

4. Documentário, arquivo, memória

4.1. O documentário se reinventa

O segredo da imagem... não deve ser procurado em sua diferenciação da realidade, e como consequência de seu valor representativo (estético, crítico ou dialético) mas sim em seu "olhar telescópico" para a realidade, seu curto-circuito com a realidade e, finalmente, na implosão de imagem e realidade. Em nossa opinião, há uma carência cada vez mais definitiva de diferenciação entre imagem e realidade, que já não deixa lugar para a representação como tal ... (Baudrillard, 1988, p.27-8).

Dos registros cotidianos dos irmãos Lumière à invenção do documentário personalista de Flaherty, passando pelas revoluções promovidas pelo cinema soviético (Vertov, Shub), e pelo cinema independente americano dos anos 60 e 70, o documentário, através de suas diversas matizes e formas, ocupa papel central na inovação da linguagem cinematográfica. Dentro de tal extenso universo, talvez seja na área da *apropriação*, do aproveitamento de material já filmado, que o documentário encontre uma de suas mais significativas expressões contemporâneas.

Filmes de compilação, variedades, cinejornais, inúmeros são os exemplos que se confundem com a própria história do cinema. Antes que o termo documentário fosse cunhado nos anos 20, o cinema factual ou informativo encontrava-se bastante associado à prática dos *actualités*. Muitos destes filmes, produzidos e distribuídos por empresas como a Gaumont ou a Pathé, contavam com material recolhido de outras fontes, que procuravam trazer a plateias distantes, curiosidades, acontecimentos históricos, eventos, etc.

Mesmo no nível do cinema ficcional, a apropriação de material filmado já se encontrava em filmes seminais do cinema nascente, como em *A vida do bombeiro americano* (1904), considerada a primeira película editada. Nela Edwin Porter combinou material ficcional com as imagens documentais de bombeiros, para representar uma salvação de incêndio.

No campo dos filmes de propaganda de guerra, já é clássica a manipulação, pelos aliados, de películas nazistas durante a segunda guerra mundial. Na série de filmes *Why we fight* dos anos 40, Frank Capra, o renomado

diretor de *It's a wonderful life* (1946, Frank Capra, EUA), adicionou a trechos de *Triunfo da Vontade* (1935, Leni Riefenstahl Alemanha), cenas recriadas e trechos de filmes de Hollywood para ridicularizar as tropas alemães e reforçar a moral americana.

Já nos anos 60, outros filmes de ficção aproveitam-se de material pré-filmado. Tendo a memória da bomba atômica como pano de fundo, *Hiroshima Mon Amour* (1959, Alain Resnais, França), obra seminal de Alain Resnais sobre amor, morte e memória, inicia-se com um “minidocumentário” sobre o impacto da tragédia nuclear sobre a cidade japonesa. Suas imagens, gráficas e poéticas ao mesmo tempo, funcionam como ambientação e “ancoramento” dramático para a relação entre uma enfermeira francesa e um cidadão japonês¹¹¹.

Já no Construtivismo Soviético, Esfir Shub utiliza-se de filmes caseiros da família imperial de forma a resgatar, sob o prisma pós-revolucionário, o passado monarquista russo. Em *A queda da dinastia Romanov* (1927, Esfir Shub, URSS) Shub reconstrói, a partir de rolos de filme esquecidos, os eventos que levaram às rebeliões de 1917, numa releitura em que a montagem dialética arranca novos sentidos de velhas imagens¹¹².

Avançando no tempo, temos na proposta radical e libertária de Dusan Makavejev, uma rica reflexão social em filmes cujas tramas se veem várias vezes interrompidas pela utilização, em função extradiegética, de material de arquivo. Destaque se dê a *Inocência sem proteção* (1968, Dusan Makavejev, Iugoslavia), primeiro filme Sérvio sonoro, realizado sob ocupação nazista, que é “reinventado”

¹¹¹ Os exemplos deste diálogo entre ficção e material de arquivo é rica e interminável. *Quando o Strip-Tease começou* (1968, William Friedkin, EUA), primeira película de William Friedkin, estava tão comprometido em termos de ineficiência narrativa que, à revelia de seu diretor que havia abandonado o filme e viajado para dirigir outro projeto na Europa, o montador Ralph Rosenblum teve a brilhante idéia de enxertar ao longo da obra, material de arquivo. Esta solução terminou por avivar significativamente o andamento do filme, emprestando colorido e ritmo ao relato. Munido de diversas imagens e canções dos “loucos” anos da era do jazz, Rosenblum terminou por salvar o filme, em decisões que, segundo o próprio montador, refletiam as influências da sensibilidade libertária trazida pela Nouvelle Vague e pelo aparecimento da cinefilia. Lembramos aqui também da homenagem à Nouvelle Vague que Bertolucci promove em *Sonhadores* (2003, Bernardo Bertolucci, EUA), ao inserir imagens de *Acosado* (1959, Jean-Luc Godard, França) de Godard e *Mouchette, a virgem possuída* (1967, Robert Bresson, França).

¹¹² A apropriação e reprocessamento, via montagem de diversas películas americanas e europeias, a partir de objetivos ideológicos e experimentais pelos soviéticos é notório. Shub por exemplo havia remontado o *Dr Mabuse, o jogador* (1922, Fritz Lang, Alemanha) com o objetivo de adaptá-lo a um contexto revolucionário (Weinrichter, 2008, p. 102)

pelo diretor, ao inserir imagens de noticiários e de um filme soviético de época. A remontagem promovida pelo diretor Sérgio possibilita, dessa forma, a reversão de expectativas e a ressignificação da trama, dentro de um espectro político renovado:

O resultado é uma colagem de momentos genuínos tão deslumbrante como o plano em que a heroína do melodrama original assombra-se ao olhar pela janela (porque sua honra está em perigo) e no contra-plano vemos a versão de Makavejev, com a chegada dos invasores tanques nazistas ... (Weinrichter, 2008, p.20).

Independentemente de seu formato, através de construções mais “comportadas” à moda dos documentários de Ken Burns para a TV pública americana, das experimentações de Bruce Conner (*A movie*, 1958) ou do “expressionismo” abstracional da videoarte, a apropriação de imagens documentais alcança novos patamares a partir dos anos 80.

Atomic Café (1982, Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, EUA), um clássico neste gênero documental, utiliza-se de imagens de filmes do governo americano sobre a guerra fria, para retomar, sob uma *distância irônica*, toda a ingenuidade com a qual o tema havia sido tratado¹¹³. Utilizando-se exclusivamente de material original, a montagem faz com que as imagens falem por si mesmas. Ou melhor, é na articulação de sons e imagens de época, e nada mais, que o sentido se constrói: fazem do corte seco e de contrastes provocados pelo som (canções, discursos, diálogos), instrumentos que possibilitam uma olhar eminentemente *revisionista*. Num destes momentos insólitos, um oficial americano tenta convencer a população da ilha de Bikini a abandonar seus lares, para que explosões nucleares sejam efetuadas no local. Tais imagens, realizadas com fins “pedagógicos” e dentro de um espírito conciliador, ao serem recortadas pelos registros originais das detonações, subvertem os objetivos narrativos originais, produzindo um novo contexto que termina por destruir todos e qualquer sentido pedagógico/informacional original, numa articulação em que o contraste entre o tom paternal(ista) do oficial que discursa aos nativos e a violência *sublime* de tal poder de destruição revela-se assustador.

¹¹³ Uma das sequencias mais insólitas da película consiste em uma peça de propaganda exibida nas escolas, em que crianças são aconselhadas a, no caso de uma explosão nuclear, *Duck and cover* (protegerem-se sob suas carteiras de escola)!

Mais recentemente, tal revitalização de linguagem se manifesta também nas formas de se abordar as estruturas de vigilância na sociedade contemporânea. É o caso do incisivo olhar com que o alemão Harun Farocki trata a *panoptividade* existente nos presídios (*Imagens de presos*, 2000) e nos centros comerciais com seus consumidores (*Os criadores dos mundos da compra*, 2001) ¹¹⁴.

Com a virada tecnológica promovida pela revolução digital ocorre um significativo avanço da experiência apropriativa. Neste contexto o videoclipe, narrativa essencialmente “pós-moderna”, revela-se expressão emblemática: galgada na total liberdade de situações fantasiosas, ele nasce em sintonia com o advento da cultura DJ, ou seja, a partir do fenômeno em que a apropriação de música, fala, efeitos e outras expressões sonoras, em *fragmento*, torna-se operação central no processo de criação musical. Neste contexto, a repetição, o apressamento, a sequencialização, a liberdade manipulativa permitida pela (re)mixagem, vêm a espelhar o advento de novos paradigmas marcados por uma enorme flexibilização da imagem em função da lógica dos softwares.

Vídeos como o já clássico *Pump up the volume* de MARRS, constituem-se em pioneiros na edição apropriativa. Aqui imagens de arquivo relacionadas à corrida espacial são editadas em perfeito sincronismo com a estrutura sincopada da canção. Verdadeira “dança visual” constituída por satélites vagantes, foguetes, planetas e acrobacias de astronautas, tais imagens descolam-se de seus contextos originais de modo a enfatizar, sob uma estética *retrô*, uma duração regida pelo movimento, pelo ritmo e, primordialmente, pelo *impacto emocional*¹¹⁵.

¹¹⁴ Para Didi-Huberman a montagem é sempre o gesto constante de retomada e reaprendizado e, por isso, Farocki seria “um artista de ensaios sempre retomados, sempre recolocados em trabalho. “Por que, em que e como a produção de imagens participa tão frequentemente da destruição dos seres humanos?” (Didi-Huberman, 2010b, p. 84), pergunta ele. Nonesko então argumenta que Farocki trabalha com imagens de processos técnicos nascidos do espírito da utopia guerreira, como as imagens de disparos de mísseis por aviões de guerra (no Iraque); mas também com imagens supostamente destinadas a impedir a destruição entre os seres humanos, como as imagens de circuitos de proteção e vigilância. Diante dessas imagens operatórias (o conceito é de Farocki), para o artista não resta outra alternativa senão seu desmonte e sua remontagem, se a elas quer dar nova legibilidade (Nonesko, 2011, p.7).

¹¹⁵ Num outro registro lembramos do videoclipe *Roam* da banda americana B52’s, cuja utilização de antigos registros etnográficos de povos “primitivos” produz um efeito pop, cômico e absurdista

É o reflexo de uma postura em que:

os artistas atuais não compõem, mas programam formas; eles já não consideram o campo artístico como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas a usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. A ideia apresenta ecos da afirmação de Wittgenstein: “Não procure o significado, procure o uso” (Bourriard, 2009, p.13-4)

Agora, mais do que nunca, o arquivo deixa de ser uma fonte fixa e puramente referencial para assumir uma função ativa, *produtora de sentido*:

Texto e imagem já não são armazenados no arquivo como um *Akte* (acta, documento), sem que se convertam em *Akteure* (atores) em seu próprio direito. É enganoso falar de um armazém de conhecimento quando na realidade estamos lidando com um *gerador de conhecimento* (Freling, acesso eletrônico).

O aparecimento do videoclipe e a disseminação de outras práticas relacionadas às imagens apropriadas terminam por estabelecer, portanto, aquilo que Antônio Weinrichter denominará um *novo paradigma do arquivo* onde o compilador entende que todos os tipos de materiais (incluindo o mais trivial ou efêmero) devem ser conservados e não estabelece nenhuma distinção quando se trata de executar sua operação de *bricolage*:

(...) parafraseando Levi-Strauss, podemos dizer que adiciona seus artefatos aos mais variados descartes culturais. E se ele não faz distinção a respeito do “estatuto” da imagem usada, isso se deve à natureza de sua utilização: se o compilador clássico lutava para reduzir o potencial polissêmico da imagem histórica para adequá-la a um discurso que articulava a voz do cineasta e a voz do estado, o compilador moderno funciona precisamente a partir daquilo que, segundo Barthes, poderíamos chamar do *excesso semiótico* que possui toda imagem. Se o compilador fixava uma leitura da imagem através do comentário, o moderno prefere *desestabilizar* o sentido da imagem, por este e por outros meios. (Weinrichter, 2008, p.191, grifos meus)

4.2. O advento de um pós-cinema

O início do esgotamento das linguagens cinematográficas tradicionais, a transformação dos canais de distribuição e exibição, e a migração analógico-digital ocorrida nos últimos vinte anos, fizeram com que os diferentes meios de expressão, antes isolados em seus diferentes nichos, convergissem na forma inédita de um fenômeno multimidiático de proporções globais. Homogeneizados do ponto de vista técnico, imagem e som, agora vertidos em *bits* e *bytes*, tiveram assim seus “núcleos duros” dissolvidos, onde pintura, texto, fotografia, cinema, vídeo e áudio interpenetraram-se, transformando radicalmente a expressão

artística e o processo informacional e comunicacional. Neste contexto, mostras pioneiras como as *Passages de l'image*, exposição e livro organizado por Raymond Bellour em 1990, expuseram a questão sobre a incapacidade de se continuar a pensar os meios como separados e independentes.

