

FRAGMENTOS DE GUERRA: ESTÉTICA E POLÍTICA EM *EL PERRO*

NEGRO, DE PÉTER FORGÁCS

Jamer Guterres de Mello¹

Resumo: Este trabalho propõe investigar alguns desdobramentos de caráter estético e político implicados no uso de filmes de família em documentários históricos. Para tanto, nos debruçamos sobre o filme “El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola” (2005), documentário em que o cineasta Péter Forgács abre mão da tentativa de contar a História de um modo convencional ao se utilizar de imagens amadoras (*found footage*). Bill Nichols (2005) comenta que Forgács enfatiza qualidades poéticas e associativas em suas notáveis reformulações de filmes amadores, no lugar de convencer-nos de um determinado ponto de vista. Segundo Didi-Huberman (2010; 2012), qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos. Trata-se de uma “abertura” da imagem, numa relação de fragmentação da história no tempo linear. Podemos dizer que as dimensões estéticas e políticas do cinema não passam por uma descoberta da memória e do passado num sentido científico, uma busca pela verdade, mas antes por uma possibilidade arqueológica de agenciamento de novos modos de visibilidade e dizibilidade, conforme Michel Foucault (2010). Nada mais dissensual, no sentido trazido por Jacques Rancière (1996; 2009), que reconfigurar politicamente a dimensão estética dos arquivos no lugar de criar novas imagens que representem um fato histórico ou mesmo encontrar tais representações em imagens de arquivo.

Palavras-chave: cinema; imagens de arquivo; estética; política; Rancière.

Contacto: jamerello@gmail.com

Este artigo tem como ponto de partida uma tentativa de aproximação entre o eixo central do pensamento de Jacques Rancière e algumas manifestações do arquivo observadas no filme *El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola* (*El Perro Negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból*, Péter Forgács, 2005). Desta forma, é possível pensar o arquivo em sua potência de diferenciação, aspecto fundamental para sua compreensão como objeto comunicacional, tema de uma investigação mais ampla que venho desenvolvendo como tese de doutoramento no Brasil.

Rancière propõe uma problematização sobre a imagem em um conjunto de relações indissociáveis entre estética e política ao evidenciar os paradoxos que acompanham o pensamento moderno e adentram à pós-modernidade. Para

¹ Doutorando, PPGCOM-UFRGS, Brasil.

ele, há uma dimensão estética que se expressa na ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade e, ao mesmo tempo, uma dimensão política na reconfiguração dessa ordenação, na possibilidade de agenciamento de novos modos de fazer, ver e dizer. Haveria, então, um fundamento estético na política² que, segundo o autor, seria um modo de partilha (tanto no sentido de divisão quanto de distribuição) de uma experiência sensível comum.

A estética não estaria reduzida e submetida à filosofia da arte ou às artes do belo, mas antes definiria as possibilidades de ruptura e distribuição do sensível, um problema evidente de comunicação que caracteriza a era moderna. A política, por sua vez, seria antes um recorte comum do mundo sensível, uma composição entre visibilidades e dizibilidades e uma possibilidade de reconfigurar o espaço e o tempo, ao contrário de como é entendida num sentido comum, na maneira como grupos sociais organizam seus interesses.

Rancière constitui a política como uma cena que coloca em jogo conflitos entre mundos perceptíveis, entre o que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Toda atividade política é um conflito, um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do grito que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière 2009, 16-17). Esta cena política é produtora de dissensos, rompendo com a estabilidade de conflitos pré-existentes, fazendo emergir as ações daqueles sujeitos que, até então, não estavam em posição de interlocutores. São os *sujeitos do dissenso*, aqueles que tomam a palavra (ou a ação) sem tutela reconhecida, que se tornam sujeitos políticos apenas quando assim o fazem, quando e onde não teriam o poder de fazê-lo.

Existe, portanto, um princípio da emancipação política que é essencial para a compreensão do problema estético na contemporaneidade. As cenas do dissenso provocam rupturas nas unidades do visível, permitindo a emergência de situações que modificam nossa relação com os objetos e as imagens do mundo comum, assim como nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo.

