

# A noção de *documento* e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo<sup>1</sup>

Consuelo Lins  
Luiz Augusto Rezende  
Andréa França

**Resumo:** A apropriação de imagens já existentes em diferentes produções audiovisuais se intensifica e se diversifica. Este artigo retoma brevemente ideias e autores já trabalhados anteriormente para se ater mais longamente à discussão de uma noção fundamental para pensarmos a retomada de imagens de arquivo: a noção de *documento*, que nos permite aproximar o gesto de alguns historiadores da nova história ao *modus operandi* de certos ensaístas do cinema: Harun Farocki (*Operários ao sair da fábrica*), Susana de Sousa Dias (48) e Eryk Rocha (*Rocha que voa*).

**Palavras-chave:** documento; imagem de arquivo; ensaio fílmico.

**Abstract:** *Document notion and the image file appropriation in the contemporary documentary essay.*

The existing image appropriation – in different audiovisual productions – is intensified and diversified. This article briefly recaptures ideas and authors already developed before in order to attain more specifically to the discussion of a fundamental notion of document, that allows us to approach the gestures of some New History historians to the *modus operandi* of certain cinema essayists: Harun Farocki (*Arbeiter verlassen die Fabrik*), Susana de Sousa Dias (48) and Eryk Rocha (*Rocha que voa*).

**Keywords:** document; image file; filmic essay.

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto das investigações desenvolvidas no grupo de pesquisa *Práticas e Imagens Documentais na Cultura Audiovisual Contemporânea*, coordenado por Consuelo Lins, em parceria com Andréa França e Luiz Augusto Rezende.



Uma jovem sorri para o fotógrafo. À primeira vista, nada na imagem nos indica as circunstâncias da tomada. O sorriso poderia evocar uma fotografia qualquer, registrada em ambiente acolhedor. Não há nela sinais de constrangimento ou submissão da modelo em relação ao fotógrafo: olhar direto, sorriso franco. Nada nos diz que essa moça é, no momento dessa imagem, prisioneira da polícia política portuguesa e o fotógrafo é um agente policial a serviço da mais longa ditadura da Europa Ocidental, iniciada em 1926 e derrubada em 1974 pela chamada Revolução dos Cravos. É uma imagem que integra o cadastro de fotografias registradas em condições similares nas dependências da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e da DGS (Divisão Geral de Segurança): à entrada dos presos e à saída, quando conseguiam sobreviver.

O que restou desse cadastro foi parcialmente retomado pela diretora portuguesa Susana de Sousa Dias no documentário “48”<sup>2</sup>, exibido e premiado em 2010 em diversos festivais internacionais. O filme associa imagens dos então prisioneiros a comentários dos próprios retratados, que ora descrevem as relações que ali foram estabelecidas entre os dois lados da câmera, ora evocam detalhes do período em que ficaram presos: torturas, privações, medos; ora se calam diante da dor.

São falas que perscrutam essas imagens tristes, em preto e branco, e extraem delas grandes ou insidiosas violências perpetradas pelas forças repressivas ao longo dos anos de ditadura. O filme contribui para inscrever, na atualidade, dimensões do passado salazarista que foram rapidamente varridas da história e da memória portuguesa: ninguém foi julgado por tantas perseguições, torturas, assassinatos; nem os responsáveis, nem os agentes da polícia política. Muito pelo contrário, como lembra o filósofo José Gil: “um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde províamos” (2004, p. 16).

A foto da jovem sorrindo irrompe quase na metade do filme e é precedida de uma série de retratos, nos quais as expressões dos rostos são neutras, infelizes, provocadoras. Precedida também do comentário de um ex-presos, que diz: “não se pode fugir de tirar

2 “48 é o segundo longa-metragem de Susana de Sousa Dias. Dirigiu também *Natureza-Morta* (2005).



fotografia, mas a cara somos nós que decidimos”.

O sorriso, no entanto, parece espontâneo e abre uma brecha no pensamento da personagem, levando-a a convocar estratos diferentes da memória, contraditórios, mas co-existent: “Eu estava contente de ser presa”. “Eu fui presa como estudante e estou satisfeítíssima! (...) a minha solidariedade familiar tinha se cumprido”. Mas acrescenta, em seguida, que, durante muito tempo, viveu mal com essa fotografia. “Pensei que isso era um insulto, em um lugar de tanta dor, tanto sofrimento, tanta resistência e eu com esse riso parvo”.