A crise da objetividade positivista tem permitido por um lado o desenvolvimento da capacidade de inovação narrativa pelo campo documental, ampliando seu campo expressivo a fórmulas intersubjetivas como o documentário de reflexão, o documentário de ensaio ou falso documentário. Chega um tempo em que "torna-se claro que você não pode mais, como antes, dizer: Cinema, fotografia, pintura" (Bellour et al, 1990, p.6): a multiplicação problemática dos modos de produção e dos suportes de produção, introduzidos pela televisão, pelo vídeo e computador, exigem uma mudança de estratégia analítica (Machado, 2008, p.187).

Iniciado pelas explorações do cinema experimental dos anos 60, continuado com o advento do vídeo eletrônico nos anos 70, o digital vem assim a coroar um processo onde a relação entre imagem e tecnologia ocupa, mais do que nunca, papel central. Gene Youngblood, já em 1970, popularizava a noção de *Expanded cinema* (cinema expandido), através de seu livro homônimo onde procurava deslocar seu foco daquele cinema tradicional, cujo dispositivo e linguagem pouco haviam mudado desde os tempos de Griffith, para outras formas de manifestação, em que evolução técnica, artística e comunicacional encontravam-se inevitavelmente entremeadas a partir de uma nova dimensão evolutiva de nossos órgãos sensoriais (Sucari, 2013).

Ao cunhar o conceito de *metadesenho*, Youngblood observava que:

(...) não se trata de buscar, nas novas práticas audiovisuais, mudanças gerais nas estruturas dramáticas da narrativa, mas de tornar visível nossa integridade tecnoperceptiva. Incidência, por conseguinte, sobre a materialidade do dispositivo na gestação de mensagens audiovisuais, mais do que sobre o *jogo narrativo* (Sucari, 2013, p.124).

No *cinema expandido*, a imagem não ocupa o espaço do cinema, desloca-se para galerias e museus, através de instalações, multiprojeções, onde, geralmente, a noção tradicional de narrativa vê-se substituída por outras manifestações de natureza fortemente conceitual. É assim com o pioneiro *A Região central* (1971, Michael Snow, EUA) de Michael Snow, onde um braço robótico movimenta durante 180 minutos ininterruptos uma câmera colocada nas montanhas canadenses, ou com o registro em plano único de oito horas de duração de *Empire* (1964, Andy Warhol, EUA) de Andy Warhol. Da mesma forma, ao

projetar aleatoriamente em quatro telas diferentes eventos (1966), resultando num número infinito de encadeamentos, Warhol antecipa a montagem espacial tão expressiva em nossa era digital.

Hoje, em plena Internet 2.0, as formas de expressão oferecidas pelas mídias sociais, pelo youtube e pelos blogs, entre outros, possibilitaram uma verdadeira cultura da remontagem, através de formas tão diversas como os *cultural jams*¹¹⁶, uma revisão da contracultura de caráter intervencionista, os *mash-ups*, que combinam fragmentos de múltiplos filmes na forma de trailers, os *e-cuts*, que partem de um único filme, modificando-o, ou os *machinema*, a convergência de videogames e cinema.

Dentro dos estudos de cinema, há de se destacar também o papel inovador dos videoensaios. Libertando a análise fílmica das limitações impostas pela palavra escrita, tais obras estabelecem novas formas de reflexão sobre o audiovisual, a partir de abordagens pedagógicas, investigativas, e mesmo experimentais. Exploram, assim, temas tão diferenciados que vão do uso do *time lapse*¹¹⁷, à curiosa montagem espacial entre primeiras e últimas imagens de filmes (Harcy, 2015), passando por uma análise do movimento na obra de Akira Kurosawa (Marine, 2015) ou da “geografia criativa” que organiza o premiado *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*(2014, Alejandro González Iñárritu, EUA).

4.3. Uma retomada do real

Desde os anos 80, a ideia de um “presente futuro” implantada pela visão teleológica modernista vem sendo substituída pela de um “presente passado”. A musealização do mundo, a necessidade de um *total recall*, fizeram com que Andreas Huyssen situasse o fenômeno nos termos de uma “fantasia enlouquecida de um arquivista” (Huyssen, 2000). Se por um lado os estudos sobre o Holocausto demonstraram o colapso do projeto da civilização ocidental em praticar sua

¹¹⁶ O *cultural jamming* pode ser definido como uma releitura da contracultura, como o “sequestro dos meios - *media hacking* - táticas de guerra informativa, *terror-art*, e semiótica de guerrilla, tudo de uma vez só (Dehry, 1993).

¹¹⁷ Esta técnica de compressão radical do tempo, apesar de não necessariamente nova, aprecia uma renascença possibilitada pelos novos aparatos digitais.

anamnese, sua incapacidade constitutiva de viver com o “outro”, a comodificação de um passado idealizado serve como porto seguro para enfrentarmos a volatilidade de uma temporalidade baseada no pontual, no momentâneo.

A reestruturação de centros urbanos, as modas retrô, a mercantilização em massa da nostalgia, tudo isso, iniciado em algum ponto entre os anos 70 e 80, adquire uma significação ainda mais expressiva sob o domínio digital. O computador, através das dimensões capilares da internet, das enormes databases e de sua capacidade de instrumentação da informação, potencializou o acúmulo de milhões de textos e imagens. Registro anamnésico de “civilizações”, ao tornar-se “insuportavelmente” disponível, tal *surplus* informacional estabelece uma reorganização das estruturas de tempo e da forma com que nos relacionamos com a memória. O advento desta supermemória coletiva, se para alguns representa uma ameaça, uma desestabilização de nossa relação cultural com o passado, para outros representa o advento de uma era de enorme poder criativo e democrático.

O cinema contemporâneo espelha e problematiza as dimensões desta cisma, ora através de um olhar apocalíptico, ora num esforço em atenuar o impacto exercido pelo hiperespaço informacional, através de ancoramentos com o passado (Huysen, 1996).

Possibilitada pela miniaturização e barateamento das câmeras digitais, pelo fácil acesso a sistemas de edição e finalização e pelo aparecimento de formas alternativas de distribuição e exibição de vídeos (youtube, páginas pessoais, proliferação de festivais e mostras), o *boom* documental possibilitou uma nova busca pelo “real”. Num mundo desancorado do humanismo, da tradição, e submetido a profundas mudanças epistemológicas, nasce uma série de subgêneros, que vão dos *reality shows*, presença absoluta em boa parte da programação de TV, aos documentários de esportes radicais. Esta proliferação reflete, em última instância, uma demanda em se recuperar e ao mesmo tempo reinventar a experiência humana – seja através da dimensão do corpo, seja pelas práxis das atividades produtivas (reformas arquiteturais, programas culinários, etc.) ou da investigação do passado.

Hoje, através de *apps* como o *Markeet* ou o *Periscope*, qualquer um pode transmitir ao vivo com a utilização de um celular. É a portabilização radical de um mundo em que a tecnologia permite um nível de simultaneidade e multiplicidade comunicacionais inéditos. Neste contexto, quebram-se os limites da linguagem canônica do jornalismo televisivo, permitindo a criação de conteúdos que se aproximam de uma estética *verité*, movida pelo desejo da presença de um olho sobre/no o mundo como havia preconizado Dziga Vertov.

Com o advento do vídeo caseiro e o conseqüente acúmulo de imagens pessoais ao longo dos últimos quarenta anos, as artes audiovisuais assistiram ao advento de inúmeras obras documentais relacionadas à vida privada. No cinema, como na literatura, surge o fenômeno da recuperação de todo um passado que agora é reprocessado em construções cada vez mais pessoais e ensaísticas. Neste contexto, se películas ficcionais como *Caché* abordam a desestabilização do presente como forma de provocar, através do choque, a lembrança de um passado coletivo e individual, na área documental, a prática da *autodocumentação* (para usarmos um termo de Antonio Weinrichter) vêm recuperando as “pequenas histórias” familiares, localizadas, muitas vezes deslocadas dos grandes discursos¹¹⁸.

Em tais obras, a penetração do olhar da câmera, em sua capacidade de “enquadrar” analiticamente o que se manifesta de forma nua e crua, termina por trazer de volta aquilo que antes permanecia no “fora de quadro” da própria história de seus personagens. Tal qual uma prospecção arqueológica, ao expor as diversas camadas de verdade ocultas sob gestos, fatos e ações, a narrativa termina por produzir efeitos “catárticos”, reveladores.

Estruturado em torno de uma memória “oficial” (da grande imprensa, na forma de fotos, artigos jornalísticos e imagens de TV) e de filmes caseiros, adicionados a um material originário (entrevistas, imagens ilustrativas), *Na*

¹¹⁸ Segundo Weinrichter, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972, Jonas Mekas, EUA) é possivelmente um dos primeiros exemplos de um cinema autobiográfico. Seu diretor, Jonas Mekas, encarna, junto a Stan Brakhage, a tradição deste cinema de inscrição radical da subjetividade. Obras posteriores como *Reconstruction* (1995, Laurence Green, EUA), *Nobody's Business* (1996, Alan Berliner, EUA), *Detesto el sentimentalismo barato* (2003, Jesús Torregrosa, Espanha) ou *Tarnation* representam a “evolução” de tal olhar. (Weinrichter, 2008, p.185-6)

captura dos Friedman (2003, Andrew Jarecki, EUA)¹¹⁹ expõe, sob diferentes perspectivas, uma tragédia no seio da família suburbana americana, representada pela desgraça de um professor preso por pedofilia. Constituindo-se em relato multifacetado, polêmico e investigativo e por isso mesmo, mais próximo à multirefração do cristal do que à transparência direta do vidro, sua narrativa serve de plataforma para que se discutam os próprios limites do fazer documental, estabelecendo assim uma conexão direta a um tema já clássico no cinema: aquele da instabilidade da “verdade” dos fatos¹²⁰.

Num outro registro, Errol Morris, em *The thin blue line* (1988, Errol Morris, EUA) realiza um trabalho investigativo sobre o assassinato de um policial a partir de material de arquivo e de redramatizações realizadas de formas bastante estilizadas. Morris não se preocupa somente com os fatos históricos; ele usa do documentário como forma de explorar o exercício da representação e a própria *confiabilidade do fazer documental* (Nichols, 2001).

Recentemente o premiado *Boyhood* (2014, Richard Linklater, EUA), revelou-se uma interessante experiência na forma de tratar o passar do tempo e as transformações enfrentadas durante a puberdade. Centrada na vida de um jovem, filmada em tempo real ao longo de 12 anos, o filme, apesar de ficcional, conta com uma construção dramática “enxuta”, no sentido de procurar se isentar dos excessos psicológicos e emocionais típicos do folhetim melodramático, em favor de um olhar “neorrealista” que procura passar um certo senso de vida cotidiana. Neste sentido, a obra constitui-se em exemplo de uma linguagem que rompe com as convenções das “grandes narrativas” - onde vida e História se confundem - dando lugar à intimidade de uma simples narrativa em torno de relações familiares.

Já no domínio de nosso corpus, *Tarnation* de Jonathan Caouette, revela-se obra ousada ao (des)construir, através de uma montagem mais próxima da tradição do cinema experimental e da linguagem do videoclipe, o relato dramático de um jovem e de sua mãe esquizofrênica. Mais uma obra marcada pelo tema da

¹¹⁹ Indicado ao Oscar e vencedor no festival de Sundance.

¹²⁰ A obra de Orson Welles, por exemplo, é transpassada por esta questão, a começar pela película seminal multiperspectivista, *Cidadão Kane* e terminando no brilhante documentário, significativamente intitulado *Verdades e Mentiras* (1977, *F For Fake* - f de falso em inglês).

família disfuncional, *Tarnation* é produto perfeito de um timing onde o advento de programas não lineares de edição permite flexibilidade e barateamento nas condições de execução do audiovisual.

