

## **Apenas imagens: o Seminário Internacional de Documentário de Arquivo – Arquivos em Movimento**

Beatriz Rodovalho<sup>1</sup>

*Seminário Internacional de Documentário de Arquivo – Arquivos em Movimento*, Rio de Janeiro, Brasil, 24 e 25 de novembro de 2016.

O Seminário Internacional de Documentário de Arquivo – Arquivos em Movimento ocorreu no Núcleo de Audiovisual e de Documentário da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), no Rio de Janeiro, em novembro de 2016. Organizado por Thaís Blank, Patrícia Machado, Arbel Griner e Adelina Novaes e Cruz<sup>2</sup>, o seminário consistiu em um encontro inédito no Brasil, dedicado ao questionamento da concepção, da migração e do devir das imagens de arquivo no cinema. Como escrevem as organizadoras, o objetivo do encontro era interrogar as “diferentes práticas de incorporação de imagens pré-existentes dentro do campo da produção audiovisual de caráter documental” por meio dos “gestos artísticos que conferem às imagens novos sentidos, [d]as estratégias estéticas e [das] narrativas empregadas na incorporação dessas imagens em obras documentais.”

Nesse contexto, os objetos fílmicos estudados pertencem ao campo heterogêneo do cinema de remontagem, ou cinema de segunda mão, como o chama Christa Blümlinger (2013). Trata-se, em efeito, de uma prática crescente desde os anos de 1980, mas sobre a qual o mundo acadêmico e o cinema pouco se debruçaram no Brasil, em particular, e na produção lusófona em geral. Estaria esse mal de arquivo contemporâneo ligado às crises de memória dos países em questão? De qualquer modo, o seminário não restringiu geograficamente seu estudo, propondo antes uma discussão ampla das possibilidades da retomada de imagens do passado. Como analisar esses diversos gestos de re-visão do mundo por meio da imagem de arquivo?

---

<sup>1</sup> Université Sorbone Nouvelle – Paris 3, École Doctorale Arts et Médias, IRCAV, Paris, França.

<sup>2</sup> Thaís Blank, Arbel Griner e Adelina Novaes e Cruz são coordenadoras do Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC. Blank é doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Patrícia Machado é doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

### A imagem que falta

A conferência de abertura foi proferida pelo Professor Vicente Sánchez-Biosca (Universitat de València). Sánchez-Biosca inaugurou o seminário pela interrogação do avesso desse mal de arquivo, questionando a falta e a falha da imagem no contexto do genocídio cambojano. O filme *L'Image manquante* de Rithy Panh (2013) serviu como base para essa investigação. Primeiro, Sánchez-Biosca reconstruiu uma arqueologia do olhar sobre esta catástrofe, distinguindo as diferentes modalidades das imagens existentes: “imagens de perpetradores, imagens de libertadores, imagens de testemunhas e reconstruções artísticas *post facto*,” sem deixar de evocar a imagem que carece de suporte físico: a imagem espectral, a imagem traumática. Elas são todas, no entanto, de algum modo insuficientes. Onde estaria a imagem que pudesse estabelecer o elo perdido entre o acontecimento e seu porvir imagético, essa imagem fossilizada que restituísse o vazio e reparasse a rutura catastrófica? Para o pesquisador, quando imagens faltam, outras vêm para tomar seu lugar, seja para confundir ou para iluminar. A falta, aliás, é uma falha do sujeito – de um grupo, de um coletivo. No filme, a imagem que falta é também a da morte do pai do cineasta. Analisando uma série de sequências do filme, Sánchez-Biosca mostrou como Panh reanima a memória traumática e fragmentária do genocídio por meio de suas figurinhas de barro (onde está o sopro de vida que lhes fora roubado?) – espectros humanos oriundos da terra e reenterrados constantemente, num luto impossível. No filme, o narrador afirma que, não tendo encontrado esta imagem faltante, ele a fabricou. Assim, declara: “a imagem que falta, eu vo-la dou, para que ela não cesse de nos procurar.” Essa imagem perdida é um legado e uma interpelação. Sánchez-Biosca lembra, porém, que o filme termina como começa: com as imagens do mar, que, aqui, podem ser libertadoras, ilimitadas, transbordantes, nômades. Seriam elas uma ilusão interminável?

Contra essas imagens que se substituem parcamente à falta, Anita Leandro (Universidade Federal do Rio de Janeiro) questionou, todavia, se a imagem que falta não seria justamente uma imagem ontologicamente impossível.