E por último, faz uma observação prosaica sobre o momento preciso da tomada que talvez justifique mais concretamente o sorriso: trata-se de uma fotografia de saída da prisão e não de uma fotografia de chegada. “Eu estava antes a perguntar quem me pagava um táxi para casa”.

Uma mesma imagem torna-se, assim, um “campo de conflitos”, passível sempre de novas leituras e não um objeto com uma substância dada de uma vez por todas. Primeiro, um sentimento de contentamento por seguir os passos dos pais, que tinham sido presos; depois um desconforto, uma sensação de leviandade de sorrir em um lugar de sofrimento; por último, o sorriso ligado ao momento preciso em que a foto foi tirada, a saída da prisão.

É uma sequência emblemática da maneira como o filme trabalha essas imagens de repressão e controle dos presos políticos, destinadas, em princípio, a permanecer mudas nos arquivos mortos do estado português. São fotografias que, isoladas do contexto, dizem muito pouco sobre a história e a memória; são imagens frágeis, inexatas, confusas; revelam e enganam, ao mesmo tempo; são, de fato, insuficientes para desvendar o passado. É preciso, justamente, trabalhá-las “do interior”, descrever relações, estabelecer séries, imaginar, pensar, interrogar — apesar de suas lacunas e da impossibilidade de tudo dizer. Desmontar e remontar: eis o que é preciso fazer para compreender as conexões dessa imagem com o contexto de violência ao longo dos anos de ditadura em Portugal.

\*\*\*

O gesto da cineasta portuguesa de apropriação de imagens de arquivo destinadas a serem esquecidas não se limita à prática do documentário ensaístico — embora seja esse domínio que nos interessa nos limites deste artigo. Trata-se de um gesto que integra um movimento mais amplo de retomada de imagens já existentes, presente no cenário audiovisual contemporâneo.

Filmes, obras expostas em museus e galerias, trabalhos que circulam na *internet* e

programas televisivos são compostos, cada vez mais, de imagens captadas em diferentes mídias e provenientes de variadas fontes: arquivos públicos, privados, familiares, pessoais, cinematográficos, televisivos, de vigilância etc. Os efeitos desse procedimento são complexos, ambíguos, geram obras potentes, estética e criticamente, outras sem maiores interesses.

As noções que são convocadas para discutir essa prática têm sido desenvolvidas por autores de domínios diversos: cinema e audiovisual, artes plásticas, literatura, história. Trata-se de um tema central da nossa pesquisa e, em artigos anteriores, demos ênfase especial às noções de *imagem de arquivo* e de *ensaio* na produção audiovisual documental<sup>3</sup>. Identificamos, primeiramente, na noção de *imagem de arquivo*, tal como foi pensada pelo historiador da arte G. Didi-Huberman, um ponto de partida fundamental para a nossa reflexão.

Para o autor, uma *imagem de arquivo* é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos — outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Segundo Didi-Huberman, ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade inteira — o que é impossível, pois elas serão sempre inexatas, inadequadas, lacunares—, ou se pede muito pouco, desqualificando-a, sob a acusação de que não passa de simulacro, excluindo-a, portanto, do campo da história e conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 85).

Vimos, também, que o ensaio fílmico, cujo material de base provém, muitas vezes, de arquivos audiovisuais e fotográficos, é uma forma híbrida, sem regras estabelecidas e com dificuldades de ser definida de uma vez por todas. O célebre texto de Adorno *O ensaio como forma* (ADORNO, 2003, p. 15-45), no qual o autor critica as formas tradicionais de exposição das ideias filosóficas em favor da forma ensaística, é uma referência maior para muitos autores contemporâneos que se dedicam a refletir sobre o ensaio audiovisual.

Algumas características destacadas pelo filósofo em meados dos anos 1950 são retomadas: a interrogação sobre objetos específicos pré-formados, o pensamento entrelaçando-se como num “tapete” (ADORNO, 2003, p. 30), a recusa da certeza como ideal, a incompletude, a fragmentação, a ousadia da exposição ao erro. “Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão” (BENSE, *apud* ADORNO, 2003, p. 36): o ensaio como fruto de uma relação com a experiência do ensaísta, mas essa experiência

---

3 LINS, C. e REZENDE, L. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: FABRIS, M., SOUZA G., FERRARAZ, R., MENDONÇA, L., SANTANA, G. (Orgs) *Estudos de cinema e audiovisual*. X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine, 2010, p. 587-598. LINS, C. e REZENDE, L. A voz, o ensaio, o outro. In: *Imagem Contemporânea*. Cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games. Volume I. São Paulo: Hedra, 2009, v. 1, p. 107-120.

individual possui, desde o princípio, uma relação mais abrangente com a história.