Na edificação de um recente senso do documentário de material apropriado, identificamos, portanto, a conjunção de uma série de questões manifestadas como a da releitura do passado (dentro de um “eterno presente”) a partir de um processo de renovação, onde a noção de história linear, teleológica e oficial é desbancada, para dar lugar a um olhar crítico e estratificado do enorme conjunto de “histórias” culturais, etnográficas e pessoais que desdobra(ram)-se em simultaneidade. Revela-se produto daquilo que Huysen irá identificar como a relação obsessiva com as temáticas da memória e da história, ilustrada pela retomada analítica dos fenômenos relacionados aos traumas coletivos (o Holocausto, as diversas historiografias que se debruçam sobre os “anos de chumbo” na América Latina, etc.) e individuais (famílias disfuncionais, histórias de imigrantes, etc.).

No *cinema*, se uma primeira geração pensa formativamente a linguagem, e uma outra, entre 1945 e os anos setenta aproximadamente, retoma e reinterpreta esta cartilha levando-a a novos territórios formais e temáticos, problematizando cultura, política e psiquê humana, nos últimos trinta anos, a sétima arte, na tentativa de evitar uma “morte eminente”, tenta se reinventar através de um olhar revisionista em que operações que evocam a *recombinação*, a *remixagem* e a *citação* tornam-se centrais.

Subvertendo a natureza privada e de registro de memória familiar, tais filmes recontextualizam-se dentro de discursos muitas vezes construídos em torno da dimensão do *trauma*, geralmente acobertados por uma aparente normalidade explicitada pela “performance” de tais registros:

A utilização destes materiais fotográficos caseiros tem três finalidades. O primeiro é iluminar as “mentiras” que revelam estas imagens; descobrir a verdade oculta e não reconhecida no contexto inicial da imagem, mas que são expostas através de recursos como a câmera lenta, o congelado, o reenquadramento e a recontextualização de elementos tais como expressões faciais, gestos e o contato físico. Finalmente, esses filmes experimentais caseiros tentam mostrar um mundo representacional e doméstico ao qual não se poderá nunca retornar (Danks, 2002).

4.4. A releitura digital do passado em *Tarnation*

Pioneiro na experimentação com o digital¹²¹, *Tarnation* (2003) é um marco na revitalização do gênero autobiográfico¹²². Utilizando-se de um sistema básico de edição iMovie, nativo ao próprio sistema operacional Mac, Jonathan Caouette compõe uma obra que reúne fragmentos de sua vida, relacionando sua homossexualidade à história trágica de sua mãe, uma belíssima modelo infantil dos subúrbios transformada em figura trágica pela doença mental, e ao comportamento errático e disfuncional de seus excêntricos avós¹²³.

Influenciado pela linguagem do videoclipe e pelos filmes experimentais dos anos 60, o filme é produto do entrelaçamento de diversas mídias caseiras que cobrem 20 anos de vida: fotos, filmes em várias bitolas, gravações em K7, de secretárias eletrônicas, tudo é tratado digitalmente, e montado numa vertiginosa visão em mosaico.

A montagem aqui funciona como um verdadeiro liquidificador imagístico, cuja intenção é a de chocar e projetar o espectador no universo tortuoso, intensamente emocional dos fatos que produziram a narrativa de vida do diretor¹²⁴. Neste sentido, Caouette procura estabelecer uma continuidade regida por um olhar narcisista, produto de registros intensamente autocentrados, onde fato e imaginação confundem-se sob uma estética de natureza fragmentária, de ritmos intensos que procuram emular a aleatoriedade de um processo mental em crise.

Como tal, o filme é pleno em ambiguidade e abertura factual. Este é o caminho adotado pelo diretor americano, o de construir uma labiríntica epopeia

¹²¹ *Os catadores e eu* (2000, Agnes Varda, França) de Agnes Varda é um outro exemplo de pioneirismo na utilização das câmeras digitais. Um estudo sobre aqueles que se aproveitam das sobras do surplus capitalista, a obra, revela-se um fascinante olhar pessoal sobre o envelhecimento e a efemeridade das imagens “catadas” pela cineasta.

¹²² *Tarnation* explodiu em uma primeira versão no festival experimental de cinema gay MIX NYC, mais tarde no Sundance Film Festival, e depois na Quinzena dos Realizadores em Cannes, “com a força de um bombardeio numa época em que o termo digital ainda soava como punição medieval ou, na melhor das hipóteses, de um futuro incerto e assustador” (Armatría, 2010, p. 217).

¹²³ Neste contexto, o filme dialoga com *Os fragmentos de Tracey* a partir de uma série de temáticas em comum (a família disfuncional, linguagem do rock’n’roll, o “teenage angst”).

¹²⁴ *Tarnation* ilustra a vulnerabilidade da memória e a vulnerabilidade do indivíduo cujas memórias são compostas de um interminável fluxo de consciência na forma de imagens (Bruzzi, 2006, p.244).

experimental sobre sua própria vida. Caouette encontra no autoregistro um poderoso instrumento de expressão e de catarse pessoal: seu arquivo de “diários pessoais” e de “personagens” que interpreta para a câmera, de forma quase sempre testemunhal, reflete uma postura autocentrada, “performática”, marcada por grande capacidade de fabulação.

Em *Tarnation* cada imagem possui uma qualidade *fantasmagórica* que parece recuperar, de forma “benjaminiana”, um passado iluminador. Tal *virtualização*, reforçada pelas marcas do tempo (desmagnetização, perda de cor, etc.), ou pela manipulação de efeitos - texturizações, multiplicação e saturação - colocam tais registros sob um regime de expressão *autônoma*.

A estratégia de “choque” em *Tarnation* já se manifesta em suas primeiras imagens: captada com câmera na mão e tratada com saturação de cor e “riscos” à moda das antigas películas, assistimos a uma Renée, a mãe, alegre, de forma juvenil, cantando um hino religioso, em uma encenação para a câmera. Entram os créditos e somos apresentados agora a Adolph, seu pai, que gesticula freneticamente em função de um apressamento de imagem. Estabelece-se assim o tom trágico, nu e cru, com que Caouette irá tratar de frente o drama de sua vida. Sublinhado pela melancólica voz de Mimi Parker, cantora da banda *Low*, rapidamente penetramos no âmago de um *leitmotiv* que organizará a obra: as imagens de uma casa suja e desorganizada, a expressão desgredada do pai, a face da loucura da mãe (Figura 27).



Figura 27: *Tarnation*.

Dentro de tal “caos”, entretanto, Caouette procura uma linha organizadora: *Tarnation* possui um “arco narrativo” mínimo em que tempo e espaço e eventos

são explicitados através de letreiros cuja função é a de *dialogar* com o espectador. A palavra aqui, investida de *ritmo*, toma vida, exercendo um senso de expectativa controlada, através de informações que vão sendo paulatinamente distribuídas pelas inúmeras cartelas que perpassam a obra.

Logo após o prólogo, somos situados no presente do filme pela legenda *New York City, 2002*, quando tomamos conhecimento de uma intoxicação de Renée por Lítio. Caouette, tal qual um ator, representa para a câmera. Repetindo a obsessão *performática* que o acompanha por toda vida, o diretor não se esquivava de, mesmo em momentos tão graves e desesperadores, posicionar a câmera e “dirigir-se” a si mesmo. Assim, em planos curtos e de forma elíptica e descontínua, conversa com seu companheiro, pesquisa na internet, fala ao telefone com o hospital e, finalmente, tem um “ataque de ansiedade”.

Um primeiro plano em preto e branco de Renée na forma de um *portrait* reminescente da tradição das imagens da histeria de Salpetiérre, introduz uma *montage* de imagens iniciada por Johnattan em um trem deslocando-se ao encontro da mãe no hospital. Uma televisão fora do ar serve de *ponte* para mergulhar o espectador em imagens “texturizadas” em super 8 de estradas, casas e árvores desfolhadas. Investidas de uma forte carga expressiva, tais imagens são acompanhadas pela fala de um jovem Johnattan, que “declama” um texto que parece retirado de algum livro de autoajuda (*Se te comparas com os outros, torna-se vazio e amargurado porque sempre há alguém mais ou menos forte que tu próprio. Saboreia os teus feitos assim como seus planos. Concentra-te na tua carreira, por mais humilde que seja. A desgraça está na outra cara da sorte. Seja prudente nos teus assuntos, o mundo está cheio de armadilhas. Mas aprenda a reconhecer a virtude.*). Reforçadas pelo efeito “retroativo” de uma trilha musical executada ao contrário, aqui o subúrbio americano, em sua versão pretérita, faz-se recuperar através de desbotadas imagens setentinas. Sublinhadas pelo tom patético de um *off* marcado por tal moralismo protestante, estas imagens imprimem uma “cronotopia emocional” onde o *link* se dá pelo expressivo tratamento visual que conecta memória e emoção/impressão psíquica. Rápidas imagens de Rosemary, a avó, entrecortadas às lápides de túmulos, sobrepostas a uma canção infantil,

estabelecem uma ponte para o passado, inaugurando uma nova sequência. (Figura 28).

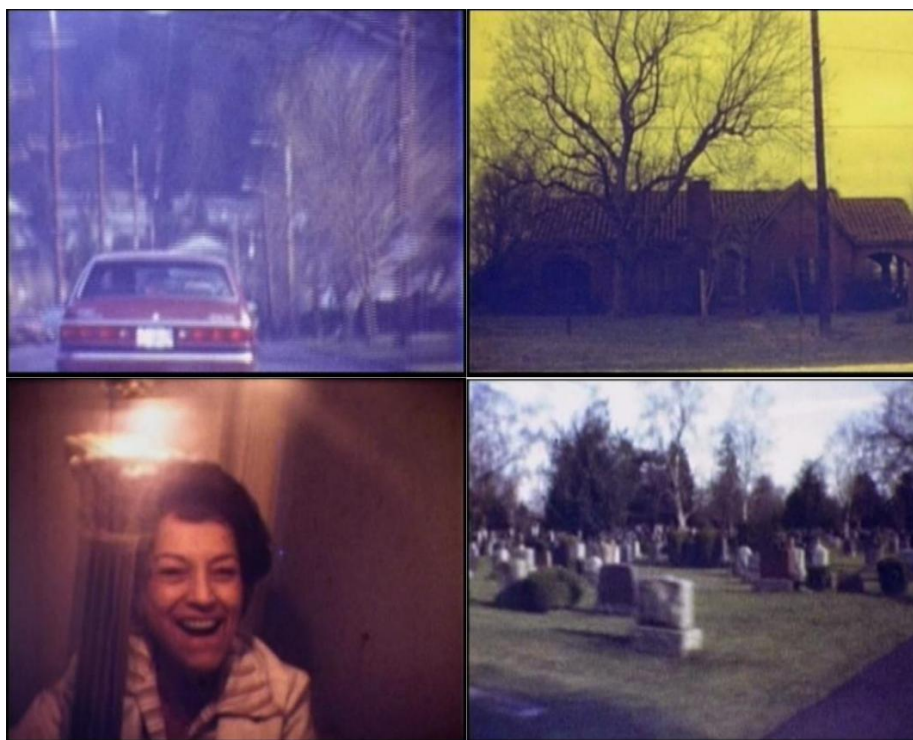


Figura 28: *Tarnation*.

A opção irônica pela legenda “*era uma vez numa pequena cidade do Texas*” introduz todo um bloco cujo objetivo é sintetizar os eventos que marcaram a família desde sua formação até 1991. Devemos destacar aqui como Caouette utiliza-se dos letreiros de forma a aproximar-se da expressividade da fala: mais do que pura informação “corrida”, sentenças são divididas em partes, estabelecendo ritmo, criando expectativa (de sua complementação) numa articulação em que a visualidade da palavra assume importância. Combinando fotos familiares, gravações caseiras, e música, esta longa sequência divide-se em três momentos: o primeiro aborda o casamento dos avós nos anos 50, a próspera venda de Adolph, a descoberta da mãe como modelo infantil, a paralisia da mesma em função de um acidente, e a polêmica decisão de aplicar-lhe choques (ao longo de 2 anos!) como tratamento psiquiátrico¹²⁵; o casamento e a rápida separação de Steve, pai de Johnattan; *Texas 1975 – 1981*, onde informa-se sobre o incêndio que destruiu a

¹²⁵ Aos 12 anos, Renee cai do telhado de sua casa e fica paralisada por 6 meses. Convencidos de que tal aflição poderia ser produto do estado mental da filha, seus pais foram aconselhados por vizinhos a adotar tal solução radical. Muitas informações (como a alegação de que Adolph e Rosemary teriam abusado de Renée) nunca são satisfatoriamente esclarecidas para o espectador

mercearia de Adolph, a fuga de Renée e o estupro cometido por um estranho na frente do filho, a prisão de Renée e o percurso de maus-tratos de Johnattan por diversas famílias adotivas.

