se assemelha a este encontro, mas agora re-experenciado pela escrita, memória que se reinventa na escrita:

Não havia comida para bebês em Malanje e a nossa filha tornou a Portugal magra e pálida, com a cor amarelada dos brancos de Angola, ferrugenta de febre, um ano a dormir em cama de bordão de palmeira junto das nossas camas de quartel, estava a fazer autópsia ao ar livre por via do cheiro quando me chamaram porque desmaiaras, encontrei-te exausta numa cadeira feita de tábuas de barrica, fechei a porta, acocorei-me a chorar ao pé de ti repetindo Até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, certo da certeza de que nada nos podia separar, como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo, exclamou o Neruda e era assim connosco, e é assim comigo só que não sou capaz de to dizer ou digo-to se não estás, digo-to sozinho tonto do amor que te tenho (...). (ANTUNES, 2009, p. 92)

Até ao fim do mundo é a expressão que permeia as cartas. Afirmção de que o futuro é possível, de que nada romperá este encontro, desde à Praia das Maças, nem mesmo o tempo e a distância. Assim, ultrapassar o risco, a própria morte. Assim, e em letras garrafais: ATÉ AO FIM DO MUNDO. As imagens aqui abordadas contêm presente, futuro e passado. O destino é o futuro, vão chegar, mas quando chegam as coisas já estão modificadas. O atraso entre o envio e a espera pode durar meses. Como documento de uma guerra, reunidas num volume, esse conjunto de fotografias está sempre *em futuro* (LISSOVSKY, 2008 e 2014), aguardando o livro ser aberto. Ao mesmo tempo constatam um não-futuro para aqueles que não tiveram a mesma sorte. Não-futuro que os romances de Lobo Antunes irão de alguma forma denunciar, como em *Os cus de*

Judas: a longa descrição da chegada do primeiro morto no acampamento – quase três páginas sem pausa –, a ausência de perna do cabo Ferreira e o suicídio de um soldado que se matou dentro do alojamento, cena que retorna em uma de suas crônicas. São em sua maioria anônimos, os sem-retratos de uma “guerra intestina”, como Roberto Vecchi define. Em *Exceção atlântica*, livro que se debruça sobre a Guerra colonial, Vecchi lança a pergunta: como seria possível pensar em fundar uma memória compartilhável quando “os despojos ainda não encontraram a sua sepultura”? “Sem luto haverá uma história possível?” (2010, p. 16). O autor se refere ao trabalho do luto como um “exercício de ontologizar restos e presentificá-los, transcrevê-los no presente” (VECCHI, 2010, p. 16). Em *Os cus de Judas*, observa-se, na voz do personagem, que os mortos formam com ele uma massa anônima, almas e corpos mutilados, como a própria narrativa. Corpos que passarão a pertencer a uma estatística, enquanto que para a família representam uma perda irreparável, além da mutilação da alma dos jovens soldados condenados a conviver com a memória do horror. As cartas de guerra vêm confirmar aquilo que o romance, publicado pouco tempo depois do fim do regime salazarista, trouxe à tona: a urgência do narrar, não para compensar essas perdas, mas para não esquecer-las. Um livro que junto às cartas faz refletir sobre o olhar aspirante desse jovem e o seu despertar para a escrita num contexto marcado pela morte.

Isabel Capelo Gil diz que “a fotografia de família permite articular o campo da invisibilidade que o regime óptico dominante controla” (GIL, 2012, p. 168). Em *D’este viver aqui em papel descripto*, título retirado de um poema de Ângelo de Lima, as fotografias e cartas permitem revelar os bastidores de uma história recente de Portugal e das ex-colônias em África, considerando que as feridas ainda se encontram abertas e que os mortos continuam em busca de uma sepultura. Ao mesmo tempo, elas expressam a ternura infiltrando-se na guerra, fato de que esta imagem parece ser síntese:



Figura 8: Lobo Antunes com Zezinha. Segundo informa a legenda: “em julho de 1972, Maria José adoece de hepatite, é hospitalizada em Luanda, a criança fica em casa de familiares”. (ANTUNES, 2005, p. 409)

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- _____. *Memória de elefante*. 27. ed. Lisboa: D. Quixote, 2009.
- _____. *Segundo livro de crónicas*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- _____. *D'este viver aqui neste papel descripto – Cartas de Guerra*. Maria José e Joana Lobo Antunes (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- _____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ARNAUT, Ana Paula (Org.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010)*. Coimbra: Almedina, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Gagnebin. 14. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- GIL, Isabel Capelo. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro; AMORIM, Elisa; SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 159-190.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino – Teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- _____. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LOMBARDI, Kátia Hallak. *Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face*. (Tese de doutorado). Belo Horizonte, PPGCOM, Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 103-125.

- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 2010. (volume II de *Os romances de António Lobo Antunes*).
- _____. (Org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- SONTAG, Susan. *Olhando o sofrimento dos outros*. Trad. José Lima. 3. ed. Lisboa: Gótica, 2007.
- _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Os três tempos simbólicos da relação entre as forças armadas e a sociedade portuguesa. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Tres_tempos_simbolicos_RCCS15-16-17.PDF. Acesso em: 27 mar. 2012.
- VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
20 de junho de 2017



Queimar a memória: o cinema de Edgardo Aragón

BEATRIZ FURTADO

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

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

Palavras-chave: Memória. Documento. Estética.

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

Keywords: Memory. Document. Aesthetics.

Introdução

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

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

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

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

Devir-Documento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Montagem e dissenso

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

Data do recebimento:
29 de janeiro de 2017

Data da aceitação:
26 de junho de 2017

F o r a - d

e - c a m p o

Apresentação

Cineasta, escritora, professora de filosofia e de cinema, Raymonde Carasco é autora de uma obra rica em reflexão teórica e experimentação cinematográfica, cujos filmes foram realizados em parceria com seu companheiro de vida e de trabalho, Régis Hébraud.

No início dos anos 70, sob orientação de Roland Barthes, dedicou sua pesquisa de doutorado ao “pensamento-cinema” (*pensée-cinéma*), conceito herdado de S. M. Eisenstein, tendo analisado a montagem cinematográfica em relação a outros sistemas de pensamento e a outras linguagens artísticas. Ao concluir sua tese de doutorado, inspirada pelas aventuras mexicanas de Eisenstein (1931) e Antonin Artaud (1936), e acompanhada por Régis Hébraud, Raymonde Carasco realizou a primeira de uma série de dezoito viagens ao “país dos Tarahumaras” (1976 - 2001). Dessas experiências, da metamorfose de uma pesquisa teórica em viagem espiritual e sensível, surgem os onze filmes que a pesquisadora Nicole Brenez considera como “poemas etnográficos”: *Gradiva Esquisse I* (1978), *Tarahumaras 78* (1979), *Tutuguri – Tarahumaras 79* (1980), *Los Pintos – Tarahumaras 82* (1982), *Yumari – Tarahumaras 84* (1985), *Los Pascoleros – Tarahumaras 85* (1996), *Artaud e os Tarahumaras* (1996), *Ciguri – Tarahumaras 96* (1996), *Ciguri – Tarahumaras 98 – A Dança do Peiote* (1998), *Ciguri – Tarahumaras 99 – O último Xamã* (1999),¹ e *A fissura do tempo – Tarahumaras 2003* (2003).

1. Os três últimos realizados em colaboração com Jean Rouch.

“Abordagem do pensamento Tarahumara – Em busca dos vestígios de Eisenstein e Artaud” indica que o desejo de ver com seus próprios olhos aquilo que Eisenstein e Artaud viram e transpuseram esteticamente se transforma, filme a filme, numa investigação simultaneamente artística, filosófica e ética (de aproximação do outro). Trata-se do último trabalho escrito pela cineasta, em meados de 2006, a convite da Biblioteca Nacional da França, para o catálogo da exposição *Antonin Artaud* (2006-2007). Sua versão original, de 35 páginas, foi reduzida para a publicação no catálogo. Nesse sentido, o texto que aqui se encontra integralmente traduzido é inédito.

Já aquele intitulado “Cinema é montagem” não é de autoria de Raymonde Carasco, e nem sequer foi escrito com a finalidade de ser publicado, pois corresponde às anotações feitas por Régis Hébraud para guiar sua *Master Class* “Realizar um filme de/com Raymonde Carasco”, proferida durante o festival de documentário *Cinéma du Réel* (2014). O tom despojado e a disposição das ideias por tópicos foram mantidos pelos tradutores.

Naara Fontinele e Vitor Zan



Abordagem do pensamento Tarahumara – Em busca dos vestígios de Eisenstein e Artaud

RAYMONDE CARASCO

Eu não fui ao México para fazer uma viagem de iniciação ou aprovação, para depois relatar num livro que seria lido perto da lareira; eu fui para encontrar uma raça que possa acompanhar minhas ideias.

Quando recito um poema, não é para ser aplaudido mas para sentir os corpos dos homens e das mulheres, eu digo os corpos, tremer e mexer no mesmo ritmo do meu, mexer como os corpos sabem fazer...

Antonin Artaud

Nós fomos ao México à procura de vestígios de *Que viva Mexico!*, o filme inacabado da vida de Eisenstein, marcado pela sua submissão ao realismo socialista de Stalin já presente na época. Encontramos a *hacienda* de Tetlapavac, em frente ao vulcão Popocatepelt, seu campo de cacto e a memória desse homem que surgiu ao meio-dia na entrada da *hacienda*, à cavalo, rodeado por outros homens à cavalo: “sim, ele me disse, eu tinha 16 anos, eles eram três: um deles falava todas as línguas, o outro deixava constantemente a mesa durante as refeições para medir a luz com seu aparelho, tinha também um loiro. Resta somente uma memória desse tempo, a do guarda noturno da *hacienda*; ele ainda está lá e costuma dormir de dia, nesse horário”. Sem pena, nós o acordamos antes das cinco da tarde: “eu sou velho, tenho 90 anos, não me lembro...”. Mas os lavatórios dos cavaleiros estavam lá, usados coletivamente quando retornavam os Mestres. O teatro privado, a capela, a famosa escadaria externa, os campos de cactos, o *pulque* (suco de cacto), recentemente recolhido, fermentando nas caves (*la pulquería*); essa bebida amarga e viscosa, que o homem desdentado me fez beber uma cumbuca cheia...

Era o verão de 1977, após uma tese de doutorado eisensteiniana, indo conhecer esse lugar esplêndido e obscuro onde aconteceu a experiência mais luminosa e mais terrível da vida de Eisenstein.

Nosso projeto era na época a questão do hieróglifo, de uma escrita de sinais originais, legíveis por todos, com uma humanidade e uma cultura mundial ainda por vir/já advinda: atopia do cinema como escrita de um mundo porvir, sem diferença de línguas, sem fratura original. O México guardando o segredo. Terra antiga, muito antiga...

Mais forte que um sonho (o sonho mexicano, diz Le Clézio), o *Sueño* de um mundo que sempre esteve lá, passado, presente e a vir, atópico ao invés de utópico. Um mundo para todos e para ninguém. Hieroglífico, guardião do segredo de uma cultura fugidia.

Foi com esse espírito que partimos em viagem. E o milagre é que a terra mexicana não somente respondeu às nossas expectativas como realizou nossas expectativas.

Na descoberta dessas culturas de gigantes nós avançávamos fascinados: Tula, Tehuantepec, Oaxaca, Guerrero, Palenque, Chichen Itza, Islas Mujeres; povos antigos que resistem, através das etnias, mercados, pirâmides, restos prodigiosos de culturas...

UMA GRADIVA TARAHUMARA

Dizem que Tarahumara significa o pé que corre, aquele que caminha. Para nós, Tarahumara significa simplesmente os Homens.

Palavras do Tarahumara Erasmo Palma em 1977

Assim, nós havíamos ido ao México, em uma espécie de ingenuidade, de utopia, que se revelaria sobretudo **uma atopia** cinematográfica. Tínhamos uma câmera Beaulieu e guardávamos, em segredo, a expectativa de encontrar, entre os Indígenas, uma *Gradiva* de pés descalços, aquela da narrativa de Jensen, conhecida pela interpretação de Freud e pelo Surrealismo: Gradiva, aquela que avança, a passante baudelairiana e proustiana, figura do desejo, momento do encontro, evento amoroso em sua singularidade absoluta: Gradiva, na graça desconhecida de um percurso, de um passo, é, ao mesmo tempo, tanto e essencialmente o esquecimento de um rosto, o ruído de uma voz enquanto que esta se incrusta, como uma rocha, a graça inesquecível de um simples passo de uma moça jovem. Evento silencioso da travessia de uma rua de Pompeia, pouco antes da erupção do Vesúvio, ou jovens índias correndo sobre a chuva:

(...) Zoe Bertgang, Gradiva rediviva, ergueu um pouco a saia com sua mão esquerda e avançou, enquanto ele a observava com um olhar sonhador. Com passos ágeis e silenciosos ela

atravessou a rua sobre as pedras, iluminada pelo sol de Pompéia. (JENSEN apud FREUD, 1980, p. 23)

Seu juízo de natureza aparentemente estética de que a escultura tinha um aspecto “atual” substituiu seu conhecimento de que um andar desse tipo pertencia a uma jovem que ele conhecia e que andava na rua na época presente. Por trás da impressão de que a escultura era “viva” e da fantasia de que o modelo era grego, estava sua lembrança do nome Zoe, que significa “vida” em grego. “Gradiva”, como nos revela o próprio herói no fim da história, após ter sido curado do seu delírio, é uma tradução do sobrenome “Bertgang”, que quer dizer mais ou menos “alguém que brilha ou esplende ao avançar”. (FREUD, 1980, p. 28)

Nós voltávamos de uma segunda viagem na qual repetimos o trajeto cinematográfico de *Que viva Mexico!*, considerando a Tarahumara como terra sagrada (nós conhecíamos os textos de Artaud – em uma leitura a partir de Blanchot – e os primeiros cursos de Deleuze e Guattari que viriam a gerar o *Mil Platôs...*). Nosso melhor amigo, O amigo mexicano, Oscar Zorilla, havia nos avisado da dificuldade – para não dizer extremo perigo – que confrontaríamos ao atingir as altas terras do noroeste: a seca dos *barrancas* no verão, frio mortal de inverno, desconfiança dos Tarahumaras... Além disso, toda memória era suspeita: nenhum vestígio verossímil do instrutor indigenista que afirmou ter tido uma visão de um viajante carregado em uma cadeira pelos Tarahumaras. Pouco provável, para não dizer cômico, considerando as atitudes dos homens e a ingratidão dos canyons. Já havíamos falado por telefone com o poeta e testemunha Luis Cardoza y Aragon: não teria sido possível ir sozinho, sem nenhuma autorização oficial, sem proteção política, em um país tão impenetrável. Somente Inès Amor nos ofereceu algumas imagens mentais da presença de Artaud antes de sua partida em direção aos Tarahumaras.

Artaud pensava, segundo Mary Meerson, a companheira de Henri Langlois, que Mayas e Tarahumaras haviam guardado o segredo de sua resistência em relação aos astecas. Para além da crueldade dos guerreiros, das civilizações de poetas, dos sábios, eles conquistaram a vibração dos mundos...

Era o *Sueño* de Artaud: se o sonho se desfaz no imaginário, somente o *Sueño* contém as forças cósmicas do desejo. E, de fato, o encontro com os Tarahumaras, seu cruzamento com os textos de Artaud, nos iniciou nesse *Sueño*, no *estranho*:

Atingido o coração da Montanha Tarahumara reminiscências físicas me invadiram e de tal forma obsessivas que pareciam relembrar recordações pessoais diretas; tudo: embaixo a vida da terra e da erva, e os recortes da montanha, a singular forma dos rochedos, e sobretudo a pulverização da luz em vários graus nas perspectivas nunca concluídas dos cimos uns sobre os outros, cada vez mais longe, num recuo inimaginável, tudo me pareceu representar uma experiência vivida e já passada através de mim, não a descoberta de um mundo estranho, mas novo. (...)