Vimos, ainda, que é possível identificar, no cinema soviético dos anos 1920, as primeiras tentativas ensaísticas no cinema (Esther Schub, Dziga Vertov, Eisenstein), mas é na década de 1950, na França, que o ensaio toma forma de maneira mais duradoura, a partir dos filmes de Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda. Às margens do cinema dominante, essas obras contribuíram para retirar o documentário da paralisia em que ele se encontrava nos anos 1950. São filmes em que a forma ensaística surge como máquina de pensamento, meio de uma reflexão sobre a imagem e o mundo, que traduz experiências, imprime rupturas, resgata continuidades.

\*\*\*

O interesse pelo arquivo tem vários efeitos sobre o contexto artístico atual: a atenção renovada pelo *documento* é um deles. Acreditamos que certa visão da história tem muito a nos ensinar sobre a questão do *documento*. Por isso, nos centraremos, agora, sobre a noção de *documento* na prática de alguns historiadores para verificar relações possíveis com os procedimentos de ensaístas audiovisuais contemporâneos. O *documento*, em muitos trabalhos artísticos, não é, em absoluto, algo objetivo e inocente que “expressa uma verdade” sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 6).

## Documento/monumento

É Foucault quem, no final dos anos 1960, identifica, nas pesquisas de parte dos historiadores da chamada “nova história”, uma revolução na maneira de pensar o *documento*, revolução que, segundo Jacques Le Goff (2003), os historiadores fizeram na prática. Foucault fez a teoria elaborando, conceitualmente, a crítica feita ao *documento* em diferentes pesquisas históricas. Trata-se do livro *Arqueologia do saber*, publicado em 1969, no qual o historiador e filósofo reflete sobre as noções de *documento* e de *monumento*, materiais da memória coletiva e da história, e faz uma afirmação que se tornou célebre: na contemporaneidade, “a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos*” (FOUCAULT, 2004, p. 8). A história clássica, segundo Foucault, dedicava-se a “memorizar os *monumentos* do passado”, a transformá-los em *documentos* e fazê-los falar, para reconstituir o que os homens fizeram e disseram — como se fosse possível assistir passivamente à produção objetiva da história, através da descrição e hierarquização dos *documentos*.

Ora, o que a Nova História mostrou é que o *documento* não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é

— tal como os *monumentos* — instrumento de poder. Um *documento* que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo. Cabe aos historiadores estabelecer “uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela (a história) não se separa” (FOUCAULT, 2004, p. 8). Desmontar e remontar não seriam termos pertinentes a essas operações da Nova História?

Certos argumentos desenvolvidos por Foucault, nesse livro, parecem-nos úteis para pensarmos o uso do *documento* na produção audiovisual e, também, para sublinhar certas questões que nos interessam a respeito do documentário hoje. Classicamente, o documentário tem afinidades com o *documento* na sua acepção mais tradicional e a própria etimologia dessa forma de cinema implica uma relação estreita com a noção de *documento*. Muitas críticas feitas ao documentário até hoje baseiam-se nessa relação, como se o documentário, desde sempre e para sempre, almejasse as mesmas características e funções do *documento*: expressar a verdade, representar o real.

Foucault reitera, nessa obra, que a história, desde que existe como disciplina, sempre serviu-se de *documentos*, sempre os interrogou não apenas sobre o que eles queriam dizer, mas também sobre sua veracidade, sua legitimidade, sua genuinidade (FOUCAULT, 2004, p. 7). O objetivo era reconstituir, a partir do que supostamente “dizem” os *documentos*, o passado de onde estes se originaram. Por isso, era importante saber se eles eram autênticos ou não, porque representavam uma segunda coisa, eram “a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil mas, por sorte, decifrável” (FOUCAULT, 2004, p. 7). No entanto, a partir da transformação na forma de conceber o *documento*, não mais como algo que “representa” uma segunda coisa, esse passa a ser pensado como o que precisa ser trabalhado segundo um campo de relações estabelecido pelos próprios historiadores e com o que adquire sentidos e valores diferentes de acordo com a perspectiva que o insere em um campo de relações específico.