Destaque-se aqui a estratégia de montagem marcada por um forte senso de “amarga ironia”: sorridentes fotos familiares são sobrepostas a uma expressiva dissonância produzida pela associação de gravações infantis e canções “bregas” como *Wichita Lineman*, cujo arranjo e estrutura harmônica – de uma balada country - é pronunciadamente marcada por uma sonoridade de época. Tendo tecido este *ensemble* introdutório, Caouette opta agora por uma “interrupção” narrativa: em contraposição a riqueza rítmica e musical anterior, um longo plano-sequência nos mostra um Johnattan que, aos doze anos, representa, de forma testemunhal, uma mulher decadente abusada pelo marido.

Tarnation é obra iluminadora no sentido de que todo um conjunto de imagens e sons são reunidos de forma a reprocessar *terapeuticamente* o passado. São diversos os testemunhos na forma de desabafo, verdadeiros diários em que o protagonista procura claramente afastar seus “fantasmas” e imprimir sentido ao mundo ao seu redor. Neste contexto tem-se a sensação de que o material original permaneceu arquivado com a missão de, em algum momento, refazer-se, de forma a “reinterpretar” o legado confuso, enevoado e violentamente fragmentário de sua vida marcada pelo abuso e pela desestruturação. Aqui as fotos da infância de Renée tornam-se impregnadas por toda uma aura assustadora: “iluminadas” retroativamente pelo que sabemos e constatamos do presente, elas reaparecem sob o nexos penetrante (um *punctum* perfurante diria Barthes) de um olhar “devolvido” que, originalmente inocente, revela-se agora deslocado de seu contexto original, deformado, sob a aparente normalidade do registro congelado.

Um evento em especial adquire força pungente pela natureza aterradora dos acontecimentos:

No outono de 1986 Jonathan estava visitando Renee quando fez amizade com um traficante. Jonathan queria experimentar marijuana. O traficante lhe deu dois baseados. Jonathan os levou para casa e fumou ambos em sequência. Mais tarde soube-se que estes baseados continham pcp também, além de formaldeído. Depois dessa noite Jonathan não conseguiu se concentrar e tinha a sensação de estar sempre num sonho (Narração).

Influenciado pelo legado vanguardista¹²⁶, Caouette utiliza-se aqui (como em outros momentos do filme) de imagens texturizadas, desmagnetizadas, plenas de “artefatos” “marcadores” do tempo, que, sobrepostas a uma fala confessional contundente, procuram reproduzir os efeitos modificadores produzidos pela droga. Um arranjo espacial distribui, em um primeiro momento, as mesmas imagens (colorizadas em vermelho e recortadas por um efeito de íris) de um Johnattan se debatendo, em quatro painéis idênticos. O efeito almejado enfatiza a dinâmica da repetição: cada imagem tem sua temporalidade modificada não só através de “soluços” que interrompem sua fluência, como também por *loops* internos. Alcança-se assim um efeito patético, cuja natureza “mecânica” termina por reforçar a impressão de um personagem em total descontrole, como que preso a uma “rotina” escravizadora, incapaz de exercer controle sobre seu próprio corpo.



Figura 29: *Tarnation*.

¹²⁶ Apresentado em sua adolescência à cultura *punk*, ao cinema *underground* e aos *cults* da época (*Christiane F*, *Liquid Sky*), Caouette, a partir dos 13 anos, realizará filmes no estilo *trash*, como *The ankle slasher* (*O retalhador de tornozelos*, 1986), *The goddamn whore* (*A porra da piranha*, 1987), *Spit and the blood boys* (*O cuspe e os rapazes sangue*, 1988). Marcados por uma estética bastante transgressiva e densamente sexual, tais filmes denotam a necessidade precoce de expressão do autor

Por um outro lado, identifica-se como a ideia de uma “despersonalização” provocada pela droga serve de pretexto para que Caouette possa desdobrar uma série de questões pessoais: sua homossexualidade (“*Não, nenhum gay fez lavagem cerebral em mim. Sempre fui gay. Não sei se foram os abusos. Mas eu desejo tudo*”), o medo de enlouquecer (como a mãe, com quem se identifica profundamente), a necessidade de se libertar da “herança” familiar e de produzir algo maior. Tudo aqui entrecorta-se a imagens de seringas sanguinolentas, “vísceras”, Renée sendo atacada (tal imagem, a partir de alguma produção caseira, sugere o estupro), além das recorrentes performances autocentradas do diretor em suas fúrias narcisísticas (Johnattan está sempre a gritar e gesticular ferozmente). Manipuladas por saturações de cor, pela reversão de movimento, pelos planos-choque curtíssimos, pelo uso do *fast* - tudo radicaliza e “desorganiza” uma montagem que mais se assemelha a uma dança profana e a uma desconstrução “(ir)racional” do passado. Reunidas ao testemunhal sonoro, reestetizam criativamente o passado.

O veio performático de Johnattan já se manifestava muito cedo - aos quatorze anos imaginava produzir um musical no estilo “Hair” com a ajuda do conhecido produtor Robert Stigwood (Tarnation acaba tendo o suporte de diretores/produtores conhecidos como Gus Von San e John Cameron Mitchell), a partir dos elementos mais díspares possíveis. Aqui as referências pop de sua infância e adolescência são recontextualizadas na criação de um universo bizarro e conflitante: a missa negra de *O Bebê de Rosemary* (1968, Roman Polansky, EUA), a musa brega do country Dolly Parton, programas infantis, um Michael Jackson adolescente, o massacre de Jonestown, imagens graficamente violentas de filmes para a tv - tudo é articulado na forma de rápidos flashes separados pelo ruído televisivo em que, quase que sublinaramente, reconhece-se o rosto fantasmático da avó Rosemary inserido em poucos fotogramas.



Figura 30: *Tarnation*.

Constrói-se aqui um mosaico delirante em que o papel da cultura de massa, e da TV mais especificamente, refaz-se em uma *collage* bizarra, de modo a ilustrar a fantasia de Caouette. Pesa aqui a construção dos “estados emocionais”, e de um senso de “sonho auto reflexivo” que, através da montagem disjuntiva, como observado por Ken Dancyger, nos levam também a refletir sobre a formação do sujeito sob uma cultura intensivamente midiaticizada:

Os videoclipes muitas vezes se referenciam a eventos jornalísticos de destaque, programas de televisão e várias outras recriações televisivas de acontecimentos históricos: a morte de Abraham Lincoln, John F. Kennedy, e Mahatma Gandhi, por exemplo, bem como as interpretações da mídia sobre questões sociais graves (AIDS, racismo, abuso conjugal). O estilo MTV mimetiza e comenta tais estéticas de forma crítica, reflexiva. Diz ao seu público: "Tudo pode ser criticado e ao usar deste estilo, mesmo os críticos podem ser criticados". Em vez de fornecer o público com o poder restaurador da narrativa clássica, o estilo MTV joga com a paranoia e com o *narcisismo*. Ao criticar a própria mídia, o estilo MTV critica o poder dos meios de comunicação e confirma com sua audiência a inexistência de qualquer confiança no que é apresentado: o último elemento da sociedade que é confiável é a própria mídia (Dancyger, 2011, p.171, grifo meu).

Mais um arranjo espacial fecha a sequência onde as imagens combinam-se em uma apoteose imagística: uma cuidadosa montagem sonora multipista, dominada por uma canção *dublada* por um jovem Caouette, representado em uma das telas, serve de base para as diversas imagens que dialogam entre si. Tal qual

Perseguição virtual e Os fragmentos de Tracey, a montagem constitui-se em *conflito espacial*, numa operação em que, como já vimos, reforça-se ainda mais o artifício isolacionista e autônomo da imagem deslocada em sua temporalidade. Atirando-se no abismo do intervalo irracional, Caouette produz assim um complexo “composite” visual que *performatiza* seu passado no musical que nunca logrou em realizar.

Retornando após 5 anos de ausência a casa de sua infância, e encontrando a mãe em condições de abandono, Caouette confronta o avô sobre os maus-tratos produzidos no passado. Como no pôster do filme (onde Caouette aponta a câmera para a própria cabeça) a câmera funciona como uma arma. O filme termina num tom esperançoso onde o diretor, recostado à mãe que dorme, é sobreposto pela gravação de autoajuda introduzida no início da obra:

Alimenta o teu espírito para enfrentar os reversos da sorte. Não se estresse fantasiando, a fadiga e a solidão geram medo. Seja disciplinado e tolerante com você mesmo. É um filho deste universo, como as árvores e as estrelas. Tem direito a estar aqui, perceba ou não, o universo tem um destino. Esteja em paz com o teu Deus, seja qual Ele for, apesar do sofrimento e das aspirações, no caos confuso da vida.

4.4.1. Uma nota sobre o realismo traumático

Em *Tarnation* o efeito repetitivo e multiplicador de imagens ocupa um importante lugar. É dentro deste contexto que gostaríamos de recorrer à relação entre montagem e a ideia de serialização como pensada pelo crítico de arte Hal Foster.

Em *O retorno do real* (1996), Foster procura uma releitura crítica da obra de Andy Warhol, a partir de sua série “Death and Disaster”¹²⁷. Distanciando-se das

¹²⁷ Em silkscreens granulados, alguns coloridos, outros em preto e prata, Warhol explora a estética da reportagem, o apetite geral para a sensação e a confusão de imagens que domina a sociedade moderna, usando isso como um fundo para focar a transitoriedade e mortalidade. (Andy Warhol: Death and Disaster, endereço eletrônico). Warhol comenta na famosa entrevista da ArtNews sobre o efeito entorpecente da repetição diária de imagens de morte e destruição nos jornais e na TV:

Quando você começou com a série "Death"?

Eu acho que foi com a grande foto do acidente de avião, na primeira página de um jornal: 129 MORREM. Eu também estava pintando as Marilyns. Eu percebi que tudo o que eu estava fazendo estava relacionado a Morte. Era Natal ou dia do trabalho - um feriado - e cada vez que você ligava o rádio alguém dizia algo como: "4 milhões vão morrer." Isso deu início. Mas quando você vê uma imagem horrível várias vezes, isso não tem qualquer efeito (Swenson, 2015, grifos meus).

interpretações que tentam localizar Warhol entre o *simulacral* e o *referencial*, ele propõe uma terceira via. Foster observa que Warhol não demanda de seu público uma escolha entre um mundo de fetichismo comodificado e outro de fatos brutais expondo a autenticidade do consumismo (Foster, 1996). Assim, ele funde os dois num "realismo traumático", trazendo à tona um olhar que coloca realidade em um plano aterrorizante por sugerir afetos incomensuráveis com seus objetos (Foster, 1996, p.130). Neste sentido, Foster alega que o realismo traumático ultrapassa os limites entre as esferas públicas e privadas.

Originalmente interpretado por diversos críticos como uma crítica a sociedade de massas, a serialização da imagem promovida por Warhol é analisada então pelo crítico, a partir do retorno do reprimido. Construída sobre a repetição de imagens chocantes da imprensa, por exemplo de acidentes de trânsito ou de cenas de linchamentos, a série de Warhol já não residiria somente em sua crítica ao anstesiamento da sociedade de massa, mas também no impacto de uma imagem que se torna um índice e um arquivo dessa mesma impossibilidade e insinua uma referencialidade superior "explicando a centralidade do arquivo e da antropologia nos movimentos artísticos dos anos 80 e 90" (Schöllhammer, 2014, grifos meus).