Imagem 1: “O enterro sem fim” – revirar as valas para convocar os espectros errantes.  
*L’image manquante* (Rithy Panh, 2013) | © Catherine Dussart Productions/Arte  
 France/Bophana Production

### Em família

O trabalho de reapropriação e de ressemantização das imagens de arquivo, de qualquer forma, advém de uma falta, de uma fratura, de uma rasgadura subjetiva ou histórica. As comunicações expuseram essa origem por meio de filmes estética e historicamente diversos. Beatriz Rodovalho (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) interrogou a possibilidade da desconstrução e da subversão do olhar masculino, paterno e patriarcal que estrutura o filme doméstico. Baseando-se em *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1980), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Un’ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002) e *The Marina Experiment* (Marina Lutz, 2009), viu-se como a reapropriação das imagens pode desmontar a hierarquia de gênero e o olhar que enquadra as mulheres no interior da instituição familiar. A partir da enunciação subjetiva, os filmes reclamam um olhar feminino possível, uma (re)visão feminina sobre uma sociedade patriarcal e suas marcas invisíveis e cicatrizes expostas sobre os corpos e as imagens dos corpos de mulheres.

O seminário promoveu a projeção de *Um Casamento* (Mônica Simões, 2016). O filme é também um “rito de filha,” como propõe o filme de Citron. A partir de uma confrontação com a mãe e com as imagens de felicidade doméstica de sua infância, a cineasta revela a história da separação de seus pais, desconstruindo a imagem imaculada do matrimônio e escancarando o machismo que o instituiu. Algo, sem embargo, falta ao filme: a escavação da imagem de arquivo e das lembranças da mãe como arquivo para uma memória coletiva em movimento.

Foi a partir de um “desejo de memória” familiar que Patrícia Rebello e Márcio Henrique de Melo Andrade (ambos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro) analisaram o filme *A Family Affair*

(Tom Fassaert, 2016). Nele, as ruturas da infância das personagens tornam-se a origem da acumulação de imagens da sua vida íntima quando adultos. O arquivo familiar, contudo, segundo os pesquisadores, revela sua pulsão destruidora e ressurgem em “sua vocação elementar.”

### Imagens perambulantes

Marcelo Carvalho (Universidade Federal do Rio de Janeiro) analisou dois outros filmes que “partem de um acidente desarticulador de caráter mnemônico”: *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), com o massacre dos awá-gujá, e *Diários de Sintra* (Paula Gaitán, 2008), com a morte de Glauber Rocha. Esses filmes, como afirma Carvalho, também evocam imagens que faltam. Eles servem de ponto de partida para o questionamento do que o autor define como “imagem-perambulação.” Neles, por meio da retomada, as imagens do movimento descrevem outros deslocamentos. A perambulação é um movimento de pensamento e de memória, de construção subjetiva, e, “para além dos deslocamentos espaciais, ela põe a mobilidade em devir temporal.”

Essa potência temporal da retomada de imagens de arquivo, essa potência anacrônica e impura do tempo, foi explorada por Juliano Gomes (Universidade Federal do Rio de Janeiro) através do filme *Entretempos* (Frederico Benevides, Yuri Firmeza, 2015), que se reapropria de imagens de arquivo do Rio de Janeiro. No entanto, parecidos, é uma imagem faltante que conjura os fantasmas dos escravos, expulsos e apagados da história e da memória do território da cidade. No início do filme, sobre o ecrã negro, ouve-se o canto “Dia de Negro,” que ecoa pela Praça Mauá onde ele fora primeiro exibido.

Luís Felipe Flores (Universidade Federal de Minas Gerais), por sua vez, apresentou o trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, analisando ética e esteticamente sua arte de retomada de imagens de arquivo. Essas intervenções, em geral, mostraram que, graças à remontagem, é possível questionar os lugares de poder ocupados pelos olhares que as determinam, além de questionar a lógica que dita a produção e a sorte dos arquivos.

Desarquivar e anarquizar as imagens torna-se um gesto de resistência e uma reclamação do passado e do futuro como lugares de outros possíveis. Como afirma Giorgio Agamben, a repetição não é o retorno do mesmo: a força da repetição é o retorno enquanto possibilidade (1998).

### Cinema-história

É essa potência que exploram Anita Leandro e Ilana Feldman (Universidade Estadual de Campinas) no âmbito de suas respectivas

pesquisas de pós-doutoramento. Leandro apresentou seu trabalho em curso, em continuidade, como ressaltou Eduardo Morettin (Universidade de São Paulo), com seu cinema historiográfico<sup>3</sup>. Ela expôs, em parte, a arqueologia de um filme reencontrado que documenta a reunião dos comitês de anistia do Brasil e da Europa em junho de 1979 em Roma, às vésperas da votação da lei de anistia pelo congresso da ditadura no Brasil. Trata-se de imagens raras, únicas, de exilados brasileiros. Como se posicionar diante desta “conferência de mortos”?, pergunta-se Leandro. Com o tempo, as bobinas de som haviam se perdido das imagens. Não seria esse um sintoma da “nossa herança de negação do testemunho”? Graças a Leandro, “as imagens e a banda sonora dessa filmagem encontram-se pela primeira vez numa mesa de montagem, 37 anos depois.” Feldman, por sua vez, propõe uma “indagação metodológica” acerca do trabalho com imagens de arquivo. Qual é o lugar do pesquisador? Podem as vidas do pesquisador e de sua pesquisa se emaranhar? A partir de *Diário* (1973-1985), de David Perlov, e de uma carta do irmão de seu avô que nunca obteve resposta, Tel-Aviv torna-se um território de memórias e de histórias de deslocamentos e de passagens no tempo e no espaço – de Perlov, de Feldman e de seu tio entre Brasil e Israel. Tel-Aviv torna-se uma paisagem interior e exterior tanto para o cineasta quanto para a pesquisadora.