A “tarefa primordial” da história, segundo Foucault, não é mais interpretar o *documento*, tampouco determinar se diz a verdade, mas “trabalhá-lo no interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir “o que é pertinente e o que não é”, identificar elementos, definir unidades, descrever relações (FOUCAULT, 2004, p. 7). É esse conjunto de operações que traduz o que Foucault denominou como “crítica do *documento*”.

Jacques Le Goff retoma a discussão nos anos 1990 e desenvolve os argumentos de Foucault com relação aos momentos-chaves na história da relação entre historiadores, *documentos* e *monumentos*. Primeiramente, o autor define os *monumentos* como heranças do passado e os *documentos* como escolhas do historiador (LE GOFF, 1990, p. 526).

O *monumento* tem como característica o “ligar-se ao poder de perpetuação”. É tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação. Dois sentidos são mais comumente aplicados a *monumento*: obra comemorativa de arquitetura ou escultura; e *monumento* funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa. Já a palavra

*documento*, derivada do termo latino para “ensinar” (LE GOFF, 1990, p. 462), evoluiu para o significado de “prova”, passando para o vocabulário legislativo e chegando ao sentido de “testemunho histórico” apenas no início do século XIX.

Para a escola positivista do fim do século XIX e início do XX, o *documento* será o fundamento do fato histórico, em si mesmo “prova histórica”, cuja “objetividade parece opor-se à intencionalidade do *monumento*” (LE GOFF, 1990, p. 526-527). É este o sentido da palavra *documento* que, classicamente, foi relacionado às práticas audiovisuais pertencentes ao campo do documentário.

A partir de então, Le Goff identifica um “lento triunfo” do *documento* sobre o *monumento*. Segundo essa perspectiva, se não houver *documentos* registrados, gravados ou escritos, os fatos históricos também se perdem. Este triunfo do *documento* sobre o *monumento* foi o primeiro passo para a “revolução documental”, que, de acordo com Le Goff, se produzirá a partir do surgimento da *Escola dos Anais*, nos anos 1930, com a ampliação do *documento* para outros tipos de artefatos (ilustrado, imagético, sonoro, imaterial) que iam bem além do texto.

Contudo, aprofunda-se de fato na década de 1960, com novas pesquisas e com o advento do processamento informático massivo de dados. Essa revolução, que se traduz essencialmente pela crítica do *documento*, marca a entrada da história na era da documentação de massa e da história quantitativa (LE GOFF, 1990, p. 531). A história quantitativa contribui para alterar o estatuto do *documento*, que já não existiria por si próprio, mas dentro de uma série que o precede e o segue. “É o seu valor relativo que se torna objetivo e não sua relação com uma inapreensível substância real” (FURET *apud* LE GOFF, 1990, p. 532).

Fica estabelecido um novo estatuto e relevância para os arquivos documentais, além de uma nova concepção de *documento* histórico, tomado em si mesmo como objeto de análise e não como objeto inocente e transparente da escrita da história (LE GOFF, 2005, p. 41-42). A sobrevivência e a permanência dos *documentos* dependem, sobretudo, de causas humanas que, por sua vez, não se encontram isentas de julgamento e análise.

A derradeira transformação da noção de *documento* na contemporaneidade passa pela constatação daquilo que o faz transformar-se em *monumento*: a sua utilização pelo poder (LE GOFF, 1990, p. 535). O *documento* é *monumento* porque resulta de um esforço das sociedades que o guardaram e manipularam para “impor ao futuro determinada imagem de si próprias” (1990, p. 538).

O *documento/monumento* aparece, assim, como o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, não só da história, da época e da sociedade que o produziram, mas também das diversas épocas sucessivas durante as quais ele continuou a existir e a ser manipulado (LE GOFF, 1990, p. 538). A crítica dos *documentos/monumentos* é, em certa medida, a sua *desmontagem*, uma desestruturação desta construção, já que eles são “uma roupagem” marcada por uma intencionalidade, sobre a qual não cabe, em última

instância, um julgamento sobre o que nela é verdadeiro ou falso. Qualquer *documento*, por ser *monumento*, é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, na medida em que esconde/revela traços das condições em que foi produzido e do poder que o produziu.