² É importante ressaltar que as dimensões estética e política, para Rancière, se diferenciam do fenômeno da estetização da política apontado por Walter Benjamin (1987). Não se trata, aqui, de uma estetização da arte a serviço da política, do poder e do autoritarismo, como discutido por Benjamin em relação aos regimes nazi-fascistas.

O dissenso expressa um processo de subjetivação política não de um discurso a ser enunciado por um interlocutor com lugar de fala definido, mas antes na própria criação da condição de fala, por um interlocutor sem a devida autorização para fazê-lo. Portanto, a constituição do comum não é exatamente a partilha da possibilidade de fala na comunidade, da possibilidade de tornar algo comum a todos, a apropriação realizada por um gênio criador, mas a subversão do inaudível que advém de um lugar, um espaço onde geralmente não há fala por não haver título para tanto.

Tomar o arquivo como dissenso – mais do que isso, pensar os arquivos enquanto práticas dissensuais da comunicação – equivale a dizer que sua função enquanto imagem não diz respeito apenas às palavras, enquanto discurso, significação, mas diz respeito também à sua própria condição de fala, de enunciado ou de mudez.

Aqui, avançamos em relação a esta análise, aproximando o pensamento de Rancière à potência de autonomia da imagem que encontramos no arquivo. Este conjunto radical de relações entre estética e política, quando endereçado ao problema da imagem, se configura em uma importante reflexão para a constituição do arquivo como objeto da comunicação, uma vez que este se apresenta como modo de circulação do sensível e oferece diversas possibilidades de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade. O arquivo, entendido nestes termos, possibilita maneiras de constituir o visível e o invisível, de (des)organizar o sensível.

Para Rancière a imagem não deve ser reduzida à sua visualidade, pois nela operam também o dizível, o indizível e aquilo que não é visível, portanto a imagem deve ser compreendida em sua alteridade e em seu caráter paradoxal. A imagem é ao mesmo tempo autônoma e elemento que compõe uma parte em um determinado fluxo imagético. Com efeito, tomar a imagem pelo que ela possui de meramente visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu amplo sentido e sua especificidade na esfera comunicacional.

Diante desta série de paradoxos entre as operações, os modos de circulação e o discurso crítico das imagens desenvolvida por Rancière o intuito

é o de tentar compreender a imagem de arquivo no espectro dos fenômenos estéticos da contemporaneidade a partir de seus sistemas de visualidades (visibilidades e dizibilidades).

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamento de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E, inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro (Rancière 2012, 14).

Neste contexto o arquivo pode se configurar como um elemento metamórfico destituído de seu caráter utilitário de documento ou testemunho do passado. Ou melhor, o *continuum* metamórfico das imagens coloca o arquivo no espaço do sensível heterogêneo, o retira de um nível de superioridade ao qual o ideal de testemunho o encerra, assumindo uma função ou um ofício que não era exatamente o seu, tornando-se estranho a qualquer finalidade que pudesse ser a ele conferida como atributo.

De fato, a imagem não se caracteriza apenas como imagem, *ela mesma* em sua intransitividade, mas também como alteridade apta a executar sua função em um meio expressivo qualquer, que possibilite tecnicamente sua exibição. Trata-se de pensar as imagens como operações, como “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (Rancière 2012, 11-12). As operações seriam, para Rancière, um conjunto de capacidades das imagens de conter múltiplas funções, nelas mesmas, que se expressam como *performance* em um determinado meio de exibição.

Quando associamos o arquivo a uma propriedade operacional da imagem estamos trabalhando com uma potência do arquivo que não está diretamente ligada às características de um dispositivo técnico (de captação ou exibição da imagem), nem a um caráter interpretativo daquilo que se vê, de forma estanque, mas antes a uma propriedade funcional, um efeito que é determinado

operacionalmente. Uma cena de um filme, por exemplo, vista em uma sala de cinema, em uma televisão ou em uma tela de celular não deixa de ser a mesma cena, nem mesmo se torna algo completamente diferente em função de seu dispositivo de exibição. Há aí um duplo movimento operacional da imagem que se dá, menos pelas múltiplas interpretações possibilitadas por formas distintas de recepção do que por sua capacidade de executar diferentes performances em cada um destes dispositivos.

