

REVISTA MARACANAN

Artigos

Tempo, montagem e narrativa: notas sobre o reemprego de imagens de arquivo no gênero documentário

Time, montage and narrative: notes about the recycling of archival images in documentary film

Jean Carlos Pereira da Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro
jeancpcosta@gmail.com

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Universidade Federal do Rio de Janeiro
luizabeatriz@yahoo.com

Resumo: Walter Benjamin, em seu livro intitulado *Passagens*, acreditava ser possível transportar o procedimento da montagem do cinema para a escrita da história. Este artigo analisa, então, as relações entre a narrativa histórica e a narrativa cinematográfica a partir da montagem de filmes de arquivo no gênero documentário. Acreditamos, assim, que os arquivos sejam experiências com o passado que podem reconciliar tempo e narrativa, escrevendo uma história através de narrativas visuais.

Palavras-chave: Tempo; Montagem; Narrativa; Arquivos.

Abstract: In his *Passages*, Walter Benjamin stated his conviction that the montage procedure used for editing films could be translated to the writing of History. In this article, we analyze the associations between history and cinematographic narrative through the use of archival films on documentaries. We believe such material, as documents of past experiences, may be used to reconcile time and narrative, in such a way as to present History through visual narratives.

Keywords: Time; Montage; Narrative; Archives.

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2015

Artigo aprovado para publicação em: Dezembro de 2015

Introdução

O uso de imagens como forma de melhor compreender ou produzir determinados contextos vem crescendo bastante nas últimas décadas. Muitos campos do conhecimento têm mudado seu ponto de vista sobre o papel desses objetos, que hoje deixam o lugar da mera ilustração para tomar posição frente às mais diversas discussões contemporâneas.

Em um primeiro momento, as fotografias conquistaram seu espaço na produção de conhecimento, trazendo à tona questões importantes como a do ponto de vista, a das condições de sua produção, bem como sua autonomia, no que diz respeito à impossibilidade de controlar por completo as potencialidades que uma imagem e sua *mise-en-scène*¹ podem produzir. Dessa forma, com a fotografia, as imagens puderam mostrar seu poder de agência,² sua tomada de posição frente ao mundo em que são produzidas e o qual elas próprias produzem.³

Se o estudo sobre a imagem fotográfica encontrou seu espaço na produção do conhecimento nas humanidades em geral, a imagem em movimento ainda carece de maior atenção fora de contextos como o da comunicação ou o do cinema, já que ainda não se pode falar de uma tradição de estudos sobre a imagem cinematográfica dentro do campo da História, no Brasil, por exemplo. Se a fotografia trabalha com recortes de instantes, tornando-se um elemento incontornável não só para o estudo da História da Arte, mas também um documento de natureza diferente para entender e complementar o fazer historiográfico, o cinema, por outro lado, conjuga elementos que aproximam ainda mais a produção de imagens e o mundo histórico, por meio de efeitos de realidade,⁴ articulando tempo e narrativa.

Quando tratamos mais especificamente do cinema documentário produzido a partir do reemprego de imagens, essas questões ficam ainda mais claras, pois, ao falarmos de reemprego, estamos lidando também com o deslocamento ou desvio de imagens⁵ da função para a qual elas foram produzidas e reutilizando-as para a produção de novos contextos, atribuindo-lhes novos sentidos ou acreditando na potencialidade de sentidos presente nelas desde sua produção.

*Resultado parcial de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

¹ Compreendemos esse termo como a organização/disposição de formas, objetos, adornos e cores presentes na imagem, a forma como foi construída a cena fotografada ou filmada. Em outras palavras, a *mise-en-scène* pode também ser entendida como uma tentativa de "ordenar o real, de emprestar uma forma ao que é originalmente caótico". OLIVEIRA JR., José Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus Editora, 2013. p. 9.