## Montagem/Desmontagem

A mesa de trabalho de um pesquisador, o atelier de um artista, a sala de montagem. Espaços de desmontagem e remontagens, de desordem e de reordenações provisórias, de reflexão e de produção de obras fecundas. A prática de desmontar/remontar *documentos* transcende o trabalho exclusivo dos historiadores. Muitos artistas e cineastas a tem realizado por outros meios e em outros campos, mas com fundamentos teóricos e metodológicos similares. Há diferenças de abordagem e de exigências ligadas a cada campo de atuação, mas muitas características do método dos novos historiadores permeiam trabalhos de cineastas como Chris Marker, Agnès Varda, Harun Farocki, Susana de Sousa Dias ou ainda de artistas como o francês Christian Boltansky e a brasileira Rosângela Rennó, entre outros.

Diante de um *documento*, há de se desarmar os olhos, para depois rearmá-los. Há de se trabalhar como um arqueólogo, descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, interrelacioná-los. O *documento* não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos, a outras séries, e esse processo acontece numa mesa de montagem. O artista se torna, assim, um “arqueólogo”, “que não é em absoluto um nostálgico voltado ao passado”, mas alguém que “*abre os tempos*” das *imagens-documento*, “através do seu esforço constante de transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108). É o que vimos Susana de Sousa Dias fazer em *48*; é o que Farocki faz em *Operários ao sair da fábrica* (1995)



Nesse filme de 35 minutos, o cineasta retoma a filmagem de 45 segundos dos irmãos Lumière *La sortie de l'usine à Lyon* e a recompõe com imagens feitas a partir do mesmo movimento de trabalhadores, nos mais diversos filmes (institucionais, de propaganda, atualidades, filmes célebres, anônimos etc.). Retira esse célebre *documento* audiovisual de uma série já institucionalizada, a história do cinema, inserindo-o em outra série, com outros *documentos*, pertencentes às fontes mais diversas, construindo, assim, uma nova constelação. A imagem dos Lumière é retomada em quatro momentos do filme, com paradas na imagem, efeitos de câmera lenta, inversão de movimento, focalizações sobre

certos elementos imperceptíveis em apenas uma projeção e, também, associações com a história do cinema e com a história do movimento operário. Essa primeira câmera que filma operários é, ainda, vista como a primeira de uma série de dispositivos de vigilância que, ao longo do século XX, foram colocados em prática para vigiar trabalhadores. A cada reinserção da imagem-*documento* dos Lumière, uma nova camada de sentido é adicionada à narrativa. Menos na última, que encerra o filme. De certo modo, inserindo pela quarta e última vez *La sortie de l'usine à Lyon* sem qualquer som, créditos ou narrativa, Farocki assinala, a nós espectadores, a possibilidade de novas leituras, de outras associações.



Operários ao sair da fábrica, H. Farocki, 1995

Embora certos métodos de abordagem aproximem Farocki de Marker e Varda, para ficarmos apenas nesses dois “clássicos” do ensaio moderno e contemporâneo, o que os difere é a qualidade das imagens retomadas: em muitos filmes do cineasta alemão, elas são desprovidas de qualquer estatuto artístico. Nos ensaios e nas instalações, deparamo-nos não apenas com imagens de arquivo preservadas em instituições públicas ou privadas, dotadas de valor “artístico” ou histórico — tais como a filmagem dos irmãos Lumière —, mas, também, com imagens amadoras, publicitárias, telejornalísticas e, ainda, imagens que ele define como “operatórias”, destinadas a moldar e/ou a vigiar os seres humanos, produzidas por instituições militares, científicas, empresariais, comerciais, esportivas, políticas.

A noção de *documento* amplia-se nessa obra, como também acontece na prática da nova história, e tudo pode servir. Verdadeiros, mentirosos, pouco importa. No limite, como nos lembra Jacques Le Goff, “todo *documento* é mentira. Cabe ao historiador (ou ao artista, diríamos nós) não fazer o papel de ingênuo”, e “começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos *documentos-monumentos*” (LE GOFF, 1990, p. 472-473). Imagens banais, funcionais, aparentemente inexpressivas, que ninguém quer mostrar; imagens esquecidas, censuradas e que, de certo modo, ele nos restitui.