O que até mim chegavam eram reminiscências de história, rochedo a rochedo, erva a erva, horizonte a horizonte. (ARTAUD, 1985, p. 91)

Nesse mês de Agosto de 77, quando chegamos no lugar chamado o *Divisadero*, as tempestades de verão roubavam a luz da noite, mulheres e crianças recolhiam os colares de semente e as bonecas de madeira à venda no chão deste lugar turístico, e elas corriam precipitadamente nas poças: era, não somente UMA Gradiva, mas uma multiplicidade de Gradivas, leves, incrivelmente elegantes em seus movimentos de recuo, com receio de expor suas pequenas vendas, recolhendo as crianças mais novas... Eu procurava uma Gradiva. A Gradiva já era múltipla, era e tornava-se um povo, homens e mulheres de pés leves, com asas.

Fomos adotados, de espera do trem em espera do trem... Na plataforma, até elegemos uma Gradiva, absolutamente bela e escultural, a nossa Gradiva; os homens corredores com *carreras de bola* e as mulheres com *carreras de aro*. Nós havíamos procurado uma mulher, nós encontramos um povo...

Tal foi a primeira impressão da nossa primeira viagem ao país dos Tarahumaras seguindo as pistas de Artaud. E nós já sabíamos, através de testemunhas confiáveis, que não havia vestígios objetivos da passagem de Artaud (Luiz Cardoza y Aragon mantém desde sempre a convicção da impossibilidade de chegar sozinho ao País dos Tarahumaras, em 1936, sem apoio oficial). Certamente, não há nenhum vestígio objetivo, nenhuma comprovação institucional, nenhuma testemunha ainda em vida. Se existiram, eles foram apagados. Só a escrita de Artaud remanesce. Vestígios para aqueles que foram – a pé, a cavalo, em *troca*, em monomotor – e ficaram extremamente surpresos diante da sensação e da descrição das paisagens Tarahumaras:

A terra dos Tarahumaras está cheia de sinais, formas, efígies da Natureza que de forma alguma parecem nascidos do acaso, como se os deuses, que ali sentimos por todo o lado, tivessem querido sinalizar os seus poderes com estas assinaturas estranhas onde a figura humana é sempre atormentada. É bem certo que não faltam lugares na terra onde a Natureza, movida por uma espécie de capricho inteligente, esculpiu formas humanas. Mas aqui o caso é diferente: porque através da vastidão geográfica de toda uma raça é que a Natureza quis falar. (ARTAUD, 1985, p. 33)

Ninguém pode seguir a pista da escrita de Artaud sem sentir fascinação por esse país. Ninguém pode ficar fascinado por essa experiência Tarahumara sem encontrar as próprias palavras de Artaud, como se ele tivesse recolhido o espírito dessas paisagens e desse povo; tão orgulhosos, humildes e belos, eles se autodenominam Homens.

Quando partimos, quinze dias depois, desatei em lágrimas durante o lento distanciamento do trem... Eu havia encontrado o meu lugar. Eu o deixava na aflição do “para sempre”. Havia encontrado o meu povo. Aquele ao qual eu pertencço.

DO LADO DE NOROGACHIC

No entanto, guardei em memória o conselho do nosso guia e amigo Donato Loya: “Se vocês quiserem conhecer os verdadeiros Tarahumaras, vão a Norogachic, lugar onde nasci: lá os Tarahumaras ainda usam os trajes e adornos tradicionais, praticam os antigos rituais...”. De retorno a França, eu reli *Les Tarahumaras*: Norogachic é o único lugar mencionado por Artaud.¹ Nós fomos lá no verão seguinte, procurando obstinadamente pela Gradiva-Tarahumara do verão anterior, filmando o caminho real desse povo e ganhando a confiança dos Índios, graças à amizade daquele que foi para nós o *mestre de todas as coisas*, aquele cuja palavra nos abriu a *Rota do Tutuguri*: Erasmo Palma.

Como eu já disse, quem me abriu caminho ao Ciguri foram os sacerdotes do Tutuguri, e dias antes abriu-me caminho ao Tutuguri o Mestre de Todas as Coisas. (ARTAUD, 1985, p. 11)

Conhecemos a rigorosa frase de abertura do livro *Les Tarahumaras*, tal como ela foi proposta por Artaud no fim de sua vida, nesse texto fundamental: “O Rito do Peiote entre os

1. “(...) em Norogachic, ao fundo da Sierra Tarahumara, vi o rito dos reis da Atlantida (...)”. (ARTAUD, 1985, p. 65)

Tarahumaras”. Poucos foram os textos que dizem tantas coisas até então secretas, impensadas, em tão poucas palavras. É esse novo texto, texto-princípio onde toda a **experiência Tarahumara** de Antonin Artaud, posteriormente, se recolhe, se entrega e colige na criação de uma espécie de personagem conceitual: *o Mestre de todas as coisas*, sublime *metteur en scène* dos rituais Tarahumaras, o verdadeiro e *novo teatro da crueldade, afirmação de uma terrível e inevitável necessidade*.

Erasmus nos abriu sua casa, seu pensamento, “a verdadeira história dos Tarahumaras”, sua criação poética e musical adicionando letras (Espanhol e *Raramuri*) nas músicas Tarahumaras...

De 1978 a 1987, nós fizemos seis viagens a Norogachic e cinco filmes, mostrando através das estações as danças e rituais das Festas de Páscoa e do Tutuguri nativo.

2. Filme realizado em 16mm, colorido, 25min., 1980.

Primeiro foi o filme *Tutuguri – Tarahumaras 79*,² tecendo juntos os planos de detalhe dos passos desse povo de gigantes, das corridas ritualísticas dos homens e das mulheres, e nosso primeiro *Tutuguri*:

*Feito à gloria externa do sol Tutuguri é um rito negro.
O Rito da noite negra e da morte eterna do sol.* (ARTAUD, 1985, p. 51)

3. Filme realizado em 16mm, colorido, 25min., 1978.

Como em nosso *Gradiva – Esquise I*,³ filmado em Pompeia, nós utilizamos a câmera lenta, esses *blocos de movimento/duração* aptos a captar cinematograficamente aquilo que denominamos evento-Tarahumara.

4. Filme realizado em 16mm, colorido, 58min., 1982.

De saída, a palavra-pensamento do Erasmo, entre o rito e o mito, ia em direção a uma espécie de fabulação, de legenda singular. Entre a descrição material própria ao rito tal qual ainda podemos ver hoje e a narrativa imemorial de um evento-princípio, curiosamente datada à memória do homem; a memória dos Antigos que ainda estavam lá. Essa fala de iniciação, sempre registrada antes da filmagem, estabelece o texto da narração de *Os Pintos – Tarahumaras 82*⁴ e de *Yumari – Tarahumaras 84*⁵. Portanto, desde 1979, foi Erasmo que nos indicou o esplendor das danças de primavera típicas da Semana Santa que o Artaud não pode ver:

5. Filme realizado em 16mm, colorido, 50min., 1985.

*Anteriormente, não havia nem fariseu nem nada.
Me contaram que os primeiros fariseus daqui, em Norogachic,
eram somente cinco.
E no ano seguinte, eles eram mais numerosos.*

*Sem dúvida, essas festas ocorrem por causa dos missionários, já
que falam de Judas e de Fariseus.
Todos os Fariseus eram contra Cristo. Aqueles que chamamos
“soldados” estavam do lado de Cristo.*

*A Semana Santa começa uma quarta à noite, logo após o pôr
do sol. Faz-se uma fogueira na montanha: é o sinal da Semana
Santa.
Dura até domingo.*

*Antes, nunca tinha visto os Pintos.
Eles vieram de Pahuichic.
Eles se pintam com pedra branca.*

*Noites inteiras se passam em um grande frio.
Se os Pintos não dançassem, morreriam de frio.*

*Os instrumentos dos Fariseus são feitos de madeira e peles de
cabras. Deles, tiram o ritmo.
Há também um píforo de bambu que mantém o ritmo.*

*No sábado os Fariseus trazem Judas.
Judas é como um pai para os Fariseus.
Os Fariseus guardam Judas até a chegada dos Pascoleros.*

*Os Pascoleros dançam na manhã da ressurreição, dançam de
alegria.
Eles dão murros em Judas, lançam pedras.
Em seguida, chegam os “soldados” com muitas pedras e lançam
sobre ele.
Os terceiros são os “capitães” com suas lanças: eles rasgam
Judas.*

*Mata-se Judas e a multidão se dispersa. O vilarejo fica vazio.
Assim termina a Semana Santa.*

*A única coisa que ouvi dizer: Eles dançavam... eles dançavam...
Eles.⁶*

6. Voz off de Erasmo Palma em espanhol no filme *Los Pintos - Tarahumaras 82*.

Na língua do Erasmo, *Anteriormente* parece designar o **calafrio de origem imemorial**, esse momento incerto de **reviravolta do tempo** na qual se manifesta a fissura do tempo, sempre já iniciado, consumado, repetição-variação de um tempo cíclico que abre um outro tempo, aquele da história dos Homens, entre puro mito dos deuses e começo de uma história nova, para

o melhor e para o pior. O processo de elaboração da palavra mítica de Erasmo revela-se na surpreendente lenda *Tutuguri*, justaposição de um pensamento propriamente Tarahumara e de um pensamento rousseauista referente ao estado de natureza e estado de cultura:

Eu não sei quando nasceu o Tutuguri; ele é sem dúvida muito antigo.

Os Tarahumaras acreditam que alguém iria aparecer diante deles,

e os fariam ver. E até hoje dizem isso por aqui.

Há um Ser que desce do céu e diz: “Eu sou o pai, você é meu filho”.

É portanto ele que dizia: “Mate uma cabra, ou uma vaca, estou com fome!”. É por isso que fazem as oferendas.

Por esse meio, os Tarahumaras perceberam que havia um Deus, mas nunca esse que aparecia disse que eles iriam ao inferno. Ele dizia somente que eles iriam ao céu quando eles morressem. Era o que eles sabiam, nada além disso.

O Tutuguri, eles fazem simplesmente para honrar Deus. Eles oferecem tudo que eles colheram: espigas de milho, feijão vermelho, frutas, todo tipo de semente...

Os Tarahumaras somente sabiam que havia um Deus. Um Ser aparecia e lhes fazia ver. Por vezes esse Ser alertava que ia chover, que a pedra do céu iria cair – a pedra do céu: aquilo que chamam granizo. “Dancem o Tutuguri para não ter pedra!”. Então eles dançavam o Tutuguri.

Antigamente os Tarahumaras já sabiam que tudo deve morrer. A única coisa ruim disso é que não restaria nem conselho nem ninguém para transmitir. Então eles se matavam uns aos outros. É o que me contaram.

Eles não tinham um governo ou algum tipo de autoridade. Eles viviam como animais. Não havia ninguém para avisá-los que matar é ruim. Assim, eles viviam, tranquilos, sem conhecer o pecado.

Antigamente os Tarahumaras sabiam somente que eles iriam pro céu quando morressem. Então eles viviam todos tranquilos. Depois, quando chegaram os missionários, muitos já não viviam tranquilos porque tinham medo de ir pro inferno...

Por um lado, foi bom que os missionários tenham vindo trazer essa mensagem porque os Tarahumaras se matavam entre eles. Ganhava o mais forte. Não se sabia se iria morrer no dia seguinte ou se viveria bastante tempo. Eles viviam na raiva uns

dos outros: alguns brigavam porque roubaram sua mulher, o outro porque o ofendiam. Assim, eles desejavam se matar e a raiva era muito forte. Mas eles viviam tranquilos, sem pensar que iriam pro inferno...

Eles ofereciam tranquilamente a Deus o que Deus ofereceu ao mundo:

milho, animais. Eles ofereciam isso porque diziam que os animais vinham de Deus. E também a colheita, o milho, todo tipo de comida. É por isso que os Tarahumaras oferecem essas coisas a Deus.⁷

7. Voz off de Erasmo Palma em espanhol no nosso filme *Yumari - Tarahumaras 84*.

Pensamento que se aproxima igualmente de *La Science nouvelle* de Jean-Baptiste Vico:

Os antigos Germanos, disse Tacite, escutavam a noite e o sol que passava sobre o mar do ocidente ao oriente; eles afirmavam também que eles viam os deuses. (VICO, 1963, p. 109, tradução livre)

E de Artaud:

É como o esqueleto da frente que regressa, disseram-me os Tarahumaras, do RITO SOMBRIO, A NOITE QUE ANDA SOBRE A NOITE. (ARTAUD, 1971, p. 38, tradução livre)

No entanto, “a verdadeira história dos Tarahumaras”, segundo Erasmo, foi extremamente prudente em relação à questão dos rituais do peiote. Até o dia em que ele nos mostrou uma *raspa* e a utilizou para nos entregar, em *ramuri*, o canto secreto de um xamã:

*Naquele tempo, não havia essa crença. Eu acredito que, no início de tudo, eles vieram da América do Norte: porque é do norte que vieram os Apaches. Foram eles que trouxeram essa crença, porque eles a usavam muito. Foi só depois que passamos a acreditar nessa planta que cresce nas montanhas. A canção diz: **lá, do lado de Santa Rosalia, tem um pico muito bonito, onde fica uma planta de grande poder: essa planta se chama JÍKURI. Mas essa planta tem um chefe, que eles chamam Santo Pollo. É ele que planta esse deus para nos ajudar e ajudar os doentes, para ajudá-los a ir ao céu após a morte.***

Muitas pessoas da raça indígena possuem essa crença. Eu não sei se é a maioria da população atualmente, mas, segundo me contaram, há muitos entre os Nararachic, Huacherare, Tucherichic. Muitos já foram embora, já deixaram esse mundo. Eles eram, como eles dizem, amarrados ao peiote. Para se livrar, é preciso matar um boi ou uma vaca, fazer uma Râpe, um Ritual do Jíkuri.⁸

8. Entrevista de R. Carasco com Erasmo Palma em 1987.

Se o Erasmo foi o nosso Mestre admirável pela força de sua fala e nosso iniciador para ir ao encontro dos ritos do Tutuguri, percebemos suas restrições quanto a qualquer ato que implicaria uma crença nos ritos do Ciguri. Sua maneira de nomear os verdadeiros Tarahumaras, sempre examinada pelos Antigos, marca sua distância em relação a Eles: *Ellos. Sólo que oí, bailaban, bailaban... Ellos.* (A única coisa que ouvi, eles dançavam, eles dançavam... Eles).

Foi então em Norogachic que realizamos o primeiro passo de nossa iniciação Tarahumara, a *Rota do Tutuguri*. E só depois que conseguimos enxergar determinados eventos imprecisos, incompreensíveis, como sendo já um envelope até então impensável do pensamento-Ciguri.

Esse impensado aparece na escrita dos *Tarahumaras* de Artaud sob a categoria do *Estranho*. O estranho: aquilo que nós ainda não pensamos, verdadeiro personagem conceitual do pensamento de Artaud, entre filosofia e poesia. Uma política-ética Artaud.

DO LADO DE NARARACHIC

Los Matachines

Entretanto o dia acabava e impôs-se aos meus olhos uma visão.

À minha frente eu tinha a Natividade de Hieronimus Bosch posta por ordem e com a orientação devida, com o velho alpendre de tábuas desconjuntadas à frente do estábulo, as fulgurâncias do Menino-Rei a brilharem à esquerda por entre os animais, aquelas mulheres dispersas, os pastores; e em primeiro plano outros animais a balirem; e à direita os dançarinos-reis. Os reis com as coroas de espelhos na cabeça e aos ombros mantos de púrpura retangulares, no quadro à minha direita como os reis magos de Hieronimus Bosch. (ARTAUD, 1985, p. 40)

Entrei no pensamento Tarahumara um dia e é precisamente em uma manhã de festa. Procurei por muito tempo, sem saber a hora nem o lugar do encontro.