² SCHWARCZ, Lília. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v.4. 2/10/ 2014. p. 391-431.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire*, I. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

⁴ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁵ DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

Dessa forma, o reemprego de imagens no cinema está ligado diretamente ao procedimento da montagem cinematográfica.⁶ Assim, apesar de produzidos em contextos familiares, investigativos, amadores ou históricos, vídeos e fotografias são reempregados na montagem de forma a compor outras narrativas, com outras possibilidades de sentido. Nessa perspectiva, retomar imagens, mais do que produzir um momento de contemplação da arte e de suas relações com a realidade, é entender as articulações entre tempo e narrativa por meio da montagem, compreendendo esse procedimento como essencial para se pensar a produção da História.

Cinema, montagem e narrativas do mundo

No livro *A estética do filme*,⁷ organizado por Jacques Aumont, a relação entre cinema e narração é problematizada, compreendendo o surgimento do cinema como um processo de técnica de registro no final do século XIX, tendo acontecido sua consolidação como forma narrativa apenas nas primeiras décadas do século seguinte. Dessa forma, são discutidas as razões para o estabelecimento dessa união resistente entre cinema e narração:

A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos. Se não era necessariamente uma vocação e se, portanto, o encontro do cinema e da narração conserva algo de fortuito, da ordem de um fato da civilização, havia algumas razões para esse encontro. Lembraremos especialmente de três, das quais as duas primeiras se devem à própria matéria da expressão cinematográfica: a imagem figurativa em movimento.⁸

No que diz respeito a essa espécie de narratividade potencial das imagens figurativas em movimento, Aumont chama a atenção para o fato de que toda figuração implica a representação de um objeto cuja percepção não se limita ao mero reconhecimento, já que convoca o universo social ao qual o objeto representado pertence, levando, necessariamente, à pressuposição de que “se quer dizer algo a propósito desse objeto”.⁹ Ao mesmo tempo, o movimento associado às imagens, ao inscrever os objetos representados em uma determinada temporalidade, oferece-os à transformação, convocando, igualmente, a narratividade.

⁶ Por montagem, compreendemos o processo de edição do filme. Não só no que diz respeito aos efeitos ou ajustes produzidos na imagem mas também na composição da narrativa, através das escolhas de sequências, da ordem das imagens, dos sons, entre outros elementos cinematográficos.

⁷ AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.

⁸ *Ibid.*, p.89.

⁹ *Ibid.*, p.90.

Em nosso caso, o do documentário, gênero que, no senso comum, é compreendido por buscar uma maior aproximação com a “realidade objetiva do mundo”,¹⁰ o dispositivo¹¹ do reemprego de imagens tensiona ainda mais a concepção de narrativa, ao passo que desestabiliza a própria ideia de oposição entre realidade e ficção. Quando utilizamos imagens de arquivo, amadoras ou imagens de família para compor uma narrativa que não pretende unicamente representar o real, mas ficcionalizá-lo para melhor pensá-lo,¹² essas imagens tocam outras esferas da História, como, por exemplo, a esfera da fabulação.

Nesse sentido, pensar o documentário hoje passa por uma reflexão sobre sua relação com os desdobramentos das imagens nas narrativas que antecederam a forma clássica de se filmar o real. Da mesma forma que as vanguardas artísticas, apesar de suas especificidades, se compunham a partir das conexões de umas com as outras, documentário e ficção também se constituem de suas interlocuções, de sua hibridez. Assim, pensar a ficção como uma mera representação fantasiosa do real não corresponde ao potencial presente na forma de produzir narrativas ficcionais; de igual forma, não corresponde ao papel do documentário levar à tela somente o real objetivo.

Para Consuelo Lins, a prática documentária na contemporaneidade tem sido formada por “obras que se renovam a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e que propiciam outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa.”¹³ Nessa direção, acreditamos que, para além das aparências do real, cabe ao documentário também captar as relações que estão em jogo, aquilo que, sem reflexão e imaginação, torna-se uma difícil tarefa observar. Mas, cabe, então, ao documentário imaginar o real? Imaginar quer dizer fantasiar e criar, mas também supor. Supor sobre o real quer dizer refletir sobre ele, pensá-lo e, isso, sim, é tarefa não só do documentário, mas de qualquer gênero de filme.