De certa forma, sujeito e objeto encontram-se igualmente no trabalho de Carlos Adriano Rosa (Universidade de São Paulo). Rosa apresentou seu último filme, *Sem Título #3: E Para que Poetas em Tempo de Pobreza?* (2016). A partir dele, que, como o artista e pesquisador escreve, situa-se “nas fronteiras entre o documentário-ensaio e a experimentação estrutural,” colocou-se a questão da reapropriação “em tempos de YouTube.” No entanto, Rosa expôs antes um quadro teórico sobre o *found footage*, citando trabalhos diversos como os de Tom Gunning e de Nicole Brenez. O autor tomou o ensaio “Por uma Meta-História do Filme: Notas e Hipóteses de um Lugar-Comum,” de Hollis Frampton (1971), como método para se estabelecer um diálogo estético e historiográfico no cinema por meio do *found footage*. A prática da reapropriação de arquivos, assim, cria uma “constelação de invenção” pela e para a história do cinema.

### O elo perdido

A mesa “Imagem, história e política” foi dedicada a pesquisas historiográficas que se debruçam sobre imagens de arquivos e suas reapropriações em filmes documentais. Alexandro de Sousa e Silva retracou o percurso das imagens filmadas por jornalistas franceses do ORTF (Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa) na Guiné Bissau em 1969, quando soldados portugueses foram atacados por guerrilheiros anticolonialistas. Essas imagens foram reutilizadas nos

<sup>3</sup> Ver *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014).

documentários *As Duas Faces da Guerra* (Diana Andriga, Flora Gomes, 2007) e *Concerning Violence* (Göran Olsson, 2014). Marina Maria da Rocha Lira (Universidade de São Paulo) apresentou uma série documental produzida pela televisão nacional paraguaia a partir dos arquivos do terror e dos testemunhos da ditadura. Kênia Cardoso Vilaça (Universidade Católica de Brasília) analisou o filme *The Uprising* (Peter Snowdon, 2013), realizado a partir de imagens amadoras das primaveras árabes espalhadas pelo YouTube. Mariarosaria Fabris (Universidade de São Paulo), por sua vez, esboçou uma análise do filme *Torneranno i prati (Os Campos Voltarão, 2014)*, de Ermanno Olmi. A narrativa do filme dá-se em uma trincheira, durante uma noite de inverno. A visão da Primeira Guerra Mundial surge apenas no final, por meio de imagens de arquivo. Aqui, a pesquisadora cruza o discurso do cineasta, cuja história familiar é marcada pela guerra, e o discurso fílmico para conceber a posição antibelicista da obra.

No entanto, as comunicações dessa mesa revelam-se sintomáticas de uma ausência de análise crítica formal das imagens de arquivo e de sua montagem por parte de historiadores, sobretudo, e de pesquisadores de outros campos. Não se questiona a tomada nem a retomada das imagens, nem a circulação dos olhares que elas provocam através do tempo. Não se interroga a construção de um discurso histórico *através da* imagem. Para que serve, nesse sentido, a imagem de arquivo?

Dividir e opor campos de pesquisa remete a um posicionamento segregador infundado, digno de uma caricatura de um velho professor perdido entre seus livros e suas querelas acadêmicas. Esta não é nossa intenção. É preciso, contudo, que os estudos da imagem migrem aos estudos históricos e literários, como defendeu Anita Leandro. Afinal, como escreve Chris Marker no início de *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), citando uma frase de George Steiner, “não é o passado que nos domina; são as imagens do passado.”

### Conclusão

O seminário, assim, instaurou um espaço específico de reflexão teórica e analítica necessário no Brasil. Diante do excesso de imagens e de suas “perigosas metástases possíveis” (Niney), o filme de Panh, que introduziu e permeou as discussões, nos lega, primeiro, uma ausência. A partir desta ausência, e, como evocou Sánchez-Biosca, da dialética entre a presença e a latência do arquivo, somos confrontados a pensar, enquanto pesquisadores, nossa posição diante das imagens do passado. Encontramo-nos, também, sujeitos a uma ética do olhar que atravessa o olhar do operador e o olhar do cineasta. O que nos falta?

## BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. 1998. "Le Cinéma de Guy Debord". In *Image et mémoire*, 65-76. Paris: Hoëbeke.

Blümlinger, Christa. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.

Niney, François. 2009. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.