El Perro Negro é um filme de 84 minutos que mostra, em sua maior parte, imagens caseiras captadas por dois cineastas amadores que estiveram envolvidos diretamente com os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola. São eles também os dois principais personagens do filme. Um é Joan Salvans, filho de Francesc Salvans, um importante industrial catalão, ambos assassinados por um anarquista chamado *Pedro el Cruel*, seis dias após o início da guerra; e o outro é Ernesto Noriega, estudante de Madri e membro do exército republicano que é capturado e detido como prisioneiro e posteriormente convertido em soldado nacionalista, tendo conseguido filmar clandestinamente alguns detalhes do conflito. O filme recorre também a outros filmes amadores de procedência anônima e a cenas de alguns filmes espanhóis, um emaranhado poético de imagens de arquivo que culmina num olhar mais amplo sobre os acontecimentos de um período bastante caótico da Espanha.

O filme de Forgács, ou melhor, as imagens de Joan Salvans e de Ernesto Noriega, potencializam uma possibilidade de ruptura da lógica dominante e linear da história da Guerra Civil Espanhola, como a conhecemos. As imagens carregam em sua essência a possibilidade de gerar o dissenso entre a Grande História e as micronarrativas que fazem parte dessa mesma história. Mais do que isso, os filmes domésticos de Salvans e Noriega podem exercer a função de sujeitos do dissenso – como definiu Rancière – ao abordarem a Guerra Civil Espanhola sem ter o poder e o reconhecimento para fazê-lo.

À primeira vista, Péter Forgács tem por objetivo transformar filmes de família em documentos que contam algo sobre a história de uma época, mais especificamente da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial. Podemos dizer que em seus filmes, de modo geral, os registros pessoais, as

imagens de uma memória íntima e familiar, carregam rastros de uma memória do mundo. Porém, é possível ir além e afirmar que a intimidade dos filmes de família – e a possibilidade de reconfiguração do público e do privado que se observa em filmes como *El Perro Negro* – pode operar como um recorte comum do mundo sensível que opera na contemporaneidade, exatamente nos moldes em que esta pesquisa busca formatar o conceito de política, à luz de Jacques Rancière. Mais do que isso, as imagens da intimidade dos contemporâneos da Guerra Civil Espanhola reconfiguram o espaço e o tempo ao partilhar um outro mundo sensível, compondo novas visibilidades e dizibilidades que, tornadas comuns em nosso tempo, são suscetíveis de serem apreendidas. *El Perro Negro* pode, portanto, ser considerado como um filme que coloca à prova as imagens íntimas e amadoras.

As imagens tomam, assim, uma dimensão política através de seus agenciamentos estéticos. Não há mais uma estabilidade entre passado e presente, entre história e memória, entre público e privado, entre visível e invisível. Há apenas acontecimento em seu estado bruto, em seu devir pleno. O que se vê e o que não se vê estão em pleno jogo discursivo através do conjunto de elementos que são colocados em relação através das imagens, dos sons, das narrações, etc. Não se trata de mostrar uma verdade escondida da Guerra Civil Espanhola que teria a chance de ser revelada em filmes caseiros encontrados (*found footage*), mas de mostrar imagens que trazem à tona as cenas do dissenso. As imagens são agenciadas esteticamente para gerar um dissenso político, imagens que provocam rupturas nas unidades do visível e, desta forma, fazem emergir situações que modificam nossa relação com os fatos históricos, com as imagens do mundo, com a história pré-estabelecida. Imagens caseiras que colocam em jogo o acontecimento tanto quanto qualquer imagem que serviria de discurso da história hegemônica. Acontecimento, para além do fato.