Nessa perspectiva, a falsa ideia da objetividade da câmera, muitas vezes, corrobora a relação de reificação entre as imagens que são produzidas a partir do real e a própria realidade. O que queremos dizer aqui é que, ao tratar o real como algo exterior a nós mesmos, colocamo-nos sob o risco de mecanizar nossa relação com o mundo e de superestimar, ou humanizar, em uma troca invertida, nossa relação com imagens que, nesse caso, pouco

¹⁰ Como realidade objetiva do mundo, compreendemos aqui o meramente visível, aquilo que uma câmera pouco reflexiva está apta a capturar do real: sua aparência.

¹¹ Compreendemos *dispositivo* como um termo utilizado para se referir aos procedimentos e às escolhas de filmagem. Para Consuelo Lins, “o dispositivo é criado antes do filme e pode ser: filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário”. (LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 140), enquanto que para Cezar Migliorin trata-se de uma “estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo”. (MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama*, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, n.3, primeiro semestre, 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 10/09/2015.).

¹² RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

¹³ LINS, *Op. cit.*, p.2.

representam as relações e os códigos compartilhados por aqueles que tecem as redes das narrativas do mundo. Dessa forma, tornamo-nos reféns de nossas próprias imagens do mundo, que dificultam nossa compreensão e nossa imaginação sobre ele.

Nesse sentido, é importante atentar para a facilidade de produção e reprodução de imagens em nossa sociedade e a forma como lidamos com esses objetos. Em tempos de produção excessiva de imagens, como pensar a reflexão sobre os arquivos? Segundo Jacques Derrida,¹⁴ nossa sociedade sofre de um verdadeiro “mal de arquivos”. O autor se referia à destruição, às simulações e até mesmo ao recalque de arquivos que marcaram desastres do último milênio. Seria possível através do cinema, por exemplo, atualizar as imagens arquivadas, conferindo novos pontos de vista à produção de suas narrativas do passado? Como trabalhar com esse tipo de imagem sem, no entanto, instrumentalizar seu uso, sem que nos apropriemos dela de forma meramente ilustrativa ou reificada?

Walter Benjamin,¹⁵ em seu trabalho intitulado *Passagens*, acreditava ser possível transportar o procedimento da montagem no cinema para a escrita da história. Ao escolher planos, sequências e um ponto de vista para construir a narrativa cinematográfica, o montador, aquele que edita os filmes, nada mais faz que um trabalho de montagem. De forma semelhante atua o historiador ao pesquisar suas fontes, estudá-las e selecioná-las para escrever a História, sempre sob determinado ponto de vista.

No caso dos documentários realizados a partir de material de arquivo, amador ou de família, podemos, então, tentar trabalhar com a noção de “montador-historiador”. Para Georges Didi-Huberman, as imagens de arquivo são indecifráveis e sem sentido, quando não trabalhadas pela montagem.¹⁶ Nessa perspectiva, o exercício do montador é o de estudar essas imagens de forma que, ao ligá-las no procedimento de montagem, sejam produzidas narrativas que despertem ao menos uma das potencialidades daquele material. O trabalho do montador se aproxima, dessa forma, do trabalho do historiador e do arqueólogo, pois, ao lidar com as faltas e as sobras no material de arquivo, ele pesquisa o sentido nos vestígios e nas ruínas das imagens, buscando as relações possíveis entre elas, a narrativa cinematográfica, mas também o mundo histórico, já que é dele que essas imagens partem e falam.

Narrativa de arquivos

O trabalho com arquivos pode, a princípio, remeter-nos a uma mera descrição daquilo que é visto, compreendendo o filme e seus fragmentos como matéria estática, congelada no tempo. O estudo sobre as imagens de arquivo, no entanto, ganha extrema importância em uma sociedade onde cada vez mais se cogita o fim da história e a virtualização do real, já que

¹⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.

elas são também rastros, vestígios e, conseqüentemente, arquivam em si uma produção material da História.