Cheguei numa noite, no coração de um rito, em 12 de dezembro de 1995 (Festa da Guadalupe), já era noite, dez horas da noite. Um grande amigo dos Tarahumaras, antropólogo,

confiou-me essa data em segredo, avisando-me da dificuldade do projeto, do frio no inverno e das condições quase impossíveis de uma iniciação de feitiçaria entre eles.

Fui em direção à igreja, abri a porta e vi o espetáculo da dança de inverno em sua divisão: à direita mulheres e crianças sentadas no chão, à esquerda homens e garotos violinistas. Os *Matachines* dançavam, a música vinha das guitarras e dos passos ressoando no piso dessa igreja com muros pintados de estrelas e sinais, cactos, luas-sóis, animais míticos.

Os passos fortes, os sinos, os sapatos pesados, o som dos maracas dos chefes-dançarinos, tudo criava uma estranha ressonância como se fosse preciso arrancar as forças por debaixo das pedras, as forças cósmicas da própria terra, da *terra-mãe*.

Dito isto, mais do que estranho me pareceu que a terra onde a tradição dos Magos portadores de fogo vive em figuras de pedra, na roupa e nos ritos sagrados dos homens, também seja aquela cujos ruído cheio de cor e vibração grandiosa da natureza lembram com a maior obsessiva intensidade toda uma época que obcecou os Grandes Homens da pintura com sinais idênticos, as mesmas formas, as mesmas luzes, os mesmos segredos. (ARTAUD, 1985, p. 59)

Fui entrando ao lado das mulheres, sentada como elas no mesmo chão. A dança durou a noite toda. Pouco antes do amanhecer, a dança dos *matachines* com penteado alto como dos Reis Magos se encerra, os passos dos dançarinos comandando sempre um fim imediato, o corte brusco da música, fim brutal como uma facada dos matadores (*matachines* significa isso precisamente: matadores, açougueiros).

Assim, dançarinos, músicos, homens e depois mulheres e crianças, todos em fila, iam beijar o ícone da Guadalupe, a lua-*virgem* guardiã das noites de inverno.

Hesitei, logo ficaria sozinha com a minha mochila.

Os homens me olhavam, aguardando uma decisão.

Levantei-me. Entrei no fim da fila das mulheres; beijei a imagem.

Eles gargalhavam. Um bom riso. Visivelmente, eles aguardavam esse gesto.

De manhã, logo após o **primeiro raio de sol**, todos saíram da igreja. Tentei tirar uma fotografia em luz sensível. Os homens-chefes fizeram um sinal negativo, com a mão. Guardei minha câmera.

Fui embora por volta das nove horas da manhã, acompanhada dos meus jovens guias que passaram a noite bebendo e reencontrando parentes desconhecidos.

Os Tarahumaras não me fizeram nenhuma pergunta.

Eu tinha a esperança de que eles não esqueceriam essa mulher solitária. Quando nós retornamos, eles não haviam esquecido.

Los Pintos

Retornamos na primavera de 1995, Régis e eu. Páscoa, *los Pintos* e *los Fariseos*.

Nós tínhamos uma câmera fotográfica. Não filmamos. Simplesmente algumas fotos para mostrar que éramos pessoas de câmera. Procurávamos o Rito do Ciguri e não repetimos as festas de Páscoa. Aqui, elas eram mais violentas e selvagens que aquelas de Norogachic em 1982. A parte sexual e dionisíaca do rito era muito crua. Os combates entre *Fariseos* e *Soldados*, dois a dois, ainda regidos por um terceiro, eram perigosos. Não revimos essas lutas, um corpo a corpo que a partir de então estava proibido, a violência tendo levado à morte.

No entanto, por volta de meio dia, quando as danças terminaram, conversei com a única família de mestiços presente nesse vilarejo (os proprietários da *tienda*, mercadinho de produtos alimentícios) e pedi que me colocassem em contato com aqueles que Artaud nomeou os padres do Ciguri ou feiticeiros do peiote. Foi assim que encontrei aquele que denominamos “o último Xamã”. Germaine Dieterlen, grande antropóloga dos Dogons, me disse, após assistir o filme *Ciguri 96*⁹: “não se deve dizer feiticeiro, é um xamã, quer dizer aquele que tem acesso ao invisível”. Jean Rouch propôs sua voz para a leitura dos textos de Artaud (*Ciguri 98 – A dança do Peiote*¹⁰ e *Ciguri 99 – O último xamã*¹¹) após ver esse mesmo filme: “é um bom homem”, disse Rouch a respeito do xamã. Aqui, os xamãs se autodenominam Raspadores. Trata-se de um nome oriundo de um instrumento de

9. Filme realizado em 16mm, preto e branco, 42min., 1996.

10. Filme realizado em 16mm, preto e branco, 42min., 1998.

11. Filme realizado em 16mm, colorido, 65min., 1999.

madeira, a Raspa (pequena cabaça, arco de madeira de origem entalhada e pau), que é o instrumento sagrado do rito deles e o **próprio nome do rito**, Rito do Ciguri, nome espanhol do Jíkuri. No ténue e inimitável H aspirado dessa língua exclusivamente oral, a pronuncia Tarahumara *Jíkuri* é Híkuli.

Una Muestra

Em novembro de 95, quando chegamos ao encontro previamente programado durante a última festa de Páscoa, em abril, com os dois xamãs do peiote, Patrocínio e Ceveríco, o primeiro xamã, Patrocínio, havia morrido há somente quinze dias. Os rituais de funeral deveriam ocorrer no fim de novembro, após a nossa partida. Não estava previsto outro Ciguri durante nossa estadia. Todavia, diante do nosso desespero, o xamã Ceverico concordou em fazer uma *mostra (una muestra)*, uma cerimônia “em branco” do rito do Ciguri, no círculo sagrado reservado aos ritos, não muito longe de sua casa. Ele veio nos avisar, em seguida, que haveria uma *cura (una curación)* de um homem e de seu filho, um rito de cura pelo Bakánowa, planta alucinógena com propriedades análogas às do Ciguri, cujo interesse é de poder ser utilizada o ano todo, enquanto que o Ciguri (o peiote) só pode ser utilizado durante o inverno, segundo o rito Tarahumara. Nós chegamos portanto **muito cedo**.

Por sorte, fomos convidados a um suntuoso *Yumari* – rito nativo, pré-colombiano, cuja forma global é a mesma do *Tutuguri*, mas é um rito de agradecimento ao deus, enquanto que o *Tutuguri* é um rito de pedido (de chuva, de sol, de saúde etc...). Tratava-se de um rito após a recente recolta do milho. Aparentemente a recolta havia sido excelente para o nosso anfitrião, Felipe.

O rito foi precedido, durante a tarde, pelo sacrifício de um touro, que tivemos autorização de filmar (cena de abertura do filme *Ciguri 98*). O *Yumari* aconteceu do pôr-do-sol à aurora, no esplendor da noite de Outono. Uma centena de convidados dançou, até a embriaguez, nos ritmos extáticos dos instrumentos de percussão, sinos, guitarras, ruídos de passos sobre a terra batida. Dançaram até o jantar sagrado de carne e fígado do touro à meia-noite. Após essa pausa, eles dançaram novamente até o amanhecer, rodopiando, formando espirais, cada vez mais acelerados, até parar subitamente, esgotados pelo cansaço.

O estranho rito da faca

Cedo da manhã, retornam a dançar, com um estranho ritual, o *Rito da faca*, como se a dança da madrugada fosse uma passagem necessária da madrugada à aurora, a abertura do rito da faca propriamente dito. Nós nunca havíamos visto, até então, um rito assim (nem o sacrífico do touro) durante nossa Rota do Tutuguri. A faca era a mesma usada por Ceverico durante o sacrífico do touro, do qual ele foi o executor: ele cortou com muita precisão a veia jugular, o sangue jorrou e foi logo recolhido em cuias pelos homens, sem derramar ou deixar pingar uma única gota no chão.

O padre do rito da faca operava através de sinais estranhos: cruz na ponta da faca sobre a área do *Yumari*, diante do altar de oferendas, semicírculo no ar, enquanto que os outros *cantadores* (padres do *Tutugury-Yumari*) agitavam ritualmente suas *sonajas*, indo e vindo no eixo do altar, as duas cruzes cobertas, uma de branco e a outra de vermelho, e a alavanca sobre a qual estavam presos os chifres do touro.

Durante uma fase desse ritual, sempre dirigido pelo padre da faca, um jovem garoto, quase uma criança, segurava os chifres do touro ainda sangrando, e apresentava ritualmente suas pontas no quadril de cada um dos participantes, logo após receberem as *cucharitas* (três pequenas colheres de *bakánowa* e três do “contra-feitiço” que os padres *Tutuguri* dão aos participantes) e as pulverizações de água no rosto dos assistentes.

E ao longo de uma noite inteira é que os feiticeiros voltam a estabelecer as relações perdidas, com gestos triangulares que cortam estranhamente as perspectivas do ar. (ARTAUD, 1985, p. 42)

Particpei do rito da água, pancadas na cabeça, essa espécie de cura mútua que ali se dá, e em abluções desmesuradas. Enquanto me aspergiam de água pronunciaram estranhas palavras por cima de mim; depois aspergiram-se nervosamente uns aos outros, porque a mistura de álcool de milho e Peiote começava a enlouquecê-los. (ARTAUD, 1985, p. 44)

A acuidade de todos era impressionante. Mais impressionante ainda era o rigor da *mise en scène* do ritual coletivo. A sensação era de um grande rito de barbárie (no sentido da barbárie pasoliniana).

Ceverico, responsável pelo sacrifício no dia anterior, estava ao lado dos *cantadores*, sua função particular era de estar lá, ao lado deles, em uma atitude e uma expressão de concentração e de respeito tão singulares que sua postura acrescentava mais ainda a impressão de sagrado da cena.

Nós encontramos ainda hoje o vestígio desse gládio do “*Mestre de todas as coisas*”, a própria abertura da rota do Tutuguri segundo Antonin Artaud:

Num domingo de manhã é que o velho chefe índio me abriu a consciência com um golpe de gládio entre o baço e o coração: “Tem confiança, disse ele, não tenhas medo que não vou fazer-te nenhum mal” e recuou muito depressa três ou quatro passos e descreveu no ar um círculo com o gládio agarrado pelo punho para trás, como se quisesse exterminar-me. Se a ponta do gládio me tocou a pele foi de raspão e só me fez deitar uma minúscula gota de sangue. Não senti nenhuma dor mas tive realmente a sensação de acordar a uma coisa para a qual eu estava até ali mal-nascido e orientado de errada forma, cheio de uma luz que eu nunca tinha possuído. (ARTAUD, 1985, p. 12)

Depois foi obsceno, uma paródia de sodomia feita por um dançarino jovem, imitando ostensivamente uma cena homossexual, munido dos chifres do touro que ele apresentava em suas costas na fila dos dançarinos. O escárnio era tão visível que todos riam francamente, homens, mulheres, adolescentes e crianças. Assim, diante desse sucesso, a paródia se transforma em uma admirável dança erótica, cuja virtuosidade e beleza revelavam mais da arte do que a grosseria precedente. Entramos no abjeto, a transgressão inominável no sagrado. [O obsceno faria realmente parte desse rito que nunca havíamos visto? Em todo caso, permaneci *absorvida* por esse *Yumari* da madrugada e não sei ainda o quê, naquele dia, relevava do puro *Yumari* dado por Felipe, sacrificando-o, em agradecimento por sua recolta de milho, e o quê poderia releva das premissas do *Jikuri*, caso este exija o sacrifício de um touro, e caso Felipe, que oferecia a festa em um prodigioso potlach, com uma centena de convidados, ocupasse o lugar do extraordinário assistente (*ayudante*) de Ceverico no rito do *Jikuri*].

No entanto o estranhamento do rito da faca permanece forte. Foi somente depois, durante nossas últimas viagens, que fomos capazes de perceber as funções múltiplas (e mágicas) do

rito da faca como um rito de passagem entre o rito do Tutuguri e o rito do Ciguri, porta de entrada necessária a toda iniciação, rito solar do Tutuguri e rito noturno do Jíkuri. Como se o rito operasse de forma muito rápida, em uma espécie de aceleração, salto fulgurante entre os ritos do Tutuguri e os ritos de aniquilamento e de reagrupamento do Jíkuri.

Uma questão de feitiço

Fomos convidados por uma amiga mestiça ao Tutuguri que ela oferecia em suas terras, em 8 de dezembro de 1999. Ela, seu marido, sua sogra, seus filhos e netos são os únicos mestiços do país *Jíkuri*. A mãe de seu marido, uma velha senhora legendária de 90 anos, vive sozinha numa insólita construção jesuíta num vale ao qual só há acesso por uma “escada” cavada dentro de uma falésia rochosa.

Não pegamos a câmera, nem o gravador, com receio da atitude dos Tarahumaras, pouco susceptíveis a se submeter aos pedidos de um proprietário mestiço. Ora, foi nesse mesmo vale que vimos o mais belo rito da faca já visto, durante uma festa extremamente alcoolizada de alguns Tarahumaras que já haviam trabalhado nos Estados Unidos. O rito mais completo em todo caso. Após a noite, após a bebedeira, o sol se levanta e os homens deixam a embriaguez para realizar uma dança em torno das cruzes do Tutuguri, uma dança inspirada, na qual eles podiam clamar “deus está conosco”. No entusiasmo e impulso de uma dança endiabrada, o rito reencontrado sucede um magnífico rito da faca, durante o qual o mais louco entre os homens embriagados recebeu a função do rito da faca.

O homem traçava linhas solares no chão, tendo a cruz como centro, criando para cada espectador imóvel, em pé, um verdadeiro raio de sol: um desenho próprio aos homens, um outro próprio às mulheres, homens à esquerda do círculo, mulheres à direita; poderíamos chamar sol hermafrodita.

Após a embriaguez da noite, os delírios da madrugada, a dança-transe existia. A festa termina com essa magnífica escritura na própria terra, sol-terra, fogo do céu e linhas masculinas e femininas, homem e mulher.

Partimos com grande entusiasmo após esse momento extraordinário, guardando dessa noite somente essa lembrança do nascimento hieroglífico de um Novo Sol, de uma nova aurora.

E então o sol se posicionou.

Ganhou forma no sistema celeste. De repente como que tomou o centro numa explosão formidável. (ARTAUD, 1985, p. 53)

Alguns dias depois, Ceverico dá em sua própria casa o Yumari conhecido como Simon (seu filho). O altar continha as duas cruzes habituais e uma pequena cruz de ervas: o rito do agradecimento se juntava ao rito de cura dos animais. O xamã conduziu ele mesmo o rito da faca, diante do pânico dos participantes já dominados pelo álcool e esquecidos, pelo visto, das figuras desse antigo ritual.

– Porque se usa a faca no Yumari? Qual a crença desse ritual? Ceverico me envia ao seu irmão, a quem eu perguntava novamente o sentido desse ritual.

– É uma espécie de Limpia para afastar os pesadelos: um doente vem encontrar um Raspador, ele tem sonhos pesados (pesadillas) e são esses sonhos que anunciam a doença: alguém quer o seu mal e o mantém amarrado (agarrado).

Ceverico confirma.

– Como dissemos, é um costume muito antigo. Sim, a faca está lá para impedir de ser capturado, retido por um outro...

O rito da faca, desta vez, se orientava para o lado das práticas de feitiçaria. Como se o xamã evitasse esse tipo de questão reveladora de um outro aspecto do Jíkuri, sobre o qual só se fala com a voz baixa.