Hal Foster retoma aqui a distinção de Freud entre reprodução e repetição da qual Lacan se vale, onde a repetição só se refere à reprodução na ordem da ação. Ou seja, o real se insere na lógica da repetição serial onde a novidade surge como a própria evasão do significado e do sujeito como referente, visto que ele é captado pelo real inconscientemente:

(...) um pensamento adequado enquanto pensamento, no nível em que estamos, evita sempre – ainda que para se reencontrar em tudo – a mesma coisa. O real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar – esse lugar onde o sujeito, na medida onde ele cogita, onde res cogitans, não o encontra" (Lacan, 1993, p. 62).

Aqui entra em ação uma dinâmica sob a qual o olhar do sujeito é devolvido pelo olhar do objeto. "No campo escópico", diz Lacan, "o olhar está fora, sou olhado, ou seja, eu sou uma foto.... O que me determina, no nível mais profundo, no visível, é o olhar que está fora " (Lacan, 1993, p.79). Mas, olhar e ser olhado são processos inter-relacionados; quando você olha você também é visto; quando você é o objeto do olhar, você o devolve, mesmo que apenas para

refletir a luz de volta à sua fonte: "as coisas olham para mim e eu ainda as vejo", diz Lacan. Tais olhares são trocados através da tela que filtra a visão, das mediações de convenções culturais e códigos que fazem o visto visível. O *fitar* é mediado pela tela, contestado e interrompido pelo olhar. A visão é múltipla e o poder é compartilhado. O efeito aqui não se manifesta enquanto um *anestesiamento* da fixação traumática, mas por um *reprocessamento* da mesma (Hirsch, 2001).

Como na montagem o que pesa mais é o *processo*. Ao invés de nos dessensibilizar ao "corte" da lembrança, o efeito de corte e choque se dá na forma com que a memória traumática, congelada e fragmentada, reencena o encontro traumático (Hirsch, 2001).

Na sequência introdutória de *Tarnation*, a constatação trágica de “*que não havia nada de errado inicialmente com Renée*”, apesar de “*tratada entre 1965 a 1999 por mais de 100 vezes em hospitais psiquiátricos*”, é concluída por uma montagem-turbilhão, onde uma enorme quantidade de fotos da personagem se repete vertiginosamente, em *loop*, atingindo tal velocidade, que terminam por superporem-se, mesmo que brevemente (numa constatação “quadro a quadro” identificamos visualmente tal sobreposição em durações de 1 a 2 fotogramas, o que representaria 1/30 a 1/15 de segundo). Independentemente de sua natureza, aqui o efeito é definido não só pela repetição destas mesmas imagens, mas pela própria reiteração da figura de Renée. Tal compressão radical ao retomar em síntese imagens há pouco visionadas assume assim uma dimensão descontrolada onde o tempo do mundo e o tempo mental entram em choque. Retiradas de seu contexto vivido, referencial, a montagem impõe às fotos de Renée toda uma ressignificação, onde a cronotopia associada a significantes como “hospital”, “internações”, e “choques”, estabelece uma temporalidade “mental”, determinada por todo um universo afetivo.

4.5.

Histoire(s) du cinema e a memória do cinema-mundo

The hyperfiction novelist Shelley Jackson writes, “History is only a haphazard hopscotch through other present moments. How I got from one to the other is unclear. Though I could list my past moments, they would remain discrete (and recombinant in potential if not in fact), hence without shape, without end, without story. Or with as many stories as I care to put together” (Joyce, 2003, p.228).

A relação entre as coisas é mais importante que as coisas em si. (Jean Mitry) “As pessoas citam o tempo todo, então nós (cineastas) temos o direito de citar como quisermos... “(Milne, 1968, 173)”.

Um determinado segmento do episódio 1A de *Histoire(s) du Cinema* (1988-1998) exemplifica a genialidade e o impacto conjugador de imagens e sons que fazem deste documentário um exemplar “local teórico” godardiano. Três rápidos planos dos olhos femininos esbugalhados de *Fury* (1978, Brian de Palma, EUA) desembocam num Mefistófeles que, entre chamadas, é invocado por Fausto (*Fausto*, 1926, Murnau, Alemanha) e sobreposto pela legenda “O cinema substituí”. Em rápidas fusões alternamos Murnau à imagem de Cyd Charisse e Fred Astaire dançando em *A Roda da Fortuna* (1953, Vicente Minelli, EUA), sob a fala fantasmagórica de um homem que relembra um pretense encontro com uma mulher (*Ano passado em Marienbad*, 1961, Alain Resnais, França) no ano anterior¹²⁸. Esta fala por sua vez, se estende sobre uma improvável, porém fortemente expressiva articulação entre os caçadores de coelhos de *A regra do Jogo* (1939, Jean Renoir, França) e uma fuga de mulheres de *Os amantes Crucificados* (1954, Kenji Mizoguchi, Japão). Expressiva porque a combinação plano/contra-plano, através da complementariedade de movimentos a partir de direções opostas (esquerda/direita para Renoir e direita/esquerda para Mizoguchi), produz, no ambiente comum da floresta, uma reinvenção geográfica de espaços, épocas e cinematografias distintas no sentido de articular a metáfora da hierarquização social¹²⁹ (figura 31).

¹²⁸ *Pelo menos você não mudou. Continua a ter esse olhar ausente. O mesmo sorriso. O mesmo riso inesperado. Uma criança ou uma ramagem, voltando a pôr lentamente a mão sobre o ombro. Tem também o mesmo perfume (narração).*

¹²⁹ Vale dizer que a fala de *Marienbad* prossegue, relacionando imagens tão diversificadas (e por isso mesmo, dentro da estética da montagem godardiana, tão “próximas”) quanto aquelas tiradas de *Gente no Domingo* (1930, Curt Siodmak, Alemanha), *Inimigo público* (1931, William Wellman, EUA), *Lírio Partido* (1919, D. W. Griffith, EUA), *O Diabo Feito Mulher* (1952, Fritz Lang, EUA), *Alexandre Nevski* (1938, Sergei Eisenstein, URSS), *O leopardo* (1963, Luchino Visconti, Itália), *O encouraçado Potemkin* (1925, Sergei Eisenstein, URSS) e *Os 39 degraus* (1935, Alfred Hitchcock, Reino Unido)



Figura 31: *Histoire(s) du cinéma IA*

Dono de uma linguagem construída em torno da citação e da apropriação, Jean-Luc Godard, cuja obra é totalmente referencializada pela história da arte e do pensamento, já antecipava nos anos sessenta certas formas de construção cinematográfica cuja lógica veio a se consolidar com toda força em nossa era digital. Sua cinematografia, marcada por um constante diálogo com a literatura (Faulkner em *Acochado*, Poe em *Viver a vida*), e com a filosofia (Voltaire, Diderot, etc.), além do teatro (Brecht), tem no próprio cinema um constante diálogo intertextual: *Une femme est une femme* (1961, Jean-Luc Godard, França), por exemplo, homenageia o musical hollywoodiano, da mesma forma que *Les Carabiniers* (1963, Jean-Luc Godard, França) dialoga com Rossellini, enquanto *Le Mépris* (1963, Jean-Luc Godard, França) é um “Hawks e Hitchcock rodados a maneira de Antonioni” (Wollen, 1972).

Histoire(s) du cinéma constitui-se na epítome deste diálogo. Formado por uma série de oito vídeos produzidos entre 1988 e 1998 para a televisão francesa, a obra costura uma relação entre o cinema e o século XX, a partir de um olhar que é ao mesmo tempo pessoal e enciclopédico em sua capacidade de conectar uma série de questões estéticas e éticas de uma época.

Longe de se constituir em um documentário pedagógico orientado pelas noções de gênero, diretores, ou escolas, este conjunto de filmes procura

recontextualizar e ressignificar centenas de fragmentos cinematográficos, criando uma lógica de natureza revelatória, onde a história do cinema entrelaça-se com grandes questões políticas e sociais.

Em *Histoire(s)*, as associações se dão da forma tipicamente godardiana: marcadas pelo traço da repetição, não só arrancam as imagens de seus contextos, como expõem-nas em sua condição de serem “simplesmente imagens”. Seguindo a tradição antirrealista de Brecht ou Eisenstein, e a fenomenologia de Dziga Vertov, o diretor de *Le Mepris* entende o cinema como uma forma de pensar¹³⁰ o mundo e de recuperar a história, em sua forma disjuntada e atemporal, de forma análoga àquela idealizada por Walter Benjamin ou Aby Warburg.

Para Jacques Rancière, uma das preocupações em *Historie(s)* é a de demonstrar a incapacidade que o cinema teve em compreender os momentos trágicos do século passado, de sua falta de engajamento com o próprio real (à exceção do Neorrealismo). Para atingir tal intento, Godard produz então um jogo de paradoxos, que reflete um dos grandes embates do cinema ao longo de sua história: a tensão interminável entre as duas poéticas antagônicas e interdependentes da era *estética*: “a afirmação da radical imanência de pensamento na materialidade das formas e o redobrar ao infinito dos *jogos do poema* que toma a si mesmo como seu objeto”. Aqui o diretor franco-suíço utiliza-se da montagem videográfica para arrancar os “ícones ‘puros’ e ‘não-manipulados’ da presença das coisas” (Rancière, 2002, p.119) onde a montagem funciona em um regime do *sintoma*: acidentes, choques, imagens colapsando umas sobre as outras permitem que algo ausente, invisível e independente de qualquer fragmento utilizado, se revele, diferencialmente, com a força de uma memória assombradora¹³¹ (Didi-Huberman, 2008).

¹³⁰ E de até pensar o próprio nascimento do cinema. Na seção 3A de *Histoire(s)* Godard conecta o nascimento do impressionismo, através do olhar *pensante* de suas musas, com o nascimento do cinematógrafo: E porque com Edouard Manet começa a pintura moderna, ou seja, o cinematógrafo, ou seja, as formas que caminham em direção à palavra, ou muito exatamente, uma forma que pensa. Que o cinema é, em primeiro lugar, feito para pensar é algo que se esquecerá logo a seguir, mas essa é uma outra história (Jacobs, 2011, p.151).

¹³¹ Sobre isso explica o diretor de *Acosado*: Eventualmente o texto, em seu devido momento, salta das imagens, então não há somente esta relação de ilustração, e isto permite que você exercite sua capacidade de pensar e refletir e imaginar, criar (Meek, 2010, p.174).

Entretanto, Godard não se preocupa em opor o realismo *pós-traumático* ao realismo *narrativo* de Hollywood,

... ele incorpora ambos em uma representação do trauma histórico, cuja representação não tenta fundamentar-se, em última análise, na realidade empírica, ou na realidade da experiência traumática. Ela só pode revelar o passado traumático no contexto das estruturas de poder e de um imaginário coletivo moldados pelos meios de comunicação modernos (Meek, 2010, p.179).

Convicto de que a salvação do cinema reside na prática da montagem, Godard percebe que sua reinvenção deva passar necessariamente pela criação de uma “imagem” não visual, mas metafórica, produto de um processo de associação. Como já afirmava em *JLG/JLG*: “lontaine et juste”, distante e justa - quanto mais separados os elementos que se contrastam, maior potência assumirá a metáfora. Sua motivação central é a de “colapsar o cinema a partir de dentro por meio de um processo exaustivo de evocação reflexiva audiovisual, uma montagem pós-cinemática que implicitamente situa o cinema como arquivo de uma época passada” (Brown, 2008).

Poema não-linear de proporções enciclopédicas, comparado pelo crítico Jonathan Rosenbaum ao “Finnegans Wake” de Joyce, *Histoire(s)* trabalha diferentes camadas de significação, mistura diálogos, música, *stills* e imagens em movimento, revelando, em *gestalt*, um dinâmico entrelaçamento não muito distinto dos “mashups”¹³² da era digital. A capacidade antecipatória em Godard põe em relevo também o cineasta-pintor e o cineasta-músico onde a atenção ao detalhe faz de cada fotograma um momento de grande significação.

O resultado é uma visão bastante pessoal de como o mundo foi narrativizado: a ascensão e queda da babilônia hollywoodiana, o abandono das possibilidades poéticas de um outro cinema, como aquele preconizado por Epstein ou Mario Peixoto, o cinema investido de preocupações sócio-políticas contrapondo-se à sua utilização pelas ideologias capitalistas e fascistas.