A maneira como essa intimidade é colocada em jogo e o tipo de intimidade que é provocada como visibilidade estabelecem relações poéticas e políticas com fatos históricos que não são os fatos puros da história escrita como a conhecemos, pois esta história não foi escrita a partir deste tipo de

intimidade. Estão lá vários dos elementos que nos remetem a uma memória coletiva da Guerra Civil Espanhola: as bandeiras anarquistas, as imagens de Franco e seus generais, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gabriel Garcia Lorca. Imagens que Forgács recupera e as coloca em situação limítrofe na relação com a intimidade dos filmes de família. É como se pudéssemos reconhecer que há mais sobre a guerra a ser visto do que as imagens que nos remetem a ela.

Péter Forgács percebe que nos filmes de família há uma possibilidade de revelar uma ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade que até então não podia se revelar de outra forma, como queria Rancière. Mais do que isso, os filmes de família podem, por si sós, reconfigurar novos modos de fazer, ver e dizer. Se não é possível voltarmos no tempo para descobrir o passado, pois que não seja esta a tentativa do cinema. As dimensões estéticas e políticas do cinema não passam por uma arqueologia da memória e do passado no sentido de descoberta científica, de uma verdade escondida nos ínfimos segredos da história, mas antes por uma possibilidade de agenciamento desses novos modos de visibilidade e dizibilidade. Ou seja, para o cinema, é mais produtivo criar essas condições do que tentar encontrá-las nas imagens. Nada mais dissensual que reconfigurar politicamente uma dimensão estética das imagens de arquivo no lugar de criar novas imagens que representem um fato histórico.

O uso do arquivo, da forma como é praticado por Forgács, parece não fazer parte de um processo homogêneo de distribuição e consumo das imagens, ao contrário do uso banal do arquivo, largamente praticado no documentário expositivo. Este uso clássico do arquivo não cria dissenso, na medida em que usa o arquivo que teria voz, lugar e identidade de arquivo, aquelas imagens que são registradas, arquivadas, catalogadas, com um objetivo concreto – a possível utilização como documento visual de um acontecimento. As imagens de *El Perro Negro* e seriam equivalentes aos sujeitos *sem parte*, aos *sem voz*, de Rancière. Aquelas imagens que não possuem valor de documento num sentido mais amplo, mas que carregam em sua essência uma potência de criar o dissenso em uma ordem constituída, ao *falarem* como documentos, *contando* histórias.

O arquivo assume, assim, um papel essencial enquanto objeto comunicacional ao se configurar como imagem metamórfica – na concepção desenvolvida por Rancière. Desta forma, o arquivo funciona como acontecimento do dissenso, uma operação política própria das imagens críticas³ e que se evidencia de forma mais ampla e nítida no uso de imagens de arquivo como aparece no filme de Forgács.

O que se propõe, portanto, com este estudo, é pensar como se constituem os elementos de diferenciação provocados pelo arquivo a partir de seus agenciamentos estéticos e políticos. Trata-se de um filme que possui efeitos desterritorializantes, onde o tempo e o espaço tornam-se menos específicos. Em outras palavras, tempo e espaço acabam misturando suas posições e se tornando indiscerníveis, pois não mais o tempo está atrelado apenas a uma ordem de sucessão, nem o espaço apenas a uma ordem de território. O cineasta usa imagens do passado e transforma o tempo e o espaço dessas imagens a partir de seus agenciamentos. Tais agenciamentos possibilitam que tempo e espaço não tenham as mesmas especificidades que outrora, são capazes de fazer tempo e espaço assumirem conformações contemporâneas, apesar de serem imagens do passado. Tempo e espaço se misturam, como se o tempo estivesse mais ligado ao território e o espaço a uma sucessão de temporalidade.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 1987. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles. 2007. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- , 1998. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

³ Na concepção desenvolvida por Georges Didi-Huberman (1998).

Foucault, Michel. 2010. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

-----, 1996. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34.

-----, 2012. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.