Ainda hoje, todo os rituais do Jíkuri que assistimos comportam uma fase preparatória de dois espelhos rigorosamente colocados pelo assistente (*ayudante*) no eixo de visão do Raspador:

Os espelhos são necessários para ver. Se o espelho é claro, límpido, se não há nada, significa que o trabalho é bom. Os espelhos são necessários para ver se alguém faz mal a outra pessoa. É lá que podemos ver se uma pessoa foi amarrada por outra... Aqui, em Tarahumar, há uma palavra: su-kú-ru-a-me, l'hechicero, o feitiçeiro. Percebemos que um homem está enfeitiçado porque tem um outro que faz o mal. É pra ver isso que há o espelho, pra ver isso... Quando não vemos nada, significa que está tudo bem, o trabalho é bom.¹²

12. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

Inerte, como a terra mais as suas rochas podem sê-lo – e tantas fendas a correrem pelas camadas sedimentares sobrepostas. Friável eu estava, por certo, não aos bocados mas inteiro. Depois do meu primeiro contato com esta montanha terrível que levantou contra mim barreiras, tenho a certeza, capazes de me impedirem de entrar. E depois de chegar lá

acima, o sobrenatural já não me pareceu qualquer coisa de tão extraordinário que eu não pudesse dizer que não fui, no sentido literal do termo, enfeitado. (ARTAUD, 1985, p. 37)

Assim se declina, na língua de Artaud, desde 1936-37, a categoria fundamental de feitiço, ainda sob o signo da magia, do fantástico, antes de se transformar no delírio sombrio do feitiço, o grande delírio mundial, um caso de feitiço para o qual “falta uma palavra”, segundo os relatos do último Artaud:

*Enfeitam, a massa enfeitada, os indivíduos enfeitam.
Todo mundo sabe. Ninguém diz uma palavra.* (ARTAUD, 1994, p. 9, tradução livre)

Aqui me falta uma palavra que me faltou na minha vida a cada vez que quis acusar uma determinada coisa. (ARTAUD, 1994, p. 54, tradução livre)

O PENSAMENTO-CIGURI

Evento-Jíkuri

Durante nossa viagem no meio do Outono de 95, nós não conseguimos assistir ao Rito noturno do *Jíkuri* propriamente dito, mas somente um outro sacrifício do touro e a festa do Yumari, uma *curación* com *bakánowa*, aquela de um homem e seu filho. O rito do *bakánowa* é um rito diurno (acaba pouco antes do pôr-do-sol) e se pratica o ano todo.

Retornamos, em abril de 96. Logo no dia em que chegamos na casa de Ceverico, ele disse: *A última Râpe acontecerá essa noite... Dessa vez a sorte está do vosso lado.* Foi no fim da tarde. Em pânico, organizamos a filmagem da noite, a filmagem da *Ultima Raspa de noche*, o último dos rituais do *Jíkuri* desse inverno 95-96 na casa de Felipe, o *ayudante* de Ceverico. Ou seja, no mesmo lugar onde havíamos filmado o *Yumari*.

Vimos, no coração da noite, a cure de uma mulher jovem com a perna doente: ela caminhava com muita dificuldade. O peiote foi esmagado sobre a *metate* de pedra por um jovem aprendiz-assistente do *Jíkuri*, ajudante de Felipe, que atuava dessa vez como *ayudante* de Ceverico (como nos ritos do *bakánowa*) e não somente enquanto anfitrião da festa do *Yumari* do Outono.

No entanto, a luz da fogueira de palha era insuficiente, não víamos quase nada atrás da câmera e embora tivéssemos uma película sensível, o material filmado nessa noite foi inutilizável. Nenhum proveito.

Retornamos na metade de fevereiro de 97, seguindo os conselhos de Ceverico: *nessa época, começa a esquentar (calientito). Antes, nem vale a pena. Temos neve, muito frio. Não tem quase nenhum Jíkuri.* O espanhol de Ceverico me enganou com essa afirmação: *calientito* significa simplesmente *um pouco quente, começa a esquentar...* Uma onda de frio e de morte reinava sobre a Sierra Madre.

Assim, sem saber, começamos a aprendizagem desse outro tempo que envolve o evento-*Jíkuri*. Nossa iniciação cinematográfica nos fez ultrapassar, etapa por etapa, na ordem, testes do *Jíkuri*: a paciência, resistência do corpo e do pensamento. Nosso desejo de filmar era tão grande, fazer esse filme era uma necessidade tão vital, nós estávamos tão imersos na ideia de *ir até onde nenhum branco jamais havia ido* que Ceverico me fez passar pela primeira etapa da Iniciação, na manhã seguinte à noite do furacão.

A noite do furacão

Dessa vez, foi possível prever uma fogueira de coníferas, muito clara, com a ajuda de Felipe, durante toda a noite, graças à sua atividade infatigável, à sua atenção ininterrupta. Os poucos convidados que puderam vir – Ilário, o mestre da casa (o doente sacrificado para quem e por quem a *curación* se dava), dois jovens iniciantes (uma garota, sobrinha de Ceverico, e um garoto bem jovem, neto de Felipe, o mesmo que apresentava aos assistentes os chifres do touro durante a dança da faca em 95), Ceverico, Régis Hébraud e eu – não teríamos aguentado sem a energia quase diabólica de Felipe.

Porém, nós trabalhamos, Ceverico no trabalho do *Sueño*, Felipe na preparação da *curación* e da *iniciación*, nós na filmagem. Os planos no estilo de Georges de La Tour, com uma luz vermelha de Natividade, foram arrancados dessa noite em que o fantástico funciona sobre condições limites de sobrevivência. Protegidos na faixa de pedras por trás da qual se inscrevia o círculo do *Jíkuri*, um vento infernal dava vontade de dormir de frio, de se deixar

morrer. Por qual audácia eu enquadrei de corpo inteiro a jovem iniciante Tarahumara, por quais forças de vida nós estávamos tão conectados uns aos outros?

No fim da noite, de repente, o vento se acalma. Ceverico e Felipe, alegres, felizes, olhavam para o céu: o cometa Halley e a estrela da manhã.

Depois nós assistimos à iniciação dos jovens.

De repente, Ceverico fez sinal ao Felipe para me colocar no círculo dos iniciantes.

Fiz um primeiro passo na iniciação *Jíkuri*.

Durante essa primeira iniciação, iniciação princípio, recebi um dom dos deuses: “*Vi milhares de deuses. Recebi o dom surpreendente...*”. Para mim, foi um dom mais ordinário. Eu diria: eu vi o ar, a atmosfera, sua luz transparente, seus seres minúsculos em forma movimentada, vibrante, repetição de poliedros contínua, até o infinito. Uma visão sem quadro, sem borda, sem nenhum limite no seu tecido, sem continuidade absoluta, vibrante, imperceptivelmente viva, matéria construtiva, constituinte do ar, água solar, matéria-movimento, água-luz, matéria-prima. Matéria-luz minúscula, habitável, princípio da vida, eminentemente habitável, sem outra forma e outro sujeito além da miríada de poliedros transparentes, esse meio no qual eu estava, profundo, movendo como uma pura luz móvel, quase aquático e todavia sem água, advir-luz, advir-matéria original, gasosa e benéfica, viva, vida-princípio, potência infinita de um mundo imanente.

Iniciação

Uma iniciação não se pede: foi a voz do xamã; ela designava a possibilidade de uma iniciação. Eu nunca havia pedido, nem mesmo cogitado que seria possível para mim, branca, uma mulher. Mas quem é “eu” para eles, para ele, o xamã?

Se quiser, retorna pra cá, pra minha casa, nós faremos as outras etapas de iniciação. Tu fizeste um primeiro passo, tu é uma mulher; a regra Tarahumara é quatro para as mulheres, três para os homens. Venha, eu te mostrarei a segunda. Nós faremos aqui mesmo. (Ele indica o círculo sagrado do Jíkuri, perto de sua casa, no silêncio da floresta e das rochas, que é o seu lugar de trabalho).

Essas foram as palavras de despedida.

Assim, descobri que a noite do furacão foi para mim o primeiro passo de iniciação cinematográfica no *Jíkuri*.

A qual necessidade ele obedece ao me propor fazer algo que eu não sabia que era, segundo sua tradição, um primeiro passo? Por que me propor, apesar de eu não ter pedido nada, um segundo passo, no momento em que partíamos?

Qual a necessidade de transmitir um pensamento que não nos pertence, nem a ele, tampouco a mim, sobretudo a mim: o pensamento-*Jíkuri*, o próprio pensamento Tarahumara, aquele do povo Tarahumara que ele sabe, atualmente, ameaçado:

Há aqueles que acreditam e aqueles que questionam. Há aqueles que dizem que nós somos não-iniciados. É uma grande mentira. Eles riem de mim, me acham ignorante. Nós não somos todos iguais, há pessoas novas, modernas, que não acreditam em nada, aqueles que dizem que eu não trabalho bem. É assim. Mas a crença não se perde. É só como se travassem a força, alguma coisa assim.

Assim começa a Iniciação. Ela já havia começado antes. Na verdade, a própria presença do xamã era o começo, a atenção com a qual ele observava a minha escuta, meu olhar. Caminhar, acompanhá-lo em direção à grotta dos Apaches ou no caminho íngreme para chegar no penhasco de rochas onde surgiam os lugares de Gloria,¹³ sem aviso, sem projeto, passando ao lado e deixando-o com negligência para ir na casa de madeira ainda em pé, após a oferta de *pinole* e de *tortillas*: “é uma das netas de Gloria”... como um mestre, ele escutava, como se não fosse grande coisa.

Aprendi a decifrar seus sobressaltos repentinos: “Eh!” enquanto eu pensava estar dizendo uma tolice, ele rompia o fluxo tranquilo de sua locução corriqueira com essa espécie de grito inesperado: “Como? O que você diz? Como você sabe?”, como se eu tocasse um assunto vivo. Assim, quando perguntei se *Jíkuri* era a sua cópia, ele teve aquela comoção de corpo inteiro: “como você faz para descobrir isso, tocar nisso?”.

Potência da palavra

Foi essencialmente através dos **nossos diálogos** que comecei a poder entender o pensamento do último xamã. Era um pensamento inquieto, uma intranquilidade essencial ao pensamento que habitava

13. Gloria foi o *raspador* do qual ele foi assistente e que ele situa no topo de sua linhagem xamânica.

sua fala como minhas próprias questões. O diálogo não pertencia mais nem a um nem ao outro, nem a ele nem a mim, nem como sujeitos nem como pessoas. Sem dúvida, nós atingimos aquilo que havíamos buscado separadamente: um **outro pensamento**, numa espécie de tremor comum, de inquietude, de ausência de certeza. Um pensamento vacilante cuja palavra em ato era, de alguma forma, criança; a própria experiência de um pensamento da aurora que nos atravessava somente por dentro e pela **pesquisa das palavras, as palavras mais justas para passar um pensamento, seu movimento mesmo, incessantemente relançado**. Ao gaguejar-tropeçar assim em uma língua estrangeira, ao falar a língua estrangeira comum a nós dois (espanhol), a pobreza da língua que dispúnhamos produzia em sua carência inicial um encontro do pensamento, como se as palavras elementares recomeçassem elas próprias a pensar, oscilassem até encontrar um equilíbrio entre os dois interlocutores, recaindo de alguma forma sobre um pequeno pedaço preciso, a exatidão de uma palavra audível para os dois em diálogo. Novo equilíbrio, precário, mas existente. Esse súbito questionamento de toda palavra dita ou por dizer, essa hesitação fundamental na escolha da expressão, dava o charme extraordinário do encontro: o prazer dessa possibilidade de pensar, de dizer, de falar.

Assim, quando o xamã encontrou a expressão *trabajar con el sudor* (trabalhar com o suor), a felicidade do achado nos fez morrer de rir. Nós falávamos a mesma língua, a língua do afeto. O gosto das palavras:

Havia um pequeno pedaço de terra, com árvores, numerosas frutas. Então eles começaram a comer essa maçã e em seguida trabajar con el sudor.

O humor:

Dos Apaches eu não sei nada, nunca os vi, sei somente o que meu pai me contou... o que contaram pra ele.

14. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 28/04/2000 em *Cueva des Apaches*.

As crianças, dizem que eles comem as crianças, é o que dizem! Quando temos fome, comemos o que encontramos! (risos).¹⁴

Assim, o momento no qual a descrição do sacrifício do touro – descrição de admirável sobriedade e de precisão quase técnica – salta, em uma descontinuidade de tom, para a produção de um pensamento xamânico extremamente poético e desigual:

Você viu quando nós sacrificamos o touro, durante o Yumari, na casa de Felipe. É melhor que o sangue escorra de uma só vez. Se o sangue não escorre, o touro não morre. Sim, é difícil segurar a pata do outro lado para que ele não sofra muito. Atualmente, eu não faço mais. Eu peço pro meu irmão fazer... No entanto, não é o trabalho do Raspador, todo mundo pode fazer esse trabalho desde que saiba fazê-lo. Não ter medo que seja rápido. Alguns têm medo e tremem segurando a faca.

O sacrifício animal, como dizer, é para mim como caminhar com deus: nós o matamos e o comemos... é uma forma de retornar a deus aquilo que ele nos deu.¹⁵

15. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 04/05/2000 em *Cueva de Gloria*.

No entanto, as mais belas páginas dessa experiência Tarahumara são aquelas nas quais o xamã nos conta sua iniciação pelo mestre Gloria. A aprendizagem do *sueño* primeiro, sua cultura cotidiana ao longo dos anos, a experiência da solidão durante a aprendizagem. Gloria não diz nada, não ensina nada. Nada além de sua visão, visão de Gloria sobre o poder do outro, do assistente, que testa seu potencial de ver o invisível. Se voltando ele mesmo a esse poder, pelo outro. O mestre não diz nada, somente uma vez:

Não, não foi Gloria que me aconselhou a virar Raspador; não é ele que me diz o meu poder de ver, el poder de ver. Não, ele não me disse nada. Mas como eu tinha aquele saber, aquela ideia, ele me disse para começar a trabalhar segundo esse modo. Como eu gostava daquilo, eu comecei. Eu pensava: vou trabalhar segundo esse modo. E como não tinha ninguém, ele me disse: Comece, porque você já sabe.¹⁶

16. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 18/04/2000 perto do *Fragmento da casa de infância*.

A iniciação não é um ensinamento, mas uma busca rigorosa que todo homem pode intentar desde que tenha a paciência do trabalho de ver.

De viagem em viagem, fiquei muito surpresa com o fato dele guardar tão bem na memória as nossas questões precedentes: “Mas isso eu já te disse, não? ...”. O mito me foi transmitido pela pura palavra, tanto a palavra livre (por vezes fazia anotações) quanto a palavra-cinema; os aparelhos de gravação tinham direito a um ritual mais solene: decidir o lugar alguns dias antes, sempre sagrado, aquele dos ritos anteriores do *Jikuri*, espaços rituais de cura ou de ritos dos mortos: uma barra sobre uma árvore, a *metate* tendo servido para amassar o peiete, os vestígios do fogo permanecem lá, intocáveis, no círculo do ritual...

Assim avançamos passo a passo no espaço do ritual, o lugar mesmo onde um dia esteve presente *Jíkuri*, do deus vindo recolher suas oferendas, guardando vestígio de sua presença.

Todavia, em conversas mais rotineiras, ele cultivava ao mesmo tempo o silêncio da hora (pôr-do-sol e espera da chuva) e a palavra-diálogo. Ele olhava longe, escutava os pequenos ruídos, a música do silêncio. Raramente interrompia essa atenção ao minúsculo, às sensações infinitesimais, para me mostrar um desses micro-eventos: “*lá, tá vendo lá, se move, um cavalo... não... talvez uma cabra... ela se distancia do curral...*”. Percebi então que essa atitude era uma verdadeira estratégia, uma economia de energias restituindo as forças do silêncio na concentração da palavra a ser gravada no próximo dia.

Enfim, a palavra foi reservada ao sagrado.