Godard enxerga no vídeo uma forma ideal de expressão onde a imagem, distanciada da tradição realista e transparente do cinema, vê-se marcada pela

¹³² *Histoire (s)* subsume os traços, predominantemente citações - ou para usar um termo que ressoa com cultura do remix contemporânea, *samples* - de uma vasta gama de artefatos significativos (cinema, pintura, fotografia, música, televisão, publicidade, trechos falados de crítica e textos filosóficos,) reproduzi-las como partículas em um fluxo videográfica de consciência.

volatilidade e pela maleabilidade de sua própria natureza. Esta pubescente ontologia da imagem “técnica” reforça o distanciamento e a reflexividade pretendidos pelo diretor, traduzindo-se, portanto, em recurso ideal para sua expressão.

Numa outra insólita articulação, *Histoire(s)* sobrepõe o sorriso de Elizabeth Taylor em *Um lugar ao sol* (1951, George Stevens, EUA) aos restos humanos de um forno crematório nazista porque se “George Stevens não houvesse utilizado os primeiros rolos coloridos de 16 mm nos campos de Auschwitz e Ravensbruck, o sorriso de Elizabeth Taylor certamente não haveria encontrado um lugar ao sol...¹³³”. Logo após, a sobreposição de Maria Madalena (em “Manhã de Páscoa” de Giotto) com seus braços esticados para a atriz americana, parecem puxá-la aos céus. São associações que permitem ao diretor filmar como fala e *montar como pensa* (Weinrichter, 2008, 177, grifo meu) (figura 32).

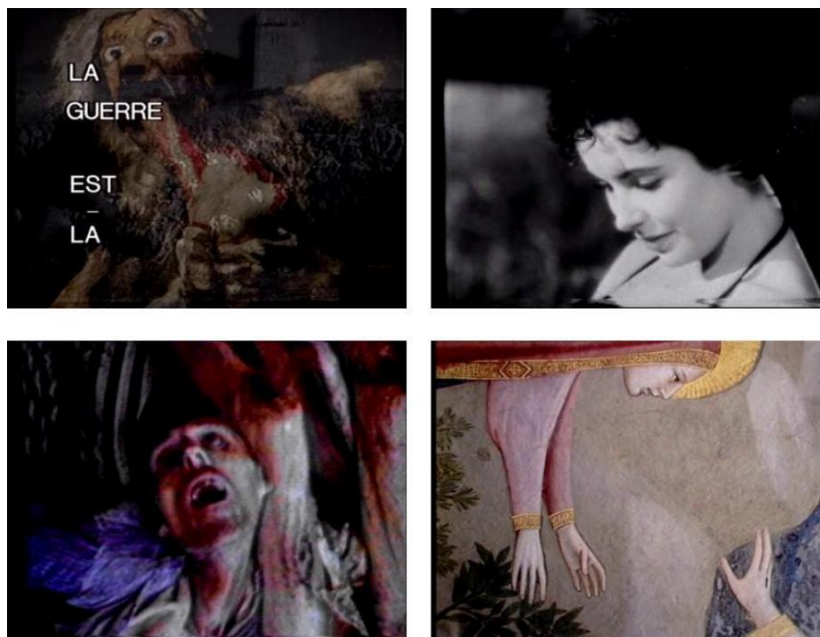


Figura 32: *Histoire(s) du cinema IA*

¹³³ LAToutes les histoires (1988).

Aqui Jacques Rancière identifica a sobreposição do sagrado ao profano em toda sua complexidade visual e semântica,

No triângulo que liga o cadáver de Auschwitz, o corpo cinematográfico da estrela e da aparição celeste pintada, as três principais vertentes de construção godardiana realmente se reúnem em um nó: a tese sobre o que o século tem feito para o cinema; uma tese sobre o que cinema fez ao século; e uma tese sobre o que compõe a imagem em geral (Rancière, 2002, 114).

Aproximando seu olhar ao das *Teses da História Benjaminiana*, Rancière percebe a importância da interrupção e o peso que o fragmento possui numa história montada, editada, que se dá aos pulos e fora de uma continuidade necessariamente teleológica. Assim,

O propósito da montagem é interromper e reunir uma configuração não linear, “quando o pensar é interrompido subitamente” (Benjamin, *Ibid.*), formando uma Mônada, uma constelação, constituída pela sobreposição entre uma *agora* e um *então*. Assim funciona *Immemory* e *Sans Soleil* de Marker e *Histoire (s)* de Godard, que se encaixam no presente, não como um *continuum*, sequência lógica, mas “como modelo de tempo messiânico, [...] toda a história da humanidade em um enorme resumo” (Benjamin, *ibid.*). [20] (Rancière, 2002, p.117).

O fato de a montagem de *Histoire(s)* ainda se “limitar” aos recursos (e à lógica) de uma ilha de edição linear (com fitas de vídeo), não representa, de forma alguma, de um ponto de vista técnico, qualquer limitação na produção de sua linguagem. Ao contrário, sob o tropo da sobreposição e do recorte das imagens, Godard aproxima-se esteticamente de uma espacialidade alcançada recentemente pelo digital, em um momento em que os sistemas não lineares ainda engatinhavam¹³⁴.

Os recursos disponibilizados pelo console de efeitos - sobreposição, repetição, variações temporais, solarização, colorização e legendas - permitem a Godard imprimir a um grande e diversificado conjunto de imagens, um senso de unidade estilística para produzir seu olhar polifônico.

Aqui, o constante recurso aos *blacks* (imagens negras) não só reforça, por isolamento, a natureza “autocontida” da imagem godardiana¹³⁵; interpolados entre

¹³⁴ Isto não impede que o diretor de *Vivre sa vie* (1962, Jean-Luc Godard, França), aproveite-se, entretanto, da baixa definição do vídeo, e de seus níveis de ruído como marcadores de uma opacidade pretendida.

¹³⁵ Movimentos de personagens e outras ações interrompidas bruscamente pelo corte, quando articuladas com as imagens negras, reforçam um senso de incompletude que, por si só, ressignificam a imagem através de desestabilização.

as imagens, exercem a função de “respirações”, interrupções rítmicas no andamento protomusical pretendido pelo diretor. Representa também a constatação de que é a partir dos *intervalos* (para usarmos uma expressão Vertovniana), daquilo que reside entre as imagens, que o sentido é verdadeiramente gerado.

Mais do que o corte, a fusão, e mais especificamente a sobreposição de imagens, aparece como recurso central em *Histoire(s)*. Esta verticalização, constituída em translucidez, que se adiciona ao sintagma, representa, em última instância, a *verdadeira* imagem que, para Godard, só se produz em síntese:

Uma fusão nos permite ver diferentemente, ver se não há um acontecimento, algo que se abre ou que se fecha, um acontecimento de imagem... Em vez de sempre fazer campo/contracampo, que nasce de uma ideia de diálogo ou de pingue-pongue, de um jogo entre os personagens, seria preciso às vezes fazer fusões simplesmente, isto é, fazer nascer acontecimentos nas e pelas imagens... Por vezes, seria preciso ver se não se pode passar de uma imagem a outra, mergulhando [na imagem] *como se mergulha na história*, ou como a história introduz algo em nosso corpo (Dubois, 2014, livro eletrônico).

Histoire (s) procura também marcar a presença da reflexão crítica através dos instrumentos de composição e revisão crítica - moviola, mesa de edição, microfone e máquina de escrever. Assim, a repetição das batidas da máquina de escrever eletrônica, o “ir-e-voltar” da moviola, com seu *woosh-woosh*, cristalizam-se em um movimento que vai muito além da evocação do penoso trabalho de revisão crítica das obras: tal senso de repetição (que também se dá em palavras e expressões repetidas pelo cineasta francês) terminam por “esvaziar” e relativizar a natureza referencial da imagem. Para Godard, o mundo é imagem e como tal, tal qual na digressão Deleuzeana, cinema e “realidade” se confundem. O que resta ao criador iconoclasta é apropriar-se destas células (para utilizarmos da metáfora Pudovkiana) e como um Dr. Frankstein, recombina os tecidos mortos numa tentativa de dar conta de um século de imagens.

4.6. Warburg, Benjamin, Montagem

As ideias de Aby Warburg, junto às de Walter Benjamin, servem-nos de base para pensarmos a relação entre temporalidade, fragmento e montagem. Seu *Mnemosyne*, atlas mnemônico, estabelece a ideia de um tempo descentralizado e, como em Benjamin, “dialético”, onde o evento arrancado violentamente de seu contexto, dialoga com o presente de forma não hierárquica, tornando-se, portanto,

parte viva e atuante de uma visão que não diferencia presente e passado. Neste sentido, Warburg não poderia ser mais contemporâneo: a ideia de uma cartografia que espacializa a “história”, que tenta dar conta não só da arte, mas da guerra, e de uma infinidade de eventos ligados à esfera da vida cotidiana, faz do pensador alemão, um pioneiro de um pensamento que desorganiza as taxonomias teleológicas do século XX.¹³⁶

Partindo de uma série de relações iconográficas, aglutinadas de forma não linear, Warburg relacionou épocas e espaços distintos numa operação em que o sentido, produzido através da justaposição de imagens, resulta em combinações das mais inusitadas.¹³⁷ Desta articulação “produtiva” nasce o conceito de *Pathosformeln*, onde a dimensão emotiva (patética) das imagens, reavivadas através de uma *mobilização inconsciente*, termina por se consolidar em conexões heterodoxas.

A história das imagens, como em Benjamin, deve ser pensada como uma história trágica, que sempre volta para um ponto entre o pior da *monstra* (caos) e o melhor do *astra* (conceito), entre sofrimento e *sophrosyne*, entre deslocamento e re-montagem, a fim de fazer uma secção transversal no caos, o que significa dizer - usando o próprio termo de Warburg - "espaço pensamento" (*Denkraum*) (Didi-Huberman, 2010, p.55).

Tal movimento resulta em uma “ruptura das formas”, um desajuste entre épocas, que coloca em tensão o projeto historiográfico de continuidade temporal. Segundo Ranciére, parafraseando Deleuze sobre o conceito Foucaultiano, o processo transforma-se de *heterotopia* em *heterogênese*, que é:

"o elemento de construção de uma outra corrente narrativa: um encadeamento de microacontecimentos sensíveis que duplica o encadeamento clássico de causas e efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e de suas consequências ". Relação sem relação entre duas cadeias de eventos. Não há um final conduzido pelo progresso das imagens (ou teleologia). [Produz-se], portanto, "a destruição" em termos de Benjamin, uma vez que não se dirige a um final (progressividade), mas que permite uma nova abertura da descontinuidade (Francès, 2013, p.124).

¹³⁶ A estética do *pathos* trágico nos Românticos tardios, os comentários de Goethe sobre o Laocoon, a noção de *Einführung* de Robert Vischer e o *Binswanger* de Freud sobre a compreensão sintomática das imagens teria ajudado Warburg em sua formulação revolucionária antropológica - e psíquica - da "adesão" do primitivo no presente histórico de imagens (Didi-Huberman, 2005, p. xxii/xxiii).

¹³⁷ Combinação de cerca de 1000 fotos sobre tabelas de cartão negro (das quais somente 40 restam), precursor da cultura *Pop* ao combinar, por exemplo, arte, peças publicitárias, imagens de Mussolini e o Papa, e imagens esportivas.

Com sua monografia *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2009), Georges Didi-Huberman reinscreveu o pensamento de Warburg nas correntes intelectuais do século XX. Segundo o pensador francês, pensar a imagem, é trazê-la para um terreno pragmático, “tirar da imaginação sua conotação *negativa*, sua ligação com a simples *ilusão*, com a miragem” (Didi-Huberman, p.38, 2009). Para isto, *pensar é montar*, colocar as imagens plurais em correspondência, não deixar ao delírio subjetivo do artista, evitando o desencanto das imagens.

Segundo Michaud, na introdução de *A imagem sobrevivente*, Warburg aperfeiçoou uma verdadeira metodologia do “filme” na história da arte,

(...) desde que entendamos por filme não o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração espetacular (Michaud, 2013, p.9-10).

Neste contexto Didi-huberman, dialogando com Eisenstein, não só fala em “montagens de atrações”, mas compara a lógica de Warburg a um *sampling*, num exercício que atualiza os vetores determinantes cinematográficos ao universo do regime digital.

Partindo das grandes tragédias coletivas, em especial o Holocausto, o pensador francês debruça-se sobre fotos e filmes (como os registros documentais dos exércitos libertadores) para estabelecer, à moda de Warburg, uma arqueologia das imagens. Para tal, procura desconstruir, sob a luz do presente, o discurso oficialista do passado, num cenário em que cada *imagem sobrevivente* seja produto da integração entre as esferas estéticas e éticas do passado.