Mas, como buscamos aqui definir os arquivos? Para esse trabalho, imagens de arquivo são aquelas que, de algum modo, foram organizadas durante o tempo, guardadas não necessariamente em bancos de instituições públicas ou privadas. No conjunto de imagens de arquivo, para nós, reúnem-se imagens de famílias, vídeos e imagens amadoras, desde que, de alguma forma, organizadas, passíveis de acesso, arquivadas com possibilidade de serem convocadas novamente.

Em uma sociedade cujo estatuto da imagem se funda na multiplicação dos clichês,¹⁷ os arquivos se colocam como imagens desviadas da lógica do hiperestímulo,¹⁸ uma vez que propõem um olhar sobre um material já produzido e não a produção e reprodução de novas imagens. Nesse sentido, entendemos como clichê a percepção da imagem em partes, que está sempre relacionada ao que dela nos convém. Dessa forma, o espectador apreende da imagem aquilo que ou já conhece ou lhe interessa, nunca a imagem em si, plena de seus sentidos. Segundo o filósofo Gilles Deleuze:

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais [...] percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.¹⁹

Nessa perspectiva, é ainda válida a afirmação do filósofo Guy Debord sobre o espetáculo, que, para ele, "é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem".²⁰ Uma afirmação complexa que se relaciona intimamente às ideias de clichê, virtualização do real e desmaterialização da história. Basta observarmos, por exemplo, o fenômeno da marca e de seu poder simbólico²¹ e econômico para percebermos isso. Se utilizarmos como exemplos a marca de cigarros *Marlboro*, perceberemos que ela é uma palavra "a que remetem, a que se referem as próprias coisas para se reconhecerem na unidade de seu campo".²² Nesse sentido, pode-se entender que há um não reconhecimento do cigarro, por exemplo, como produto propriamente dito. Esse reconhecimento só se dá como marca, como *Marlboro*.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁸ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁹ *Op. cit.*, p.30.

²⁰ *Op.cit.*, p.25.

²¹ Para Pierre Bourdieu, o poder simbólico "é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: O sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama de conformismo lógico, quer dizer 'uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências'". (BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, RJ: Difel, 1996, p.9).

²² ŽIŽEK, Slavoj. *O mais sublime dos histéricos* - Hegel com Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editorial, 1991, p.223.

Essa autonomização da marca funciona dialeticamente ao processo de negação do produto, que é ao mesmo tempo dispensável para a afirmação da marca e necessário como forma de materialização desta. Marcas como *Coca-Cola* e *McDonald's* se tornaram tão absolutas que suas campanhas e lemas publicitários dispensam a apresentação do que elas significam ou se propõem. Utilizando como exemplo o caso de Bill Clinton, que, em campanha publicitária, fez uma visita ao *McDonald's* como forma de se igualar ao povo e mostrar interesse nas necessidades das pessoas comuns, a socióloga Isleide Fontenelle afirma que:

[...] verificamos um processo de transmutação: num dado momento, a marca usa elementos da realidade social para construir a sua imagem; em outro é essa própria realidade que se refere à marca para definir a si mesma. Nesse sentido, a realidade se desmaterializa, se irrealiza [...] porque, aparentemente, só passa a ter existência concreta ao estar referida por essas marcas.²³

Através de imagens clichês, como as da publicidade, cria-se uma zona de conforto do olhar que compõe um estatuto de miragens para o espectador. Nessa perspectiva, os filmes e as imagens de arquivos se inserem de uma forma particularmente delicada em nossa sociedade: ao passo que se compõem de imagens, podem estabelecer uma relação fragmentada com as possíveis leituras de seus espectadores, principalmente quando estes fixam seu olhar apenas sobre os clichês. Em contraponto, alinhamo-nos ao partido daqueles que acreditam na plenitude de passado escrito nessas imagens, sendo, então, impossível separarmos o conteúdo do filme e uma análise material de seus elementos e do contexto de sua produção, ou, como já disse o cineasta Eduardo Coutinho em diversos debates sobre seus filmes, é impossível separar o fundo de sua forma.