O sagrado, seja minha palavra. (Hölderlin)

O Canto do Jíkuri

Aqui me falta uma palavra para descrever a entrada na experiência Tarahumara. Ao mesmo tempo aquém e além, o ato da fala pelo diálogo (*platicar, colocar*). O diálogo iniciático é a mesma coisa (*lo mismo*) que o diálogo com *Jíkuri*. Simultaneamente o mesmo e à parte: justaposição que se repete incansavelmente na palavra-diálogo com o xamã. Porque o diálogo se efetua ritualmente, essencialmente na potência superior do canto: o Canto do Ralador, canto do *Jíkuri* onde se produz a convocação, o chamado e o encontro do xamã e de *Jíkuri*, em um duplo e indivisível transformar: transformar-se Homem de deus, transformar-se Homem do homem. O Homem encarnado, segundo as palavras de Artaud:

Os Primogênitos de uma humanidade ainda em gênese deviam comportar-se assim quando o espírito d'O HOMEM INCRIADO se erguia em trovada e chamava acima do mundo com o ventre aberto, assim deviam orar os esqueletos das catacumbas a quem O HOMEM em pessoa, diz-se nos livros, aparecia. (ARTAUD, 1985, p. 14)

O canto do Jíkuri atravessa o Raspador, e o canto, por outro lado, atravessa Jíkuri. É a mesma coisa para mim, o Raspador, e para ele, Jíkuri.

*O canto do Jíkuri conta sua história, de onde ele vem.
Lá, onde fica o Jíkuri, eles vêm de lá, do cerro Carmago, do cerro Lobo. Eles vêm de Julimo, San Diego, desse lado de lá...
Por lá, desse lado lá, passa aquele que vai lhe procurar.
Assim, quando eu canto, eu digo de onde ele vem, se ele realmente passou por lá, San Diego ou o Rio Concho, o cerro Lobo ou o cerro Camargo.
Eu digo que é esse o caminho, quando nós fomos procurar Jíkuri.
É de lá que nós viemos, nós fomos até lá a pé.¹⁷*

17. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

El Sueño

No entanto, o Estranho só fazia aumentar para mim, diante dessas explicações que, longe de apagarem as dobras de uma incompreensão branca inicial, aumentavam o mistério desse poder do Canto: reiterar a viagem iniciática que o constituía como Raspador em uma espécie de assinatura, de sinal de re-conhecimento, por essa geografia mítica do *Sueño*, essa determinação do lugar do chamado, do lugar do encontro. Não sou eu, Ceverico, que te convida, mas esse Sonho no qual eu trabalho Contigo, *Jíkuri*, esse outro plano do pensamento no qual eu não sou Eu, mas um Outro, esse **trabalho do pensamento** (*el Sueño es un trabajo del pensamiento*) que é o Sonho, que eu não posso continuar sem Ti, *Jíkuri*, que eu ousou nomear só em voz baixa, não porque tenho medo, mas por conta desse terror sagrado que é o meu reconhecimento, infinito, meu transe.

*Acontece que, voltando pra casa, eu não sei porque, sei lá, eu sonho que estou matando uma cabra, ou qualquer outra coisa, uma galinha... Depois, alguém vem me consultar e aí sim eu me determino.
Eu digo: ele quer que tu entregues a Deus o que ele te deixou, é o que ele pede pra ele. Teu sonho é desse tipo. Assim, informando o que o outro sonhou, sim, eu posso dizer: assim se apresentam as coisas, começa por matar uma cabra ou qualquer outro animal. Sim, diz ele, vou fazê-lo.¹⁸*

18. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 04/05/2000 em *Cueva de Gloria*.

Surge aqui, no jogo múltiplo da categoria do estranho, declinando de alguma forma toda a etimologia da palavra (O Estranho, o outro em sua alteridade e sua separação cultural), um outro personagem conceitual: o *Sueño*, esse estado do pensamento, esse trabalho de separação entre aquilo que é de si e aquilo que é do outro, aquilo que é do infinito e aquilo que é do fim, esses princípios que, “*como os golfinhos, assim que mostram*

19. “De fato, ninguém até então determinou o que pode o corpo... Porque ninguém, até então, não conheceu a estrutura do corpo”. (SPINOZA apud DELEUZE, 1968, p. 198, nota 4, tradução livre).

a cabeça apressam-se a voltar à escuridão das águas” (ARTAUD, 1999, p. 49), êxtase, sair fora de si do sujeito, até criar um ser fantástico que é o Sonho-Jíkuri, Homem encarnado, colocar a questão do corpo, o que pode um corpo.¹⁹

Um europeu nunca aceitaria imaginar que o que sentiu e percebeu no seu corpo, que a emoção que o abalou, que a estranha ideia que acaba de ter e que o entusiasmou pela sua beleza, não é ideia sua, e que um outro sentiu e viveu tudo isso no seu próprio corpo; ou então, ele se consideraria louco e haveria quem tentasse dizer que ele virou um alienado. O Tarahumara, pelo contrário, distingue sistematicamente entre o que é seu e do Outro, tudo aquilo que pensa, sente e produz. Mas a diferença entre um alienado e ele é que a sua consciência pessoal se enriqueceu nesse trabalho de separação e de distribuição interna ao qual o Peiote lhe conduziu, e reforçou a sua vontade. Se ao que parece ele sabe bem melhor aquilo que não é do que realmente é, em contrapartida sabe aquilo que é e quem é muito melhor do que nós próprios sabemos o que somos e queremos. “Em todo homem, diz ele, há um velho reflexo de Deus onde podemos contemplar ainda a imagem desta força de infinito que um dia nos atirou para uma alma e a esta alma para um corpo, e à imagem desta força é que o Peiote nos levou, porque Ciguri nos chama a ela”. (ARTAUD, 1971, p. 19-20, tradução livre)

A questão do corpo

Se conto e reconstruo, posteriormente, meu encontro com o xamã, a verdadeira iniciação que recebi, a questão do corpo (ou melhor, dos corpos) se auto-impõe: O que queres? Ver, eu quero ver. Entrar naquilo que tu vês enquanto xamã. Qual é esse *Sueño* do qual tu tens o poder? Todo Tarahumara pratica o *Sueño*, mas não todos têm o *gosto de ver, essa ideia*: a potência encarnada do ver. Primeiramente, enquanto Raspador, eu vejo o corpo, os corpos doentes do Jíkuri, você diz:

*Primeiramente, ver, ver o que tem o doente, como a doença está avançando, o que tem aquele que estamos tratando. Eu o vejo, sim, como uma marca, como aqui, sobre minha roupa, com a exceção que... é mais vasto, é um pouco mais sombrio também, e vejo a paisagem, como vejo aqui, a mesma coisa... Vejo como eu vejo nesse momento, mas ele, vejo-o modificado, como no sueño, sim.*²⁰

20. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 19/04/2000 perto da *Cueva de Mariano*.

Os Raspadores, os cantores de Ciguri, pensam assim: se estamos em boa saúde, nós o vemos, o sueño vê. Se podemos curar alguém, ou se é impossível, como fazer a luta, o sueño vê. É a

*nossa crença: por exemplo, o homem tem três saúdes e a mulher quatro. Então, se lhe sobra duas saúdes, pode-se aliviar o mal, mas se lhe resta somente uma saúde, dificilmente se consegue.*²¹

21. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

O poder do *sueño* é de ver esse outro corpo, invisível para a maioria. Ora, esse poder só existe naqueles e para aqueles que carregam o saber de curar um outro corpo, pelo encontro com Aqueles que lhe possuem, *Jíkuri*. É meu o dever, enquanto *Raspador*, de **trabalhar** ao encontro dos corpos, do corpo dos doentes do *Jíkuri* e do *Jíkuri* ele mesmo, porque *Jíkuri* é um corpo, um outro corpo que nós devemos conhecer, aprender a ver, pelo *sueño*, o trabalho de ver. É um trabalho ao mesmo tempo ordinário e extraordinário:

Jíkuri é um pouco à parte: quando vamos fazer a Raspa, é preciso sonhar, praticar o sonho primeiro, e Lhe dizer onde aconteceu a Raspa. É por isso que aqueles que convidam chegam antes. Tudo que concerne ao lugar, de qual lado, de maneira que eu o conheça bem. É necessário já ter um lugar, um espaço, para indicar ao Jíkuri, é necessário chegar em um lugar onde tudo já está preparado. Sim, eu o vejo quando ele chega e quando ele recolhe a oferenda, a carne e tudo que damos pra ele.

*Ele me fala: kuiraba! E se Ele está contente: kuiraba! Kuerate suco. Seja feliz. E então, Ele recolhe a oferenda. Ele a recolhe como Ele a recolhe, ele mesmo! Ele não pega tudo! Quer dizer, ele não nos deixará nada! Kuirá, bom dia, Saudações à luz do dia!*²²

22. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 18/04/2000, perto do Fragmento da casa de infância.

A velocidade infinita

O problema principal é o do pensamento, essa *velocidade infinita do pensamento* que o Índio Tarahumara faz da experiência cotidiana, e que a planta do *Jíkuri* talvez seja o revelador, a experimentação ritual.

De Epicuro a Espinosa (o prodigioso livro V..), de Espinosa a Michaux, o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte. É necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 15)

A força do pensamento Tarahumara se dá na imbricação da questão do corpo e do problema do pensamento. O privilégio do pensamento Tarahumara nessa nova definição do Homem é a

experiência como nativa do Infinito. Pelo *Jíkuri*, o Tarahumara faz a experiência do corpo e a do infinito do pensamento. Os nervos, em um tornar-se planta que se abre por sua vez a um tornar-se Homem: uma experiência do infinito, velocidades infinitas do pensamento, a própria experiência de *Jíkuri*.

Para conhecer bem o Peiole fiquei mais um dia ou dois com os Tarahumaras (...) Mas não se chega lá sem atravessar uma formidável dor e angústia, só depois disso nos sentimos como que revirados e *recaídos* do outro lado das coisas e sem mais compreender o mundo que acabamos de deixar.

Digo: *recaídos* do outro lado das coisas, e como se através de uma terrível força nos *restituíssem* àquilo que do outro lado existe. Já não sentimos o corpo que acabamos de deixar e nos segurava dentro dos seus limites, mas em contrapartida sentimo-nos muito mais felizes por pertencer mais ao ilimitado do que a nós próprios, pois da cabeça desse ilimitado, o Infinito, compreendemos que saiu aquilo que era nós próprios e chegou a altura de vê-lo. Parece que estamos dentro de uma onda gasosa e de todo o lado se liberta uma imparável crepitação. Coisas como que saídas do que era o nosso baço, o nosso fígado, o nosso coração ou os nossos pulmões, incansavelmente se libertam e rebentam neste ar que hesita entre gás e água mas parece chamar a si as coisas e dar-lhes ordem para se reagruparem. (ARTAUD, 1985, p. 23-24)

A questão do ilimitado, do Infinito, é certamente a entrada régia do problema do pensamento, da velocidade infinita do pensamento na sua potência de criação do conceito, de seu sobrevoos na experimentação da construção de um conceito e do plano de consistência do pensamento, ao menos, a cada vez que o plano é criado assim: um outro plano do pensamento, sempre singular, exigindo por sua vez a criação de um novo plano de pensamento.

*E o que é um corpo?
O que chamamos de corpo?
Chamamos corpo tudo aquilo que é feito segundo o modelo do
homem, que é um corpo.
E que jamais disse ou pôde acreditar que esse corpo era o fim, o
fim.
Ele já deixou de viver,
de avançar
até onde ele vai
não na eternidade, certamente, mas num tempo ilimitado.
E aquilo que jamais o disseram
até onde ele irá?*

*Ninguém
Até então ninguém. O corpo humano nunca conseguiu.
É ele que fala,
ele que bate,
ele que caminha,
ele que vive.
Onde está o espírito?
que jamais o viu
com exceção de fazê-los acreditar
em vocês, os corpos?
Ele está diante do corpo,
em torno dele,
como uma besta,
um doente,
Assim, o corpo é então um estado ilimitado que precisa que o
preservem
que preservem seu infinito
E o teatro foi feito pra isso.
Para colocar o corpo em estado de ação
ativa, eficaz, efetiva,
para dar ao corpo seu registro
orgânico inteiro
no dinamismo e harmonia.
(ARTAUD, 2004, p. 1517-1518, tradução livre)*

Assim, os Tarahumaras avançam no saber desse segredo, corpo em transformação ilimitada, “máquina força exultante de fogo, teatro pré Eschyle, torpedo magnetizado”. Chamemos esse trabalho de criação de experiência-*Jíkuri* nos Tarahumaras, tal como vê Artaud, tal como afronta Deleuze de *Mil Platôs* ao *O que é a filosofia?*, retomando ele mesmo por sua vez o pensamento de Artaud e de Michaux, afirmação decisiva de um pensamento novo, de um problema novo, nas fronteiras da Arte e da Filosofia:

VI MILHARES DE DEUSES. Recebi o dom surpreendente. A mim, sem fé (sem saber da fé que eu poderia ter talvez), eles apareceram. Estavam lá, presentes, mais presentes do que qualquer outra coisa que eu já tenha olhado. E era impossível e eu sabia e porém. Porém eles estavam lá, organizados por centenas, uns ao lado dos outros (mas milhares quase imperceptíveis seguiam e mais do que milhares, uma infinidade). Elas estavam lá, essas pessoas calmas, nobres, suspensas no ar por uma levitação que parecia natural, levemente móveis, ou melhor, animadas sem sair do lugar. Elas, essas pessoas divinas, e eu, sozinho em sua presença. Em algo como reconhecimento, eu era a elas. Mas enfim, me falaram, o que eu acreditava? Eu respondo: O que eu tinha que

fazer além de acreditar; JÁ QUE ELES ESTAVAM LÁ! Por que eu teria iniciado uma discussão uma vez que me sentia preenchido? (MICHAUX, 1989, p. 70-71, tradução livre)

(...)

Ordem divide do cosmos? Era isso, suponho, que eu via que não pode ser parado por um arco quebrado, infinito em vias de se fazer; de desfazer; de continuar. Infinitude mais que infinita. (MICHAUX, 1989, p. 80, tradução livre)

O povo-Jíkuri

O que tu vês? O que nós vemos? O que o *Sueño* dá a ver? “ALGUNS o veem” e não “Eu o vejo” (*uno lo vee, el Sueño lo vee*)... O *Sueño*, em um sentido, vê o *Sueño*. Se o *Sueño* é mesmo *Jíkuri*, não somente um ser, mas o maior do mundo-*Jíkuri*, esse desdobramento do nosso: porque *Jíkuri* é primeiramente múltiplo, um estranho povo organizado segundo o mesmo modelo do mundo Tarahumara.

A questão do corpo poderia ser mal-entendida, como submissão dos corpos e do povo Tarahumara a uma sociedade fechada, ideal, exemplar (transcendente), aquela dos *Jíkuri* cuja sociedade Tarahumara seria a cópia, não o original. Mas não é. A sociedade Tarahumara é ela mesma mundo-princípio, a favor da *reversão* fundamental do pensamento Tarahumara, entre o mesmo (*lo mismo*) e o estar à parte (*es a parte*). O tornar-se povo Tarahumara²³ é imanente aos dois mundos. O corpo evocado pelo Tarahumara é o da experimentação, se entendemos por esses termos a criação em ato, e não uma submissão à lei de *Jíruki*.

23. No original: “Le devenir-peuple Tarahumara”. [N.T.]

*Jíkuri pode ser jovem ou velho, como a planta ela mesma. Muito fresca e verde quando a colhemos. Depois, ela envelhece e resseca. Jíkuri é como as pessoas: há os velhos, os jovens, os bonitos e os feios, os pequenos atrofiados, os muito jovens, os garotos e as garotas.*²⁴

24. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

O xamã vê corpos e uma paisagem, corpos inseridos na paisagem, os *Jíkuri* e *Jíkuro mayor*, o maior dos *Jíkuri*, o governador cuja autoridade e potência não deixa dúvidas. *Jíkuri* não é um deus, mas um ser poderoso que o deus criador *Onoruame* deu aos Tarahumaras para ajudá-los: *Jíkuri* tem o poder de curar as doenças de *Jíkuri*. Ao mesmo tempo, *Jíkuri* é uma planta, esse bulbo, esse rizoma que se colhe na superfície da terra, deixando a raiz perecível do cacto que se busca no deserto, ao longo da viagem iniciática de

até 500 quilômetros percorridos. Jíkuri é esse cacto esplêndido que o Xamã encontrou e do qual se tornou o **Amigo**, o **Companheiro**. Cópia benevolente, mas também terrivelmente invejosa. Há nos *Jíkuri*, ao mesmo tempo, absoluta singularidade e completa multiplicidade, um fazer-corpo, um fazer-povo, um fazer-mundo.