Construir uma legibilidade para essas imagens será não se contentar com as legendas que a elas se agrega, com sua voz, *o comentador certificado pelo exército libertador*. Será restituir, recontextualizar essas imagens numa *montagem* de outro gênero, com um outro gênero de textos, por exemplo, as narrações dos próprios sobreviventes quando contam o que, para eles, significou a abertura do campo. (Didi-Huberman, 2010b, p.26, grifo meu).

Aqui não se trata de uma anulação da imagem em detrimento de um texto, mas sim de uma leitura da própria imagem; não é um *regramento* da imagem pela escritura, mas, como diria Benjamin, a constatação e leitura de uma imagem dialética.

Para Didi-Huberman o artista deve ser capaz de romper, de surpreender nossas ideias gerais através da apropriação e reinvenção a partir do *arquivo*. Aqui a ideia de uma revelação enquanto *sintoma*, torna-se central,¹³⁸

Será necessária, na sequência, toda uma arte da *montagem* e o estabelecimento de um atlas de imagens para interpretar esse *sintoma*, isto é, para compreendê-lo sob o olhar do contexto do qual ele surge e que o torna legível ao mesmo tempo. (Didi-Huberman, 2010b, p.s110, grifos meus).

Com o intuito de condenar a guerra da Bósnia nos anos 90, Jean-Luc Godard, serviu-se de sons e imagens dispersos, para, em *Histoire(s)*, demonstrar a *reiteratividade* da História. Num exercício de saltos espaço-temporais, o diretor de *Adeus à linguagem* combinou o discurso de Vitor Hugo de 1876 condenando o massacre de sérvios pelos turcos, a *Saturno devorando a seus filhos*, de Goya (1820-1823), à *Batalla de San Romano*, de Paolo Uccello (1450), “à imagem de um civil morto, à foto de Luc Delahaye de uma mulher ferida na Bósnia, que parece olhar para Robert Capa em uma fotografia em que se vê com uma câmera durante a Guerra Civil Espanhola, que, por sua vez, parece apontar para um anão com bigode (Anão com cachorro de Antonio, o Inglês, 1640-1645)” (Francès, 2013, p.127).

Aqui, num movimento claramente waburguiano, o diretor franco-suíço constrói seu “Mnemosyne”, promovendo uma iconografia em saltos e choques cujo arranjo, dramaticamente desconjuntivo, coloca em relevo, uma série de relações “improváveis”, já que sua construção de sentido se dá através de um olhar pessoal, transversal à História, construído de forma “livremente” associativa.

4.7.

Ciudad de los Signos e a fantasmagoria das imagens do passado

Pela primeira vez, sem dúvida, os fantasmas realmente encontram no Cinema uma eficácia que antes só tinham nas lendas. Acredito nos Fantasmas cinematografados como acredito nas histórias que, quando Criança, me contavam, mas acredito neles, melhor dizendo, em uma Crença perfeita. Ele, ela, está aqui, na minha frente, suas mortes não Passam, graças ao cinema, de um episódio de suas sobrevivências. (Comolli, 2008, p.211 *apud* Didi-Huberman, 2009).

¹³⁸ Deve-se aqui entender que Warburg havia compreendido os sintomas não no sentido dos “sinais” (*sêmeiãd*) da medicina clássica, mas como “temporalidades, (...) nós de instantes e durações, (...) que pressupõem uma espécie de memória inconsciente. (Michaud, 2013, p.23).

Um registro psicofônico (sons do passado) de um diálogo é gravado em 1980 na cidade de Pompeia pelo investigador paranormal César Alarcón. Intrigado, após uma série de filtragens, ele identifica que a fala em inglês entre um homem e uma mulher - “- Life is so short”; “- That’s why we have to make the most of it” - pertence a uma cena filmada naquele mesmo local, entre Ingrid Bergman e George Sanders em *Romance na Itália* (1954, Roberto Rossellini, Itália) de Rossellini. Convencido de poder capturar as imagens da mesma forma que o som, César retorna a Pompeia em 1981 com uma câmera super 8, quando consegue “recuperar” do éter a caminhada de Sanders e Bergman em que o diálogo se deu (Figura 33).



Figura 33: La ciudad de los signos

O evento narrado acima serve de introdução para *Ciudad de los signos*, documentário “inventado”, que se utiliza das investigações paranormais de “César” (na verdade o diretor Samuel Alarcón fotografado sob uma estética setentina) para promover toda uma reflexão sobre tempo, memória e espaço. Construído em tom ensaístico e pontuado por uma narração descritiva e sóbria, o filme opera em *abyme*: as imagens do “presente fílmico” (2009) abrirão janelas para as falsas imagens processadas digitalmente dos anos “setenta” que, por sua

vez, dialogarão com registros jornalísticos, fotografias e filmes como *O Eclipse*, *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini, Itália), *L'amore* (1948, Roberto Rossellini, Itália) e *Romance na Italia*.

Uma brincadeira, um *trompe l'oeil* a partir da permanência da imagem, *Ciudad* reveste-se de um certo tom cientificista para falar sobre os espectros do passado que vêm a “assombrar” o presente. Neste sentido Pompeia, cidade-labirinto congelada pelas cinzas do Vesúvio, tal qual o negativo, o vídeo ou a fita magnética, metaforiza o meio que eterniza o passado, no cenário primordial onde “o tempo é uma magnitude que carece de sentido” (narração do filme).

Da mesma forma que Godard, Alarcón privilegia uma montagem heterodoxa, através da verticalização de imagens, da *meia fusão e do recorte em composite* ou do isolamento dos planos por *blacks*, no esforço de marcar a perpetuação das imagens do cinema italiano dos anos cinquenta. Faz isso principalmente através do olhar profundamente religioso de Rossellini, em imagens que, para além de seu papel narrativo, funcionam como registro de uma materialidade de seres que uma vez existiram e se movimentaram em determinado espaço. Aqui o cinema torna-se revestido de um caráter fenomenológico: à maneira de Vertov e Deleuze as imagens, libertadas das relações causais e das imposições sensório-motoras, constituem-se em pensamento, diluem-se no espaço-tempo.

As películas de Rossellini são carregadas de uma complexidade que marcará definitivamente o cinema a partir da segunda metade do século XX, e que irá influenciar profundamente cineastas como Antonioni e Resnais. Seu realismo, complexo e enganador, é pleno de elipses. Seus personagens deambulam, impotentes, sobre espaços arrebatadores, onde um tempo transcendente, cíclico e intraduzível se manifesta.

Como afirma Losilla,

Rossellini, na tentativa de filmar a exuberância do real, acaba captando sua essência, que não é outra coisa que um hiato, um oco, uma ausência fundamental entre plano e plano, mas também entre fotograma e fotograma, entre o que inicia um movimento e o que o culmina para voltar a iniciar-se (Losilla, 2014, p.71).

Ao explorar de forma bastante contemporânea esta sobrevivência de imagens, *Ciudad* resgata e dialoga com este senso de epifania, de magia rosselliniana, fazendo-se sensível aos ecos de outra era que, como em *loop*, imagens e sons “sampleados”, trazem a nós a própria ideia de uma imagem que, já morta, transcende.

Em *Il Miracolo* (segmento de *L'amore* de Rossellini), a pastora ingênua interpretada por Anna Magnani, convencida de estar grávida de São José, e por isso vilificada pela população local, ascende a escadaria de Maiori, um espaço sagrado de peregrinação (Figura 34). Recortada sobre a escadaria atual, Magnani retorna tal qual uma projeção “holográfica”, sob uma estética em que o contraste, as texturas e as cores de épocas distintas definem um novo status para a imagem original: sente-se aqui a presença de um olhar consciente, observador, como aquele do astrônomo que aponta seu telescópio a uma galáxia distante (no espaço e no tempo).



Figura 34: La ciudad de los signos.

Da mesma forma que Godard, o trabalho de montagem de Alarcón estabelece conexões onde articula história, guerra e tragédia. Em determinado momento vemos as imagens do “eclipse” existencial de Monica Vitti vagando pelas ruas (Figura 35) atualizadas no “presente” em vídeo de *O Eclipse*, seguidas por um *tilt up* para o “Fungo”, torre-símbolo da incomunicabilidade do filme de Antonioni. Um idêntico movimento tomado de um cinejornal de época, um *falso raccord*, conecta as duas imagens, sobre uma narração que procura estabelecer o contraste entre a ostentação do restaurante da torre com as imagens históricas da libertação de Roma pelos americanos alguns anos antes. Diz a narração:

Era 1964. Em somente vinte anos muitas coisas haviam mudado na Itália. Era o apogeu de “la dolce vita”. Os manjares, as peles e as pérolas haviam feito esquecer a fome, o frio e a miséria. Poucos se lembravam da data em que tudo começou a mudar. Em nove de julho de 1944, estes mesmos rostos comemoravam seus libertadores norte-americanos.

Interrompidas inicialmente por um *black*, as imagens da libertação terminam com um *velado*, marca indelével de “fim de rolo”,¹³⁹ que reforça a noção de um tempo arrancado de seu contexto e projetado no espaço em descontinuidade.



Figura 35: *La ciudad de los signos*.

A sobreposição de imagens de tropas nazistas (*Roma, cidade aberta*, 1945, Rossellini, Itália) marchando sobre a capital italiana atual, serve de base para que Alarcón estabeleça um diálogo entre o espaço da cidade e a História. Aqui a fantasmagoria passado/presente mistura-se a outra instância “problematizadora” quando um bonde freia bruscamente ao presenciar um grupo de figurantes vestidos de SS deterem alguns Partisans. A montagem, através de um efeito de *zoom in*, *reenquadrada* a imagem de modo a centralizar o bonde que antes

¹³⁹O *velado*, um esbranquiçamento no final de uma imagem, consiste nos últimos fotogramas “queimados” após o desligamento da câmera cinematográfica de película.

encontrava-se em plano geral. Relatado por aqueles que estavam nas filmagens, tal fato endereça não só a tênue separação entre a ficção e a realidade - num contexto em que a Itália abandonava uma “grande “ e trágica narrativa - como entre imagem e seu referente (logo após, a montagem destaca, em ironia, os dizeres iniciais da película: “qualquer semelhança com fatos reais ou pessoas é pura coincidência”)

Introduzem-se agora os filmes “amalfitanos” de Rossellini, como *Paisà* (1946, Rossellini, Itália), ou *A máquina de matar malvados* (1952, Rossellini, Itália), onde um fotógrafo recebe do diabo, disfarçado de São André, o poder de matar com sua câmera. Aqui a apresentação de alguns stills do filme constrói-se em *abyme*: um fotógrafo segura uma fotografia; um zoom in sobre a imagem congelada do fotógrafo; fotografias dentro de fotografias dentro de fotografias. São instâncias que evocam uma convergência entre o próprio Rossellini e o documentário ao qual assistimos: a ontologia da imagem, a metáfora do “ato de morte momentânea” (Barthes) e do poder embalsamador da imagem (Bazin).

Vida e simulacro (da imaginação popular, da cultura de celebridade, da efemeridade da imagem cinematográfica) que se confundem, a relação polêmica entre Rossellini e Ingrid Bergman iniciou-se com *Stromboli*, onde uma refugiada de guerra casa-se com um pescador cuja morada, na ilha que dá nome ao filme, torna-se uma prisão para a mulher. Retomando os ângulos originais, Alarcón ressuscita “La Bergman” em cenas idílicas, onde a natureza faz-se personagem através do mar e do imponente vulcão sob o qual vivem seus moradores. Neste contexto, *Ciudad* reinventa o drama vivido por Karin/Bergman: a sobreposição paisagística presente /passado de Karin escrevendo num diário, combinada a uma narração das memórias de Bergman em que se revela apaixonada por Rossellini, intensifica uma leitura sobre os caminhos cruzados de realidade e ficção. Aqui Bergman, “submersa” sob as areias do presente cinematográfico, torna-se imagem-símbolo da inexorabilidade do movimento do tempo e do *continuum* da duração.

4.7.1. Montagem como Morte

Em 1967 Pasolini escreveu uma série de ensaios curtos nos quais argumentava que um filme finalizado é comparável a uma vida terminada, na medida em que ambos são constituídos por uma série de fatos significativos, retrospectivamente selecionados e organizados por montagem e pelo ato de *morte*, respectivamente.