Talvez por isso a importância, cada vez maior, de uma obra que, justamente, tensiona e interroga o que nos cerca e constitui; que deixa visível manipulações e controles; que nos convoca a fazer o mesmo, a decifrar e a comparar imagens, a tomar posição, a não nos satisfazer com as montagens propostas, nem com as dele, nem com as dos dispositivos de imagem e informação a nossa volta. Na verdade, como bem lembra Didi-Huberman (2010, p.156, 164), Farocki nos complica a vida, nos interpela de igual para igual e nos propõe uma “discussão perpétua sobre a potência das imagens”, cujos efeitos são obri-

gatoriamente partilhados por nós, queiramos ou não. “Não se torna de fato complicado, rever cada dia, por nossa própria conta, as imagens de nossos ‘aparelhos de Estado’, depois que Farocki desmontou e restituiu a estratégia, a duplicidade, a complexidade, a temível técnica?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 164).

## O documento audiovisual e o espectador

A partir dessa discussão sobre o uso de imagens-*documento* em filmes de caráter ensaístico, podemos retomar a questão elaborada por Jean-Louis Comolli em “Mauvaises fréquentations: document et spectacle” sobre o problema do *documento* no cinema. Neste texto, o crítico e cineasta retoma alguns pontos já discutidos aqui (a natureza do *documento* e a sua suposta neutralidade ou transparência, o *documento* como fruto de uma negociação com o desejo e de uma intencionalidade), perguntando-se de onde vem essa insistência em postular uma transparência da tela e do *documento* audiovisual como se estes pudessem ser uma “janela aberta sobre o mundo”. Ao trazer o campo do cinema para essa discussão, o crítico lembra, de saída, que não há *documento* sem olhar, que não há cinema sem espectador, e são essas premissas simples e, ao mesmo tempo, essenciais que estão no horizonte da pergunta formulada: o que a arte cinematográfica pode nos ensinar sobre a questão do *documento*?

Desenvolver um *olhar crítico* sobre o *documento* cinematográfico é, segundo Comolli, analisar nas condições de sua produção o momento único do próprio registro, momento em que houve uma presença compartilhada do corpo e da “máquina”, do corpo e da câmera, pois “o *documento* cinematográfico começa sendo o *documento* de sua própria realização” (COMOLLI, 2008, p. 9). Isso inclui condições da tomada, duração, gestos, movimentos, luzes, bordas dos enquadramentos, *auto-mise en scène* dos corpos, extracampo. Trata-se de uma atitude com relação à imagem que não é de aceitação ingênua, beata e, tampouco, de desconfiança ou recusa obstinada (como a polêmica suscitada por *Images malgré tout*). O que está em jogo é basicamente o trabalho com a dimensão concreta das singularidades que compõem o *documento* audiovisual e que alguns cineastas saberão tirar proveito, tal como mostram os documentários *48, Operários ao sair da fábrica* e, como veremos, *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002).

Inclui também — e esse é um aspecto fundamental ausente da “crítica do *documento*” tal como foi formulada por Foucault e Le Goff — a história complexa dos olhares que se colocaram sobre o *documento*. Não apenas o olhar da câmera, mas também o olhar de quem é filmado, o olhar daquele que retoma o *documento* posteriormente e, finalmente, o olhar do espectador, implicado desde o princípio no “olhar deslocado da máquina ótica” (COMOLLI, 2008, p. 6). O *documento* audiovisual traz, portanto, novos desafios para o historiador, pois implica e mistura uma variedade de olhares e temporalidades que complica ainda mais a relação com o *documento*.

Em entrevista com a historiadora Sylvie Lindeperg, Comolli destaca a plasticidade das imagens, seu caráter migratório, sua resistência e indeterminação como aquilo que permite ao cinema desvencilhar-se dos referenciais históricos da imagem e misturar tempos, lugares, sujeitos, formas, circunstâncias — operações radicalmente diferentes daquelas efetuadas pela história, tal como vimos acima. Seriam essas características, pergunta o crítico, que constituiriam o cinema como um campo — de saber, de práticas, de poder — ao abrigo da história? (LINDEPERG, COMOLLI, 2010, p. 340).

Em outros termos, enquanto o historiador tem como tarefa fazer a crítica do *documento* e acrescentar às imagens do passado um comentário referencial que, geralmente, foi retirado delas, o cinema talvez tenha sido inventado exatamente para nos livrar das representações e de suas condições históricas, e isto, pelo menos, desde Dziga Vertov. “Como se o cinema armasse um campo onde todos os jogos são permitidos e tentadores” (LINDEPERG, COMOLLI, 2010, p. 343).