*Esse Jíkuri, esse esplêndido peiote, ele é meu Amigo. Já faz muito tempo que o encontrei. Ele é como o Governador, o Síriame em Tarahumar, aquele que comanda. Ele manda o seu assistente ir recolher a comida. É ele que me orienta quando eu caminho, é com ele que eu sigo. Ele é meu companheiro. Para mim, é como se eu caminhasse ao lado de um Amigo. Sim, eu o conheço e ele fala comigo. Ele me fala Tarahumar. Eu falo com ele no sueño.*²⁵

25. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

Um corpo sem órgãos

Aqui, a palavra do xamã faria do *sueño* o personagem conceitual necessário ao pensamento do *Jíkuri*, esse ser que nos reúne, assim como nós parecemos com ele, sem nenhuma transcendência de sua parte, sem nenhum desprezo. Porque se nós ouvimos ou tentamos ouvir hoje a palavra-diálogo do Amigo *Jíkuri*, longe de sofrer o desprezo do seu corpo, o Índio Tarahumara sabe de *qual* outro corpo se trata: esse corpo a fazer e refazer, *corpo sem órgãos* segundo Artaud:

*O corpo é o corpo,
ele é sozinho
e não precisa de órgãos,
o corpo nunca é um organismo,
os organismos são os inimigos do corpo,
as coisas que fazemos
acontecem independentes
sem a ajuda de nenhum órgão,
todo órgão é um parasita, (...)*

*A realidade ainda não está construída porque os verdadeiros
órgãos
do corpo humano ainda não estão compostos e posicionados.
(ARTAUD, 1974, p. 287, tradução livre)*

O que é um corpo sem órgãos, corpo vazio, esvaziado de seus órgãos, diríamos então, enquanto que a questão concerne à construção de um corpo cheio, corpo-intensidade, alegre, o mais

próximo possível da eternidade e do êxtase. *Como fazer um corpo sem órgãos?* Eis a questão. Experimentação em ato, prudente, paciente, Corpus e Socius, experiência dos limites:

*O homem é doente porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para arrancar
esse animálculo que o corrói mortalmente,*

*deus,
e juntamente com deus,
os seus órgãos.*

*Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.*

*Quando conseguirem fazer um corpo sem órgãos,
terão então o libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.*

*Então poderão re-ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será o seu verdadeiro lugar.*

(ARTAUD, 1974, p. 104, tradução livre)

O que é um corpo sem órgãos, se não um novo personagem conceitual, necessário para pensar a experimentação de um outro corpo, de um outro pensamento do pensamento, corpo e pensamento abertos aos futuros, condição de uma outra possibilidade de viver e de pensar, corpo imanente ao ato mesmo de pensar se não tomamos aqui o termo aplicado por Artaud, “*transcendental*”, no sentido kantiano: condição da possibilidade de uma estética por vir:

O que me saía do baço ou do fígado vinha em forma de letras de um antiquíssimo e misterioso alfabeto mastigado por uma boca enorme, mas assustadoramente pressionada, orgulhosa, *ilegível*, coisa da sua invisibilidade; e esses sinais eram varridos em todos os sentidos no espaço ao mesmo tempo que eu tinha a sensação de subir através dele, mas não sozinho. Acompanhado da ajuda de uma força insólita. Mas muito mais livre do que na terra, quando estava só.

Em dado instante levantou-se qualquer coisa que aprecia vento e os espaços recuaram. Do lado do meu baço foi cavado um vazio imenso que se coloriu de cinza e rosa como a beiramar. E ao fundo do vazio surgiu a forma de uma raiz que dava à costa, espécie de J que tivesse ao alto três ramos encimados por um E triste e brilhante como um olho. Da orelha esquerda de J saíram chamas e ao passarem por trás dele pareciam

que empurravam todas as coisas para a direita, para o lado do meu fígado, mas muito para além dele. Não vi mais nada e tudo desmaiou ou quem desmaiou fui eu por regressar à banal realidade. De qualquer modo parece que eu tinha visto o verdadeiro Espírito de Ciguri. E creio objetivamente que correspondia a uma representação transcendental *pintada* das últimas e mais altas realidades. (ARTAUD, 1985, p. 24)

Coincidência muito singular, o Último xamã nos mostrou um dia o chão de uma pequena grota embaixo do rio onde o trabalho das águas havia inscrito a árvore extravagante de um alfabeto de signos-letras correspondendo às mesmas letras desse “corpo sem órgãos” da visão de Artaud.²⁶

26. Nós filmamos o chão dessa grota e os planos em questão são visíveis no nosso filme *Figure 99 – Le Dernier xamã*.

La Despedida

Alguém vagueia, levado por Bakánowa ou Jíkuli, como perdido, procurando a porta, a porta do céu.

*As mulheres também, uma aqui, outra lá, uma entre elas se retorna, a outra fica aqui como a porta do céu, mas ela não é recebida. É preciso que tudo isso termine, que ele seja lavado, limpo, que ele finalize tudo que deve, tudo aquilo que deve.*²⁷

27. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 19/04/2000 próximo do Círculo de Simon.

O Tarahumara experimenta também um corpo sem órgãos, o constrói e o vive diferentemente, através da *mise en scène* de seus rituais, no saber encarnado do Infinito, do Ilimitado, estranha disposição de sua cultura, de seu povo: um modo de pensar a vida e a morte segundo o mesmo plano de imanência. O Tarahumara denomina *Despedida* o Adeus ao morto definitivo, que envolve uma impressionante *mise en scène* do Infinito, verdadeiro teatro da crueldade. A visão do xamã descreve essa dramaturgia:

Quando alguém está morrendo, muitos me avisam: eu quero morrer, não quero mais ficar aqui, quero partir – ele fala assim no dia de sua morte. Eu digo, se ele deve morrer: que todo le hallá bien, tudo de melhor pra ti, não há outro caminho, só há um caminho, é assim, así es. (círculo simon).

Nos três primeiros anos, tem que deixar a morte tranquila, fazer seu movimento. Ele pode caminhar assim, aproximando-se dos seus antigos lugares, fazendo o que quer.

Aí sim, a família do morto me diz: nós o faremos agora, o trabalho, ele terá vontade, como ele completou os três anos, podemos começar a “familiarizar”. Porque, durante os três anos, ele não pode ir lá no alto, somente vagar aqui e lá, esperando que chegue, que finalmente chegue. Assim, ele caminha inquieto,

porque ele também tem uma família, que sonha regularmente, e ele também sonha. (cueva de gloria).

Eu falo com ele, o morto, quase da mesma maneira como nós estamos falando neste momento: eu estou falando com ele, no sueño, eu o vejo bem, mais ou menos como nós estamos falando agora, o rosto mudou um pouco, como muda o rosto de um morto, um pouco branco. Sim, mesmo se eu não conhecia o morto, eu posso vê-lo, vejo-o muito bem, pouco a pouco, acabo por ver muito bem, trabalhando o sueño, somente para e no sueño, pouco a pouco... Se o conhecesse bem, vejo-o bem, se é um ancião que não conheci, pouco a pouco, aprendo a conhecê-lo.

Sim, o morto me explica a necessidade de fazer esse ritual, e também a sua vida, onde ele está, sim, ele está num lugar, tal como nós estamos dialogando juntos agora, como dizer, me falta uma palavra, esqueci... Ele também me conta o que está acontecendo, lá onde ele está, dos seus problemas com os outros, ele também me conta. (em frente de casa).

Os mortos também, eu acho, se lembram das filhas e filhos que abandonarão quando forem levados.

É nesse momento que deve ocorrer o Batari, o tesguino, que chamo de morte. Eu o chamo três dias antes: oferecemos uma tortilla, uma panqueca de milho ou frijolitos, feijão vermelho, tesguino e pinole, álcool de milho e milho pulverizado; três dias antes do ritual, quatro dias se for uma mulher. O primeiro e o segundo dia, uma tortilla, e o terceiro, se acabamos de matar uma vaca, um pedaço de carne com pinole.

Não, eles não estão sozinhos, eles vão junto com os outros: ele também, o defunto, faz como os outros vivos, ele convida os outros que estão tristes porque já os esqueceram, sua família, seus familiares. Convidam eles também, para beber e comer. (círculo simon).

Durante a Limpia, fazemos uma pequena cruz e a lavamos. Organizamos tudo que ele vai levar, é igual, igual fazemos para um vivo! Meu ayudante o lava. O morto percebe que ele está tal qual era quando vivo: no fim de Limpia, ele está feliz, contente, ele me agradece, quase a mesma coisa que quando lavamos um vivo. (na frente da casa).

Sim, tudo isso acontece dentro do círculo: isso é gostoso, assim, le da gusto, dá prazer, dá vontade de viver, dá desejo, sim, dá o gosto de nascer, el gusto de nacer. Porque se não tivesse ritual ele ficaria muito triste.

Nós o lavamos como se ele tivesse o corpo: lavamos ao menos a cruz. Após a limpia, o Matachine ou chapéion recolhe a cruz e a leva para casa onde eu faço dançar três danças: ele leva a cruz até a casa, e aqui, ele a envia para lá: va te! Vá embora! (última raspa)

Ele parte contente, nada mais o segura, ele parte livre, ele parte feliz. Ele parte, e não volta mais, ele parte, ele não retorna mais aqui. Ele renascera, alguns dizem que ele renascera. Os que morreram muito velhos, dizem, retornam na sua família,

aqueles que viveram há muito tempo... (na frente da casa)

É profundo o suficiente? (risos) Consegues ver como vivem os Tarahumaras, como eles pensam? (círculo de simon)

ENCONTRO DE UM POVO – Καίρός

Eu fui ao México, nós fomos ao México, em busca de um povo analfabeto, seminômade, sem qualquer escritura além de alguns signos-números, algumas inscrições rupestres (principalmente a serpente), alguns desenhos pretos, ocre e brancos pouco decifráveis. A palavra analfabeto é importante aqui. Toda tentativa de escrever, hoje em dia, entre **escrita** e **cinema**, deve ser compreendida no cruzamento de um caminho duplo; em seu distanciamento, mais do que no cruzamento. Diante da potência da imagem, da vida-movimento do cinema, a escrita geralmente se inclina. Primeiramente, porém, mais forte quanto aos seus vestígios, carrega o silêncio, de tom irredutível que foge ao autor, pura linha abstrata, linha de fuga sem sujeito, sem eu, experiência mesmo do “eu é um outro”.²⁸

²⁸. Raymonde Carasco retoma a frase de Rimbaud “Je est un autre”. [N.T.]

Haveria portanto uma superioridade da escrita, uma exigência inicial iniciadora do pensamento: a origem aqui, para um branco, uma branca, só pode ser a **experiência de escrever** em uma afirmação da vida, superior àquela das necessidades de um Eu, de um mim...²⁹ Toda escrita é, em sua exigência, desejo do encontro com esse outro maior que si, sem rosto determinado, que chamamos um povo... Nós chamamos um povo Tarahumara, nós partimos em busca desse povo inicial, nós o escolhemos e ele nos escolheu nesse momento do *καίρός*, do encontro no momento no qual ele ainda podia acontecer, no único momento onde ele pôde acontecer, nos limites do impossível, às suas bordas.

²⁹. No original: “des nécessités d’un Je, d’un moi...”. [N.T.]

Esse momento feliz do encontro de um povo é aparentemente o momento da utopia, um povo ainda numa política do dom mais do que da troca, uma cultura do dom, do *potlach*, da embriaguez e da beleza, dionisíaca.

Qual outro povo do mundo pode assim afirmar, em suas atitudes e posturas, repetições-variações de um mesmo movimento de suas danças, suas encenações rigorosas, comandadas por

um tempo cósmico, encontro solar de um deus aberto a todas as dimensões do mundo, cosmos infinito e porém gerido pelas duas dimensões originárias do alto e de baixo, *ariba y abajo*, a montante e a jusante, em si a fluidez de um tempo cósmico fluindo em direção ao...

Experiência de um povo nômade, de uma torrente correndo em direção ao estuário e ao mar, experiência do movimento cuja beleza só pode ser capturada pela imobilidade, a extrema beleza de uma postura-habitar mesmo do mundo, de uma rocha... Os Tarahumaras conhecem o Cinema desde sempre: habitar o vão de uma rocha ao longo de horas, dominando uma corrida, um correr no tempo, em oito, ir e vir sem fim, que é propriamente o sinal-movimento do infinito.

Pois a beleza Tarahumara, habitar a rocha, continua sendo monumental quando a rocha é uma daquelas esculturas gigantes que atribuiríamos a uma raça primordial de gigantes (e os ossos das cavernas confirmam ainda hoje essa lenda mítica dos Atlânticos pilares do mundo, os Tarahumaras). Os Tarahumaras inscrevem o movimento na graça absoluta de um habitar a rocha, imobilidade tomada com a apreensão, eternidade de um habitar-movimento: em outras palavras, o olho Tarahumara já é, desde sempre, cinematográfico, graça infinita do movimento apreendido, capturando eternidade na habitação de uma rocha.

Assim, esses homens jovens inscrevendo por suas atitudes imemoriais a graça de um corpo no vão de uma rocha, ficando horas, até mesmo dias no **esquecimento** da presença de um branco... Eu sou homem e rocha de carne e pedra dura, eu não desmoronarei, guardião do segredo de uma tal metáfora. Tornar-se rocha.

De manhã (ele deitava ao cair da noite, acordava e se levantava ao amanhecer), era a hora dos “consultores” do *Jíkuri*. Eles chegavam logo ao nascer do sol, arrumados para a cerimônia, impecáveis e belos, geralmente vinham de muito longe, após muitas horas de cavalo. Eles aguardavam a saída do xamã, respeitosamente aguardam que ele abra sua porta, tratando de suas atividades imediatas, aproximando-se do alpendre da casa, anunciando ritualmente o motivo da visita... O xamã convida-os então a beber água com pó de milho (*pinole*), algumas panquecas de milho (*tortillas*), no cômodo comum onde estão mulheres e crianças...

Saindo em seguida da casa, conduzindo seu hóspede embaixo de uma grande árvore nos fundos de seu terreno, longe de toda indiscrição, para ouvir o motivo da visita: sonhos, signos de possessão de *Jíkuri*. Daquele que visita ou de um outro. Pois, estranhamente, o consultor pode descrever também os males do seu filho, da sua esposa, do pai, da mãe (*lo familiar*). Como essa mãe vindo contar as alucinações noturnas de seu filho, levado pelo terror do *Jíkuri*:

Assim, esse jovem, o filho de uma mulher que veio me visitar essa manhã pela segunda vez. Sim, há pessoas que correm como se eles pulassem ou saltassem, eu acho, de dia, mas também de noite. Assim, essa mulher veio por conta de seu filho, que à noite levantava, prestes a cair; eu acho, do alto de um penhasco. Mas a mulher o segurou: ele ia saltar. Ele queria saltar lá embaixo, ele não se deu conta porque ele levantou dormindo, falando e caminhando com os olhos abertos, mas adormecido. Ela me disse agora há pouco, essa manhã, que ele já levantou assim duas vezes. Ele começou a correr lá, mas a mulher o segurou porque ele estava correndo e o seu filho não respondia!

Uma pessoa em tal estado, podemos dizer que ele se levanta assustado, como alguém que acorda e não percebe que acorda. Dá muito medo, sim, é assim.