Só depois da *edição* e da *morte*, (...) pode cinema e vida serem submetidos à análise crítica e interpretação, porque só então eles são retirados da contingência do tempo e dispostos em um passado que não pode mais ser modificado (Vighi, 2006, p.15, grifos meus).

Partindo das observações de Pasolini como base para a interpretação fílmica, Vighi, utilizando-se de um olhar Lacaniano, aborda a montagem sob o enfoque de uma articulação de natureza dialética, da tensão produzida entre a “positividade” do mundo representado pelas imagens (o *Simbólico*) e a “negatividade” daquilo que permanece escondido, traumático e inconsciente (o *Real*). Para Pasolini,

Se o sujeito é um *vazio* (na forma de desejos inconscientes), que dá corpo a um ser, “tudo existe sob um fundo de ausência” (Lacan, 1966, p. 392). Colocado de outra maneira, a teoria Lacaniana lida com um sujeito que se constitui a partir da impossível relação entre um *eu consciente* e um *outro inconsciente*, “entre o ego, como um local de um reconhecimento *ficcional* falho, gerado pelo jogo de fantasia e desejos, e um inconsciente “acéfalo” (impossível de assumir ou subjetivizar)” (Vighi, 2006, p.16).

A entrada do sujeito no mundo (Simbólico) é sentida, então, ontologicamente, como um corte radical, uma ferida que ele nunca conseguirá curar. Produz-se então uma *divisão* entre o sujeito do *enunciado* (da consciência) e o sujeito da *enunciação* (do inconsciente). Esta relação dialética, este paradoxo, é o que, em última instância constitui o sujeito.

No universo fílmico, uma obra nunca atinge “plenitude”, ela cede a seu próprio desejo desestabilizador inconsciente, que “se infiltra através da narrativa, manchando-a profundamente” (Vighi, 2006, p.18). Partindo do conceito estabelecido por Pasolini, identificamos uma participação ativa da montagem na produção deste “inconsciente” cinematográfico: uma vez introduzido o paradoxo

de um corte (des)estruturador que ancora o filme ao Simbólico, este desaloja, simultaneamente, parte de seu conteúdo para um alicerce inconsciente.

Aqui, diz Zizek, o Real não se constitui simplesmente em um ‘abismo primordial que engole tudo’; ao contrário, “emerge como uma formação traumática produzida pela linguagem em si”, “aquela tela distorcida que sempre falsifica nosso acesso à realidade” (Zizek, 2003, p.67).

Segundo Deleuze o Neorrealismo foi essencialmente uma tentativa de traduzir o encontro com o Real não simbolizável da guerra e da destruição em termos cinematográficos. Como Pasolini colocaria, a *fragmentação* da imagem cinematográfica reflete essencialmente a fragmentação da imagem da realidade, o confronto impossível com esse "nível zero", onde o Real acontece (Vighi, 2006, p.57-8).

Lacan observou que “separar” é correlativo a “se parare”, que em Latim significa “gerar-se a si mesmo”. Para Pasolini a força crucial que constrói o sentido no cinema origina-se da montagem. É esta dimensão anamórfica, que devolve, através do Real, o desejo de morte camuflado entre cortes, onde

... estes invisíveis espaços temporais e espaciais entre as imagens funcionam como um paradigmático receptáculo para todo desejo inconsciente. Como afirmam Lacan e Freud “a letra cinematográfica mata” (Lacan, 1966, p. 843).

Em *Romance na Itália*, os espaços de morte, de sacralidade e de antiguidade entrelaçam-se imbuindo a narrativa de um olhar religioso, epifânico, que na verdade poderiam também ser lidos como a manifestação de uma dimensão irrepresentável, inconsciente.¹⁴⁰

A verdadeira “viagem” de Katherine, mergulhada numa dolorosa separação, constitui-se em um percurso marcado pela crise e pela desestabilização pessoal. Expressão constantemente atormentada, seu rosto espelha um estado de

¹⁴⁰ Tanto Truffaut quanto Godard consideram *Romance* o primeiro filme moderno. Scorsese nos diz: Ele começou o cinema moderno de certa forma. E não foi só uma mudança de estilo. Foi uma mudança na execução de arte, na percepção. A percepção de mundo, eu diria, através da arte. Elevou o cinema a um outro patamar. Parece que ele faz uma boa observação da textura e da aspereza da existência e da vida cotidiana. Mas em cada caso, é claro, isso leva a um lugar que é extraordinário com o qual os personagens se deparam (Scorsese on the Films of Roberto Rossellini, acesso eletrônico).

espírito, uma dimensão emocional sobrepujada pelos espaços abismais visitados. Aqui, Nápoles é o espaço da morte. Nas covas de Sybilla, espaço labiríntico onde os gregos entregavam “suas inquietudes e medos à sacerdotisa cujo dom era o da visão de lugares e tempos onde outros deambulavam cegamente” (narração), Katherine recorda um poema que parece cristalizar a essência daquilo que o documentário procura penetrar: “Templo do espírito. Já não há corpos, mas puras ascéticas imagens que comparadas com meros pensamentos parecem carnis, pesadas, tênues”. Estrofes de um poema composto por um amor perdido no passado, um jovem morto antes da guerra, que dialogam intertextualmente com *Os mortos* do livro *Os Dublinenses*, de James Joyce. Conto que serviu de inspiração ao diretor italiano (Joyce é o sobrenome do casal de *Romance*), *Os mortos* fala sobre um casal que parece viver em paz e harmonia, mas que se vê obrigado, após uma ceia de Natal, a contemplar uma sombra do passado que se interpõe entre eles. No caso de Joyce, a lembrança do jovem amor falecido fecha o conto com a constatação “epifânica” do olhar da esposa que “percorre com os olhos os raios de luz até a janela.” A lembrança da mortalidade, de que todos “seremos sombra”, é associada à neve que começa a cair por sobre toda a Irlanda. Já em *Romance* a lembrança do soldado morto, numa clara conexão com o sofrimento da guerra, permeia os espaços áridos e a arquitetura sacralizada de túmulos e ruínas arqueológicas. Tropo central de articulação imagística em muitas de suas obras, Rossellini utiliza-se estilisticamente do *fora do quadro* para evocar tal alteridade perturbadora.¹⁴¹

Convidados por um arqueólogo, Katherine e seu marido presenciam o desenterrar de um casal petrificado pelas cinzas do vulcão de Pompéia (Figura 36). Aqui o efeito é devastador para a protagonista: cercada constantemente pelas marcas da morte, metáfora da dissolução do casamento, Katherine não suporta e colapsa frente à visão contorcida do casal romano. Revelando parcimoniosamente cada parte de corpos que são desenterrados, a montagem alterna entre estes planos, o casal que observa, e do antropólogo, que ao relatar o processo, serve de comentador, orientando cada passo desta *ferida* que está sendo aberta. Tal qual o crânio anamórfico dos *Embaixadores* de Hoblein (1533), produz-se aqui um olhar

¹⁴¹ Em *Stromboli*, o uso do fora de quadro é notabilizado na cena em que Karin ascende o vulcão, e em *Europa 51* (1952, Rossellini, Itália) quando Irene mira para fora da janela do sanatório

devolvido pelos corpos em sua imortalidade flagrado pela ação-reação/plano-contra-plano de Katherine. Aqui,

Todos os vislumbres de morte que o cineasta insistentemente procurou mostrar e que rodearam Katherine ao longo do filme, pela primeira vez adquirem uma semelhança assustadora ao casal pompeiano. O reino da morte que é o que tem caracterizado o universo napolitano deu à luz, em um parto do fundo da terra, a um casal de mortos. Tal sequência é um exemplo magistral de equilíbrio entre potência documental e tensão narrativa (Alarcón, endereço eletrônico)

Como no epônimo conto de James Joyce, os mortos aqui estão mais vivos do que os vivos, precisamente no sentido de que eles encarnam a *lamella* lacaniana, o objeto da libido que não pode morrer, persistindo após a morte biológica e minando qualquer tentativa de significação simbólica.

Como nota Vighi,

Esta lamela é a alma da Itália de Rossellini, (...) deslizando através das fraturas da narrativa - como simbolizada na passagem maravilhosa onde Katherine, enquanto visita o Monte Vesúvio, toma conhecimento da lava de ebulição e o processo pelo qual ele produz o fenômeno misterioso de ionização: quando se acende uma tocha ou um cigarro próximo à lava, uma fumaça espessa imediatamente surge de cada cratera próxima, como que por magia. Que melhor figuração do real lacaniano! Uma viscosa, amorfa e perigosa substância, dotada com o poder de mudar instantaneamente a configuração da realidade externa. Viaggio in Italia é, essencialmente, uma viagem a este Real. (Vighi, 2006, p.110)



Figura 36: *La ciudad de los signos/Romance na Itália.*

Ciudad de los signos é antes de tudo um estudo sobre a relação entre o espaço e o tempo. Aqui a imagem cinematográfica, em sua expressão de “morte”, torna-se emblemática de uma permanência acumulativa, onde a cidade cresce metaforizando as próprias narrativas cujas existências permanecem vivas, em

temporalidades paralelas. “*Quantas histórias cabem em um mesmo lugar?*”, pergunta a narradora, enquanto vemos personagens anônimos do passado, qual espectros, caminhando pelas ruas. São momentos eternizados e recuperados pela montagem: uma menina que se despede de um amigo, uma mulher que abre uma janela, um homem que bebe de um chafariz. “*Na cidade dos signos os espaços têm memória e nelas vivem todas as histórias*” - responde a narração.

“*Cada lembrança fotografada, em qualquer lugar, foi um tijolo a mais nos muros da cidade. E assim, fotograma sobre fotograma, signo sobre signo, a urbe foi crescendo de costas para os vivos e os mortos. Quando o cine redescobriu as ruas, a cidade transformou-se para sempre, crescendo para confins inimagináveis*”. Sobreposto pela imagem de Umberto D., protagonista do filme homônimo de De Sicca, as imagens de uma Roma moderna, nos faz atentar para mais um dos “habitantes-imagem” cuja memória “*alcançava máxima compressão congelada em cada película e ancorada ao espaço em que cada uma era rodada*”.

Como ente autofágico, a cidade incorpora em sua memória até mesmo aquele que procurou, após Rossellini, conhecê-la como espaço de registro eterno. Cesar Alarcón agora faz parte, através de sua “fantasmagoria” texturizada em Super 8, do rol das imagens perdidas no tempo. Aqui em *abyrne*, ele é mostrado em semitransparência filmando Sanders e Bergman em Pompeia. “*Agora César é uma imagem, tão corpórea como uma película, e tão apagada como uma memória*”.

Distante dos difíceis anos de reerguimento econômico ou do clímax cultural dos anos 60, a Itália de hoje, mais secularizada, mergulhada na cultura de mercado, é outra. Os signos cambiam na cidade contemporânea: aquilo que era sagrado, superficializa-se; as trocas informacionais e econômicas tornam-se fugidias, efêmeras. Construções são derrubadas para dar lugar a outras mais modernas, mas as imagens, num passado que é presente e futuro ao mesmo tempo, estão aí, independentemente de sua fisicalidade.

Quando Bergman, do templo de Apolo, mira inquisitivamente para a romântica ilha de Capri, Rossellini procura enfatizar a ausência do marido e a crise do relacionamento. Tal nível de dissolução, momentos depois, termina por

conectar-se, através de uma feliz “coincidência”, a um momento revelador. A cena do passeio de Sanders e Mauban na via Krupp, contraponto narrativo entre o sofrimento de Katherine e o descompromisso romântico de Sanders, só poderá ser “coberta” parcialmente pelo documentarista espanhol: um portão no “presente” fílmico impede que a equipe possa prosseguir. Coberto de cartazes que sugerem uma signagem burocrática, governamental, a comentarista afirma que “*Havíamos dado um passo em falso em nossa viagem...*”. Um sinal de proibido é seguido de outro com uma exclamação, desembocando, por sua vez, em outro que, de tão deteriorado já não conta com letras e grafismos que antes completavam seu sentido. Imagem enigmática, hieroglífica, impenetrável, a narração complementa: “*os signos se volveram contra nós desemaranhando seu significado*”. Incorporado enquanto metáfora, tal impedimento revela-se então *sintomático* deste desalinho, em duas temporalidades, entre marido e esposa e entre modernidade e “pós-modernidade”, através de um “derretimento” sígnico.