O problema que o cinema coloca, enquanto banco de imagens, cada vez mais amplo, é justamente o de liberar suas imagens de vinculações históricas, para torná-las a-históricas e, portanto, disponíveis para novos usos e novas demandas sociais e simbólicas. Como trabalhar, no campo da arte, com essa perda gradual da história de cada imagem, de cada plano, de cada *documento*? Seria essa perda de referentes o “destino” inevitável das imagens do passado? Como trabalhar com imagens descoladas de seu contexto social, histórico e, ao mesmo tempo, evocar a história complexa dos olhares que se colocaram sobre elas? Se a migração e a retomada de *documentos* provenientes de fontes variadas tornaram-se uma prática generalizada, no cinema, na televisão e nas diversas formas audiovisuais, importa pensar de que modo essa mistura de tempos, lugares e circunstâncias não resulta, necessariamente, em um projeto unificador mas, ao contrário, em uma prática que reconhece, nas imagens, singularidades que não podem ser lidas de outra forma sem uma significativa perda de seus referenciais.

## **Imagens e história: perdas, encontros e achados**

Tomemos o gesto de apropriação de imagens já existentes, realizado em *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha. Trata-se de um documentário que trabalha, sobretudo, com as imagens do cinema e dos *noticieros* latino-americanos das décadas de 1960 e 1970. Ao retomar, remontar e recompor imagens ficcionais e documentais de outros tempos, lugares e cineastas, o realizador produz não apenas uma memória histórica e cinematográfica de um período de “interregno” militar, mas uma percepção de que estas imagens não estão congeladas no tempo, que são carregadas de tensão e que podem sobreviver, de algum modo, ao acontecimento (as ditaduras latino-americanas) que lhes deu origem.

O filme trata, em especial, da memória de um grupo que criou o cinema latino-americano das décadas de 1960/1970 e que o repensa, em 2002, através das lembranças

da passagem de Glauber Rocha por Havana. A riqueza desses arquivos (históricos, cinematográficos) e a maneira como seus fragmentos foram selecionados, organizados e recompostos na montagem, nos leva a perguntar: *o que o espectador pode ver hoje nestas imagens que não via na época?* No gesto de reunir imagens que estavam espalhadas em arquivos públicos e privados, de recolher os rastros da passagem de Glauber pela ilha — as entrevistas que concedeu a rádios locais<sup>4</sup> conduzem boa parte do documentário —, de filmar a cidade, de entrevistar pessoas comuns e cineastas que conviveram com o brasileiro, o que se depreende é um desejo de propor uma nova percepção das imagens do misticismo religioso, do trabalho operário, do cinema brasileiro.

O espectador se vê imerso em uma reunião caótica de imagens e sons de outros tempos e lugares, cuja inscrição histórica não lhe é explicitada e, muito menos, garantida. Imagens e sons que se organizam de maneira fragmentária e que o gesto de Eryk Rocha intensifica ao parar certas imagens, fazê-las voltar, desacelerá-las, reiterando uma distância entre a imagem e o mundo, entre a imagem e o espectador, lembrando que é necessário montá-las de diferentes formas para que nossa apreensão “daquele” mundo hoje possa adquirir novas camadas de leitura.

Vejamos, brevemente, uma imagem original do documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) que é retomada em *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) e, mais uma vez, retomada em *Rocha que voa*. Trata-se de uma negra, vestida de branco, que gira velozmente no meio de uma roda na praia em um ritual do candomblé.



Em *Viramundo*, a imagem do ritual do candomblé na praia é misturada com imagens de rituais evangélicos, em que pastores “exorcizam” os fiéis doentes, com outras de cerimônias católicas, em que milhares de pessoas se reúnem para receber a bênção, de modo a produzir no espectador uma relação causal entre práticas religiosas e submissão/

4 Ver FRANÇA, A. e MACHADO, P. Rocha que voa: o cinema, a memória e o ‘teatro de operações’ da montagem. In: *Doc On-Line*. Revista Digital de Cinema Documentário, v. 8, p. 132-148, 2010.

opressão. Em *História do Brasil*, a imagem do ritual de candomblé está sobreposta a uma narração ininterrupta e a imagens que privilegiam a figura de Castro Alves, “o poeta revolucionário do romantismo” segundo a voz *over*, lançando uma dimensão inusitada de mística popular e misticismo associada à constituição histórica do Brasil e ao seu potencial revolucionário nato.