*Então, o doente de *Jíkuli* vem dele mesmo: nós fazemos de forma que ele venha dele mesmo, que ele venha uma manhã porque sim, eu acredito que seja *Jíkuli* que o leva. É Ele que o leva. Ele, *Jíkuli*. Ele tem medo de *Jíkuli*, do seu poder: ele acorda, não percebe que se levantou, começa a correr, como assustado, correndo... ele pega como... Eu já te disse: ele se levanta ainda dormindo, não percebe e em seguida, eu pergunto pra ele: por que te levantou? Como, eu, eu não senti que eu levantei! Ele esquece tudo, sim, tudo. Ele não percebe: quando eu me levantei? Quando eu comecei? Por vezes, sim, por desgraça, eles caem, às vezes não de muito alto, às vezes eles se machucam muito, eles podem se matar.³⁰*

30. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 04/05/2000 na Cueva de Gloria.

Então, o xamã pode esboçar um primeiro diagnóstico, determinar a urgência, a necessidade ou impossibilidade de organizar um ritual de cura do *Jíkuri*.

Tradução de Naara Fontinele

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*, tome IX: Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Oeuvres complètes*, tome XIII, Dossier (Le théâtre de la cruauté). Paris: Gallimard, 1974.
- _____. *Os Tarahumaras*. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1985.
- _____. *Oeuvres complètes*, tome XXVI: Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. Le corps humain. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Minuit, 1968.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos da Gradiva de Jensen*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 1980.
- MICHAUX, Henri. *L'infini turbulent*. Paris: Mercure de France, 1989.
- VICO, Jean-Baptiste. *Principes de la philosophie de l'Histoire, traduits de la Scienza Nuova de J.B. Vico, et précédés d'un discours sur le système et la vie de l'auteur par Jules Michelet*. Paris: Armand Colin, 1963.



Cinema é montagem*

RÉGIS HÉBRAUD

Ao concluir uma tese eisensteiniana, *O Fora de quadro Eisenstein*,¹ o “sustentar-se por si próprio da imagem” tornou-se para a Raymonde uma necessidade evidente, ao ponto de estudar, fotograficamente, todas as mudanças de plano da sequência da desnatadeira em *A Linha Geral*, de Eisenstein, ou mesmo, em nossa primeira viagem ao México, de estudar a composição dos hieróglifos maias:



Em *Tarahumaras 78*,² trabalhamos uma semana para ajustar a sequência da corrida das meninas que nos haviam feito uma demonstração de *carrera*, e dar a impressão de velocidade durante 30 segundos.

Para conceber a montagem, Raymonde utilizava tanto a escrita quanto o desenho:

* Trecho da *Master Class Realizar um filme de/com Raymonde Carasco (Réaliser un film de/avec Raymonde Carasco)*, proferida por Régis Hébraud em 23 de março de 2014, no festival Cinéma du Réel.

1. Disponível em <http://raymonde.carasco.online.fr/sons/o2%20-%20barthes.mp3>.

2. Filme 16mm, colorido, 30min., 1979.

Todos os nossos filmes são primeiramente montados somente com imagens, até que a montagem das imagens “se sustente por si só”, sendo visível sem som. E para chegar a esse resultado, nós adotamos o seguinte método:

- Antes de qualquer gesto de montagem, apreendemos o material através de repetidas projeções, até que possamos nomear todos os planos e classificá-los em fichas descritivas.

- Além disso, um quadro com alfinetes onde as fichas são pregadas restitui o estado global da montagem. Ele nos permite designar facilmente onde estão os problemas e onde convém intervir.

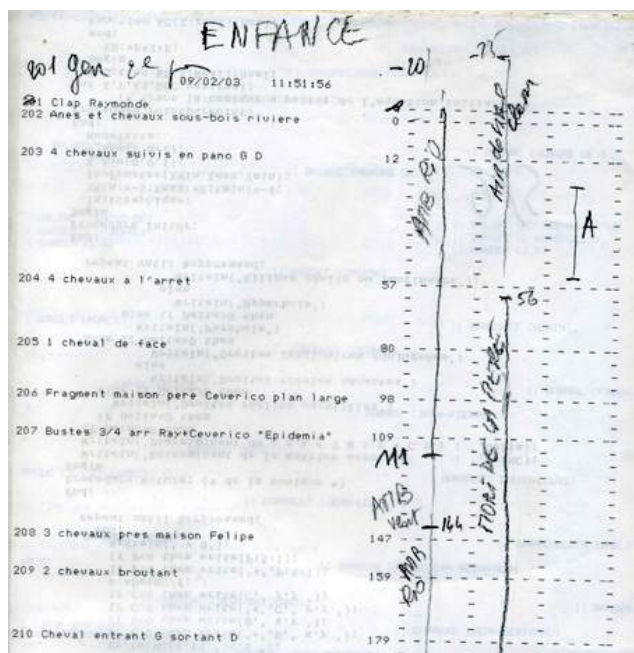


- Na colagem de dois planos consecutivos, é comum que se anote na película, de lápis branco, a referência do plano. Mas se a montagem reside primeiramente na passagem de um plano a outro, qualquer marca no fim ou no início do plano perturba a avaliação dessa passagem. Então não escrevo nada na película. Atualizo o estado da montagem com um software programável de gestão de dados, inserindo as numerações de borda e imprimindo os estados sucessivos da montagem.

13/03/03 14:54:14
 FILM TARAHUMARAS 2003
 Film 16 mm. en 5 parties
 PARTIE IV : RASPADOR - LE SUENO

Attention : ne pas détacher les plans consécutifs
 sous un même numéro de colure

Colure	Annee Bobine	Numeros de bord	
		Premier	Dernier
1 Generique reduit 4e partie	03 115	82797560	82797585
2 Plongee/Simon ebarbant retournant adobes	00 53	61596525	61596576
Plongee GP/mains Simon ebarbant retourna	00 53	61596577	61596613
Plongee / 7 rangees adobes en epi	00 53	61596614	61596626
3 Diagonales adobes en epi	00 53	61596643	61596650
4 Plongee cercle ciguri proche	00 72	14633841	14633852
Plongee centre cercle ciguri proche	00 72	14633853	14633862
Buches et metate retourne cercle ciguri	00 72	14633863	14633871
GP metate retourne cercle ciguri	00 72	14633872	14633881
5 Vis.Cev. coliera cer. Simon "Cigu Simon"	00 59	61601936	61601979
6 Plongee grand angle cercle ciguri proche	00 72	14633882	14633892
7 Amoncellement en murette adobes 1	00 53	61596627	61596634
Amoncellement en murette adobes 2	00 53	61596635	61596641
8 Simon batit 2e rang adobes/soubas. pierr	00 64	61598535	61598605
Simon batit pres cadre porte (enfant)	00 64	61598606	61598628
9 Buste Cev. cer. Simon "1 ame 3 vies"	00 59	61601980	61602036
10 Plongee cercle ciguri Felipe avec poutre	00 63	61599916	61599926
11 Contre plongee Arbre cercle proche	00 63	61599736	61599781
12 Fenetre/paysage 1 maison constr. Simon	00 42	61334309	61334318
Fenetre/paysage 2 maison constr. Simon	00 42	61334319	61334331
Porte/paysage maison constr. Simon	00 42	61334332	61334345
Fenetre/paysage 3 maison constr. Simon	00 42	61334346	61334356
13 GP vis. Cev. cer. Simon "are-waka"	00 59	61602071	61602095
14 Mur, porte, fenetre/paysage maison Simon	00 42	61334357	61334367
Fenetre/paysage 4 maison Simon	00 42	61334368	61334379
15 Raymonde + Ceverico poutre cercle proche	00 59	61602096	61602143
16 2 tetes chevaux lechant sel/rocher	00 42	61334401	61334419
17 Vache/horizon crep. vache quitte champ	00 42	61334380	61334400
18 Olla dans penombre interieure	00 72	14633829	14633840
19 Selle Ceverico lumiere interieure	00 72	14633973	14633984
Olla lumiere interieure rayon soleil	00 72	14633985	14633995
20 Vaguelettes G D or bruni	99 4	54396670	54396687



Nós adquirimos uma moviola 16mm, uma Atlas azul, com três pistas de som. Raymonde enxerga mal a montagem no visor da moviola.

Depois de cada sequência de trabalho, ela me pede para projetar em uma tela, e enquanto isso eu tomo nota dos comentários que ela formula.

- Na hora da montagem do som, os *listings* de montagem levam em conta a duração dos planos de modo a completá-los pelas linhas de som. Eles servem para orientar a mixagem.



A Montagem de *Tarahumaras 78*

Tarahumaras 78, montado em três partes de 15, 10 e 5 minutos, nos faz passar, por fragmentos, do cinema mudo ao cinema sonoro: silêncios e algumas peças para violino Tarahumara. Revivemos a história do cinema. A Raymonde se surpreende por ter realizado um filme mais vertoviano que eisensteiniano.

A Montagem de *Tutuguri*

3. Filme 16mm, colorido,
25min., 1980.

*Tutuguri – Tarahumaras 79*³ é nosso mais belo exemplo de filme de montagem pura, feito a partir de três tipos de imagem: a demonstração do rito do *Tutuguri* em sua própria estrutura, as imagens de caminhada, captadas do ponto de vista de Gradiva, e as imagens de corrida – as *carreras de bola y aro*. Montagem por diferenças e repetições, algumas frases do poema de Artaud, e o canto do *Tutuguri*.

A colorimetria

Por ter aprendido muito com Bruno Nuytten, a Raymonde dirigiu todos os processos de correção de cor, sobretudo na empresa Éclair, contando com a perfeita colaboração de seus técnicos. Sempre constatamos que quando pedíamos algo específico aos técnicos de som ou de imagem, eles nos atendiam com todo seu talento e conhecimento, ainda que fôssemos pequenos clientes.

Cinema e Etnologia

4. Filme 16mm, colorido,
58min., 1982.

Com a filmagem e a montagem de *Los Pintos – Tarahumaras 82*,⁴ encontramos a *mise en scène* dos próprios Tarahumaras em seus ritos e danças. A sorte, na filmagem, foi de ter escolhido um ponto de vista, um quadro, e ter 3 minutos de película virgem na nossa câmera Beaulieu. É o que ocorreu nessa primavera. Por exemplo, na subida dos grupos de dançarinos que adentram o

quadro um após o outro, com consciência manifesta da câmera que, entretanto, eles nunca haviam experimentado. É também o caso da espiral dos Pascoleros, no domingo de manhã.

Jean Rouch, que até então tinha reservas sobre nossa maneira de filmar, passou a nos dar reconhecimento e recomendou *Los Pintos* à seleção do festival *Cinéma du Réel*, em março de 1985.

A realidade etnográfica

O problema de um verdadeiro filme etnográfico é que ele não poderia ser puramente ficcional, é a realidade etnográfica que comanda, uma realidade perigosa e arriscada sob todos os aspectos, atrelada ao acaso pela necessidade de um evento essencialmente inesperado, imprevisível, e que deve ser registrado como se ele ocorresse uma única vez – essa é, segundo nossa experiência, a condição de um documento onde a presença branca não introduz demasiados efeitos de representação secundária, deixa acontecer o rito iniciático, seus executores e espectadores, no rigor e no sagrado de uma dimensão coletiva. (Raymonde, 1998)

Os filmes de 84, 85 e 87

O filme de 84, *Yumari*,⁵ é o último tributário da seguinte lógica: uma viagem = um filme. E com ele nos aproximamos mais dos Tarahumaras: eles nos convidaram para irmos em suas casas, nas festas do *Tutuguri* e do *Yumari*, e nós aprendemos os caminhos. Nesse sentido, *Yumari* é o nosso filme mais documental.

5. Filme 16mm, colorido, 50min., 1984/1985.

A montagem do filme de 85, *Los Pascoleros*,⁶ não se concluiu. Alguns planos reproduzem aqueles de 82, sem se igualar a eles. Foi necessário esperar dez anos para saber montá-los, **pela subtração**, com toda sua força, em 1995.

6. Filme 16mm, preto e branco e colorido, 1996.

A montagem do material bruto de 87 trouxe o sentimento de que tudo estava acabado pelas bandas de Norogachi. E nos faltavam as unidades de tempo e de localização das filmagens pregressas. Não fomos além das primeiras tentativas parciais de montagem. Foi necessário esperar até 2011 para realizar *Los Matachines* e *Portrait d'Erasmus Palma*. Foi a primeira vez que os Carnês de viagem da Raymonde foram utilizados na montagem!

O rito e o mito

Com a captação cinematográfica dos ritos Tarahumaras, coloca-se a questão do mito. Há, certamente, Antonin Artaud e a violência de sua escrita. Ela aparece timidamente em *Tutuguri*. E retorna com mais força em *Los Pascoleros*, *Artaud et les Tarahumaras*,⁷ e *Ciguri*,⁸ 96, 98 e 99. A outra fonte vem de Erasmo Palma, Tarahumara dotado de grande força poética. Ele tem a arte da fala. Suas narrativas sempre começam com “anteriormente”, ao princípio, antes, antes da conquista; quando seu povo, fora do pecado, desconhecia o bem e o mal. Nós gravamos em 79 os dizeres que ouvimos em *Los Pintos* 82 e *Yumari* 84. Como em Artaud, o Mito nos foi dado antes da captação dos ritos.

7. Vídeo, preto e branco e colorido, 52min., 1996.

8. O autor se refere ao filme *Ciguri* 99, 16mm, colorido, 65min., 1999. [N.T.]

Um hiato de 7 anos

As filmagens no inverno de 87 em Norogachic suscitam um sentimento tão forte de desastre que nós desistimos de lá retornar: nos pareceu que ali tudo estava acabado.

O ano de 95

É muito importante, neste ponto, reforçar a força criadora da Raymonde. Depois de sete anos sem voltar à Sierra, poderíamos nunca mais ter retornado. Poderíamos ter escolhido outro caminho. Ao fim de 94, Raymonde logra um ato mágico (Nicole Brenez fala, apropriadamente, em *coragem*): Raymonde havia concluído há pouco uma série de seminários sobre Antonin Artaud na UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Ela retornaria à França em 15 dias. Sem dar ouvidos aos amigos que disseram que ela seria roubada ou sofreria violações sexuais, decidiu ir sozinha a Norogachi, acompanhada a cavalo por dois vaqueiros Tarahumara, seguindo o caminho que Antonin Artaud provavelmente percorrera no outono de 1936. Ela chega à noite, depois de um dia de cavalgada (que começou por uma queda), para a festa da Guadalupe. No dia seguinte, retorna a Norogachic, sem acidentes, ao longo dos cânions, depois chega até Chihuahua, México e Toulouse.

Através desse prodigioso ato de loucura, ela abre caminho para nossas próximas sete viagens pela rota do Ciguri.

Trata-se de um ano de intensa atividade cinematográfica:

- Concluímos a montagem de *Los Pascoleros*, abandonada desde 87.

- Realizamos um filme de síntese: *Artaud et les Tarahumaras*, para La Sept-Vidéo, o que nos ensinou a montar em vídeo (aprendizado que havia começado em 92, para os 15 minutos de *Passages*).

- Fizemos nossa primeira viagem a Nororachi, na Páscoa, sem câmara, para marcarmos encontros com os “Padres do Ciguri”, como os chamava Antonin Artaud. São três “*Raspadores*” que nós retornamos para encontrar em 95. O mais ilustre morreu. Ceiverico tornou-se nosso amigo. É com ele que trabalhamos até 2001.

Os filmes de 96, 98 e 99

Nas três viagens do outono de 95, primavera de 96 e inverno de 97, arquivamos as imagens e sons que viriam a integrar *Ciguri 96*,⁹ *Ciguri 98*,¹⁰ *Ciguri 99*.

9. Filme 16mm, preto e branco, 42min., 1996.

E foi então que Jean Rouch se implicou no projeto:

10. Filme 16mm, preto e branco, 42min., 1998.

- Ele assistiu, em Toulouse, *Ciguri 96*, no qual Raymonde recita algumas passagens de *La danse du peyotl*, de Antonin Artaud. Ele propõe a ela sua própria leitura desse texto. E, no ano seguinte, essa gravação ocorreu, captada por seu engenheiro de som, François Didiot.

- Nós realizamos, na montagem das imagens de *Ciguri 96*, uma nova trilha sonora, na qual Jean Rouch declama passagens da crônica de Artaud, e a Raymonde diz o que é da ordem da interpretação mítica dos ritos. Isso dá origem a *Ciguri 98 - La danse du peyotl*.

- Ele grava, em seguida, sua leitura de *Rites du Peyotl chez les Tarahumaras* para a montagem de *Ciguri 99*. A estreia ocorreu na Cinemateca Francesa, na sala Grands Boulevards, em presença de Jean Rouch.

O trabalho da montagem e da realização mudaram

- A partir de 98, Jean Rouch nos dá acesso a seu próprio estúdio de mixagem, situado atrás da tela da sala do *Musée de l'Homme*, assim como aos serviços técnicos de seu engenheiro de som, François Didiot, o que compreendia tanto os longos e custosos trabalhos de correção sonora em 16mm, quanto as sessões de mixagem. Sabendo que a economia dos nossos filmes era baseada em nossos próprios salários, foi uma ajuda preciosa, decisiva.

- A contribuição científica de Germaine Dieterlen tornou possível legendar a montagem de *Ciguri 99 – Le dernier chaman*; foi ela que, tendo visto o filme precedente, afirmou sobre Ceverico: “este homem é um xamã”.

- Eles convidaram a Raymonde para se juntar a sua equipe de etnólogos. Ela preferiu continuar no caminho da filosofia: “meu instrumento é a filosofia”.

O antropólogo entra num devir-cineasta: a etnografia é então a afirmação da potência dos signos, sem comentário etnológico. Nesse sentido, de fato, nosso próprio trajeto foi invertido: foi primeiramente enquanto cineastas, em um projeto singular, entre literatura e cinema, cinema e etnologia (seguir o rastro da viagem que Antonin Artaud fizera em 1936 no México, na região dos Tarahumaras), que nós entramos, à nossa revelia, através de uma pesquisa de mais de vinte anos, em um devir-etnógrafo. Há então uma espécie de vaivém, uma via de mão dupla, entre os dois processos: devir-cineasta (do etnólogo), devir-etnógrafo (do cineasta). (Raymonde, 1998)

Foi assim que chegamos nessa área, que nos engajamos, quase à nossa revelia, em um devir-etnógrafo, e nossa criação de um cinema do corpo, cinema-corpo-pensamento, associa-se ao tipo de criação dos antropólogos. Sacrifício - Possessão - Transe, de Mauss a Jean Rouch, passando por Griaule, Germaine Dieterlen, Andras Zempléni.

Escrever um roteiro etnográfico

A Raymonde havia escrito, em 95, um primeiro roteiro para a montagem sintética de nossos filmes de 78 a 85, *Artaud et les Tarahumaras*.

Escrever roteiro de um futuro filme Tarahumara é um exercício singular ao qual se lança Raymonde para constituir os dossiês com que tentamos adquirir subvenções (em particular o edital da *Bourses Brouillon d'un rêve*, da SCAM, em 97 e em 2000).

É extremamente difícil escrever um roteiro de antropologia visual quando se trata de um filme verdadeiramente etnográfico, ou seja, um filme com sua autonomia própria, onde somente as imagens visuais e sonoras dão a ver e a ouvir, diferentemente do *logos*, diferentemente de qualquer comentário discursivo. Isso vale não somente para o material etnográfico coletado, mas também (sobretudo) para a ideia do filme, o sentido, necessariamente invisível, do acontecimento apresentado. Trata-se, portanto, de inventar uma fala-cinema, de construir um pensamento-cinema. Pela *mise en scène*, pela montagem. (Raymonde, 1998)

A Fresta do Tempo

Dou-me conta de que a partir das últimas viagens, as de 99, 2000 e 2001, sempre que a Raymonde tentava exprimir sejam blocos intensos de sensação, seja a concepção de uma montagem futura, ela já não empregava a escrita imbricada, mas a escrita vertical (que Artaud tanto utilizou). Creio que essa forma poética seja a resposta mais adequada às questões mais complexas da montagem. O *poiein*.

O texto fundador de 2001

Eis, por exemplo, a maneira como ela formula um dos projetos em que trabalhávamos àquela altura, *Le projet fondamental*:

A FRESTA DO TEMPO

Haveria então esta CISÃO,
do antes e do depois, que
doravante já não rimam.

UM FILME RIO
AO CURSO DO CURSO DO TEMPO
AO FIO(ME) DO TEMPO

A ÁGUA
ESSAS RUGAS CONCÊNTRICAS
ESSE PROCESSO DE DILATAÇÃO-EXPANSÃO
A PARTIR DE QUASE NADA

ESSE CENTRO QUASE INVISÍVEL
ESSE OCO ESSE CENTRO ESPIRALADO
QUE OBSTINA-SE A OLHAR EM VÃO
A PROCURAR SEM ENCONTRAR
SENÃO EM SEUS EFEITOS:
ESSAS RUGAS DA ÁGUA
MATERIAIS INVISÍVEIS

ESSE PONTO DE IMPACTO
ESSE PEDREGULHO
JOGADO VINDO DE FORA
A CRIANÇA, IMPACIENTE
OU VINDO DE DENTRO
DO MAIS PROFUNDO DA ÁGUA
ASPIRAÇÃO
CORRENTES
E A SUPERFÍCIE DA ÁGUA
O VENTO.

Definição de Fresta (Raymonde, Hölderlin, Artaud).

Citação do *Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, de Antonin Artaud:

As coisas não são tais como as vemos e as sentimos na maior parte do tempo... Ao princípio elas eram verdadeiras... O mundo no início era perfeitamente real, ele ressoava no coração humano, com ele. Agora o coração já não está, tampouco a alma, pois Deus deles se retirou. Ver as coisas era como ver o infinito. Agora quando vejo a luz tenho dificuldade de pensar em Deus.

Citação de “Observações sobre Édipo e Antígona”, de Hölderlin:

Neste limite, o homem se esquece, pois está inteiramente dentro do momento; o deus, pois ele nada mais é que o tempo; e de ambos os lados, somos infiéis: ao tempo, pois em um tal momento que ele desvia categoricamente, e que nele, início e fim já não se deixam afinar em rimas; ao homem, já que no interior desse momento, é necessário seguir o desvio categórico, e assim por diante, ele já não pode, de forma alguma, igualar-se com a situação inicial. (Hölderlin)

Esta é a definição moderna do trágico, onde “Deus e homem se unem, mas em uma separação ilimitada”.

Nossa experiência Tarahumara de Antes e Depois:

Fizemos, múltiplas vezes, a experiência cinematográfica desse *desvio categórico*.

Em 82, registramos o esplendor visual e sonoro de quatro dias e quatro noites de danças ininterruptas. “Todo um povo encontra ali seus espíritos”.

Em 84, no grupo das Mulheres de um *Tutuguri*, Raymonde vê uma gestão dionisíaca da embriaguez: estar ou não estar *borrachita*, e não *borracha*. O diminutivo é fundamental. Ligeiramente embriagada, daquela embriaguez que libera a fala, as queixas elegíacas, nesse momento uma mulher Tarahumara ousa apalpar o braço da Raymonde para saber de que ela é feita.

Em 95, registramos a magia das espirais do *Yumari*, na madrugada de uma noite de dança: “A beleza do que vejo, numa espécie de visão sonâmbula, de deslumbramento noturno, do que ouço: a ronda, as figuras fugitivas da separação, pseudo-encontros, de evitamento, da multiplicidade de um povo, a maior dimensão, a única embriaguez do desejo, antes de beber o *texguino*, antes de comer, antes do cansaço, a pura embriaguez, a mais alta intensidade da festa”.

Para mim, basta escolher a lente, o quadro, regular a luz, o foco, e então não tocar em mais nada: o acontecimento se inscreve na película.

Em 85, as comemorações da Páscoa em Norogachic viram o desastre. Delas mantivemos apenas um plano de dança na montagem final de *Los Pascoleros*. Em um *Tutuguri* de 99, já não encontrei a mesma matéria dos planos que havia encontrado com as mesmas pessoas em 95. As palavras mudaram: já não se diz “vou a um *Tutuguri*, a um *Yumari*, a uma *Raspa*”, dizem “**vo**u **tomar**, beber, vamos beber, tomar um *texguino* rapidinho”, ao qual é acrescentado levedura e tequila ao litro, antes de tentar dançar. Qualificamos os rituais do *Jículi* de *tonterias*, loucuras, devaneios. Em 2001, Ceverico nos disse: “**Quando o álcool aparece, a festa desaparece**”. Eles perderam a faculdade de entrar na temporalidade do rito, da dança, da festa, de “dançar com deus”.

A abordagem do pensamento xamânico



Um dos maiores acontecimentos das nossas últimas viagens foi a liberação da fala Tarahumara em nosso sentido. A língua Tarahumara nos é quase totalmente incompreensível, e não entendemos nada do que eles dizem entre eles. Se comunicar conosco em espanhol é fruto da decisão de nos transmitir algo. Foi o próprio xamã que tomou a iniciativa dos sete diálogos da 17ª viagem. Ele nos preveniu na véspera. E no dia seguinte se vestiu com roupas de festa e nos levou a lugares simbólicos.

O imperativo era filmar. O magnetoscópio gravava continuamente, e eu filmava momentos do diálogo deles: Nicole Brenez, que sabe ver, notou que é a primeira vez que Raymonde aparece em *A fissura do tempo* (*Fêlure du Temps*).¹¹ Em 85, em um plano de abertura, vemos a Raymonde furtivamente. Ela ficou brava por isso, e achava que não tinha nenhuma razão para aparecer ali. Em Nararachic, e no final, eu decidi filmá-la, e ela não protestou contra isso. Algo ocorreu com relação a seu pertencimento a esse povo.

A dimensão dos documentos trazidos nas três últimas viagens: 10 horas de entrevista, 5 horas de material bruto, nos exigiu dois anos de trabalho. As gravações sonoras requereram um trabalho de escuta longo e meticuloso, de transcrição em

11. Série de cinco médias-metragens, 16mm, colorido, 2003.

espanhol, de tradução em francês e de reescrita em estilo indireto livre. Nos foi preciso ver e rever as imagens, identificá-las, e utilizar uma gestão informatizada para nos encontrarmos.

Montagem de uma saga

Precisaríamos de tempo
para terminar
este filme-rio.
O trabalho mais difícil
atualmente
é de ajustar o texto/a imagem.
O ideal seria
este muro de pedras secas
inteiramente feito à mão
es pura mano
que sem qualquer ligamento
nem mesmo barro
mantém-se em pé sozinho. (Tara2003.doc)



- A concepção das cinco partes veio dos nove episódios de *la Saga du Parrain*, de Coppola, que foi exibido no verão de 2002! Nós optamos por apenas 5 partes...

- Primeiramente foi feita a montagem dos textos relativos aos sete grandes diálogos que a Raymonde teve com o Xamã na primavera de 2000.

- Depois veio a separação das imagens em cinco rolos. Foi a Raymonde que definiu, durante as projeções, o destino de cada plano.

- Foi preciso transformar o espaço da montagem para lidar com o que, para nós, correspondia a cinco filmes. Acabamos com o estoque dos poucos fornecedores que ainda vendiam bobinas 16mm e fita perfurada azul.

As quatro primeiras partes foram concluídas na primavera de 2003.

Precisamos esperar mais seis meses para conseguir mixar a última, sempre com a ajuda de François Didiot, sempre no estúdio do Jean Rouch no *Musée de l'Homme*, enquanto este passava por grandes reformas.

O reconhecimento do nosso trabalho na França, na Europa

A primeira projeção das quatro primeiras partes de *Fêlure* ocorreu em Paris, na sala Grands Boulevards da Cinemateca Francesa, dia 4 de abril de 2003, pela iniciativa de Nicole Brenez.

Nicole Brenez qualificou como um “afresco” a integralidade do nosso trabalho sobre os Tarahumaras, por isso lhe sou verdadeiramente grato. Na montagem da vida operada pela morte, segundo Pasolini, é esse “afresco” que agora emerge.

A integralidade de *Fêlure* foi projetada na Cinemateca de Toulouse dia 31 de março de 2004, depois, pela iniciativa de Ricardo Matos Cabo, no Centro Culturgest de Lisboa do 28 ao 30 de abril de 2005.

Depois de ser exibido outra vez em Toulouse, dias 24 de abril e 2 de maio de 2012, no ciclo *Femmes de cinéma*, foi projetado aqui, no *Cinéma du Réel*, duas vezes, do 24 ao 30 de março.

Tradução de Vitor Zan

IMAGENS

- Capa: *País bárbaro* (Gianikian & Lucchi, 2013) (p. 4 e 5)
Fotografia do ensaio *Cascas* (Georges Didi-Huberman, 2011) (p. 14)
La guerre est proche (Claire Angelini, 2011) (p. 50)
Fait (Sophie Ristelhueber, 1992) (p. 70)
48 (Susana de Sousa Dias, 2009) (p. 90)
País bárbaro (Gianikian & Lucchi, 2013) (p. 108)
Fotografias extraídas do livro *D'este viver aqui neste papel descrito* (António Lobo Antunes, 2005) (p. 130)
Tinieblas (Edgardo Aragón, 2009) (p. 152)
Gradiva Esquisse I (Raymonde Carasco, 1978) (p. 178)
Tutuguri - Tarahumaras 79 (Raymonde Carasco, 1980) (p. 220)

Pareceristas consultados

Dossiê “Políticas do cinema e da fotografia”

Alessandra Soares Brandão - UFSC
Alexandre Curtiss - UFES
Ana Isabel Soares - UAlg (Portugal)
Ana Luiza Carvalho - UFRGS
André Brasil - UFMG
Andrea França Martins - PUC-Rio
Angela Prysthon - UFPE
Anita Leandro - UFRJ
Anna Karina Castanheira Bartolomeu - UFMG
Benjamin Picado - UFF
Carla Maia - UNA
Carlos d’Andrea - UFMG
Carlos Henrique Falci - UFMG
César Geraldo Guimarães - UFMG
Cezar Migliorin - UFF
Clarisse Alvarenga - UFMG
Cláudia Cardoso Mesquita - UFMG
Consuelo Lins - UFRJ
Daniel Caetano - UFF
Daniela Zanetti - UFES
Douglas Resende - UFF
Eduardo de Jesus - UFMG
Eduardo Jorge de Oliveira - UZH (Suíça)
Erik Felinto Oliveira - UERJ
Erly Vieira Júnior - UFES
Fernando Antônio Resende - UFF
Flávia Cesarino Costa - UFSCar

Gabriel Menotti - UFES
Gustavo Silveira Ribeiro - UFMG
Henri Pierre Arraes Gervaiseau - USP
Henrique Antoun - UFRJ
Henrique Codato - UFC
Ilana Feldman - UNICAMP
Jair Tadeu Fonseca - UFSC
João Luiz Vieira - UFF
Jorge Vasconcellos - UFF
José Francisco Serafim - UFBA
Leonardo Vidigal - UFMG
Luciana Oliveira - UFMG
Manuela Penafria - UBI (Portugal)
Márcio Serelle - PUC Minas
Marcius Freire - UNICAMP
Mariana Baltar - UFF
Mariana Souto - USP
Marina Cavalcanti Tedesco - UFF
Mateus Araújo - USP
Mirian Tavares - UAlg (Portugal)
Moacir dos Anjos - UFC
Osmar Gonçalves - UFC
Patrícia Machado - PUC Rio
Ramayana Lira - UNISUL
Renato Athias - UFPE
Roberta Veiga - UFMG
Rogério Lopes - UFMG
Sabrina Sedlmayer - UFMG
Susana Viegas - IFILNova (Portugal)
Suzana Reck Miranda - UFSCar