Em *Rocha que voa*, a reapropriação da mesma imagem é misturada com planos de gestos mecanizados de trabalhadores nas fábricas, nos campos, com a violência policial nas ruas (com planos do interior da casa em que Glauber, exilado em Cuba, se hospedou algumas vezes), rabiscos escritos numa folha branca. Sobrepostos a esse amálgama de imagens, a voz *off* de Miriam Tavalera que fala da ditadura brasileira, do desaparecimento de colegas, do filme *História do Brasil* que montou com Glauber; o ruído ininterrupto das teclas de uma máquina de escrever.

Essa é uma sequência exemplar da maneira como o filme trabalha imagens já existentes, abrindo-as a novas associações audiovisuais. Uma imagem que evocava, primeiramente, o problema da alienação religiosa (*Viramundo*), depois a energia revolucionária (*História do Brasil*), estabelece aqui novas séries, onde surge uma *história do Brasil* e do cinema brasileiro ainda por ser escrita. É preciso, diz o filme, interrogar imagens já existentes não como signos de outra coisa, mas como processo de formação de imagens que libera o tempo histórico. “A *história do Brasil* não existe”, diz Glauber, para a montadora do seu filme, na época, “ela vai ser escrita. Entre eu e você”.

O plano original de *Viramundo*, retomado nesse momento, proporciona ao espectador a saudável e libertária sensação de que o giro da negra deve ser visto como ato a ser relacionado com outras imagens em prol de uma nova escrita do cinema e do imaginário do Brasil. Ao trabalhar as imagens na sua relação distendida com a história, *Rocha que voa* retoma a ideia de que são as qualidades intrínsecas às imagens (*mise-en-scène* dos corpos, gestos, bordas dos enquadramentos, duração do plano) que lhes permitem resistir ao tempo e, em última instância, ao evento que lhes deu origem.

Se o futuro do cinema traz com ele o sonho de uma “anulação” do tempo histórico (COMOLLI, 2008, p. 34), os filmes aqui analisados trazem consigo uma exigência coerente e concreta: a necessidade de reexplorar os *documentos* históricos e artísticos, de não ter medo de interrogá-los e de trabalhá-los do interior, evitando a dupla armadilha de sua sacralização ou de sua rejeição. Não ter medo, enfim, de fazer, com eles, *obra de montagem*.

## Referências

- COMOLLI, J. L. (2008). Mauvaises fréquentations. In: *Images documentaires*, n. 63, Regard sur les archives. Paris.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (2010). In : *Artpress* n. 373, dez. 2010. Disponível em <<http://www.artpress.com>>.
- \_\_\_\_\_. (2010). *L'oeil de l'histoire, remontages du temps subi* T2. Paris: Les Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Quand les images prennent position*. L'oeil de l'histoire 1. Paris: Les Editions de Minuit.

- FOUCAULT, M. (2004). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GIL, J. (2004). *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- LE GOFF, J. (1990). Documento/Monumento. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp.
- \_\_\_\_\_. (Org.). (2005). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2003). Foucault e a "nova história". In: *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, v. 10, p. 197-209, 2º sem.
- LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. (2010). Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do forumdoc*. bh. 2010. BH, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

CONSUELO LINS é professora do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisadora do CNPq. É autora de *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004) e, em parceria com Cláudia Mesquita, *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008). Cineasta, dirigiu *Lectures* (2005), *Leituras Cariocas* (2009) e *Babás* (2010), entre outros, exibidos e premiados em diversos festivais.

consuelo.eco@gmail.com

ANDRÉA FRANÇA é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pesquisadora do CNPq. É autora de vários artigos sobre cinema e audiovisual, dos livros *Cinema em Azul, Branco e Vermelho – a trilogia de Kieslowski* (1997), de *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (2003) e organizadora, junto com Denilson Lopes, de *Cinema, globalização e interculturalidade* (2010).

afranca3@gmail.com

LUIZ REZENDE é professor adjunto do NUTES/UFRJ e pesquisador do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) da Faperj. É autor da tese de doutorado "*Documentário e virtualização – Propostas para uma Microfísica da Prática Documentária*" (ECO/UFRJ, 2005).

luizrezende.ufrj@gmail.com

*Artigo recebido em março de 2011  
e aprovado em maio de 2011*