As imagens de arquivo, nesse sentido, surgem de certa forma como apelo para que o passado preste contas de si próprio. São justamente os traços intempestivos do tempo e da história que essas imagens buscam, pois, quando o mundo se cega pelas narrativas virtuais, pela ausência das relações humanas, que se encontram subsumidas à esfera econômica, os arquivos reagem com um recalque²⁴ do campo da intimidade, da materialidade e das possibilidades de narrativas do mundo.

Para contar a história, é necessário, então, pensar em como produzir sua narrativa. Ao buscar a definição do verbo "narrar", podemos encontrar em diversos dicionários significados como expor minuciosamente, contar, relatar, dizer, pôr em memória, registrar, historiar. O ato de contar histórias é intrínseco ao ser humano, pois é o que justamente fazemos todo o tempo em que tentamos nos comunicar. Tratando de fatos reais ou imaginários, são muitas as maneiras pelas quais as narrativas se apresentam e que vão além da literatura.

²³ FONTENELLE, Isleide A. *O nome da marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p.280.

²⁴ A partir das concepções de Sigmund Freud, compreendemos o termo recalque como o ato de fazer recuar para fora da cena aspectos que podem perturbar ou desequilibrar a consciência, entendendo que, "porque é inconsciente, o mecanismo do recalque conserva o dinamismo das tendências recalçadas". (FREUD, Sigmund. Recalque. In: *Os Filósofos Através dos Textos*, 268-271. São Paulo, SP: Paullus, 1997, p. 270).

Mas, quais são as fontes para se produzir uma narrativa? De documentos oficiais, passando por romances, testemunhos e imagens, são os arquivos as fontes necessárias à escrita das narrativas históricas. É importante compreender, entretanto, que as fontes não necessariamente buscam comprovar as relações materiais de maneira objetiva. Pensar uma historiografia do esquecimento e da ausência é papel também daquele que analisa suas fontes para compor narrativas que compreendam outras visões que não a hegemônica. Para o filósofo Paul Ricoeur:

Uma história descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (*predicament*) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão.²⁵

Além disso, é necessário compreender que a produção da narrativa histórica é também um processo de imaginação, interpretação e criação a partir das fontes a que tem acesso aquele que a escreve. Nesse sentido, as aproximações entre história e ficção se tornam cada vez mais fortes. Enquanto a história teria por objeto o dado concreto e se inscreveria no domínio da realidade efetiva, da experiência empiricamente verificável, a ficção seria definida como uma realidade demarcada do mundo objetivo e transportada para o reino do possível.

A ficção surge no pensamento de Aristóteles como o território da verossimilhança, ou seja, daquilo que, sem ser real, é credível que tenha ou possa ter acontecido.²⁶ Como afirma Peter Burke, “escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?)”.²⁷ Barthes chama a atenção para a diferença ou mesmo oposição entre “real” e “verossímil” na Antiguidade clássica de Aristóteles: o “real” era aquilo contado pela História, enquanto o “verossímil” seria um elemento da arte, categoria da imitação.

Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar a verossimilhança; primeiro, porque a verossimilhança nunca é mais do que o opinável [...]; em seguida, porque ela é geral e não particular, o que é a História, acreditava-se [...]; enfim, porque na verossimilhança, o contrário nunca é impossível, visto que aí a notação repousa numa opinião majoritária, mas não absoluta.²⁸

Nessa perspectiva, é possível perceber que o próprio real se descobre como possibilidade de ficcionalização para ser pensado e ressignificado. As narrativas ficcionais não

²⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus Editora, 1994, p.214.

²⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

²⁷ BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997, p.108.

²⁸ BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004, p.188-189.

perdem para a narrativa histórica tradicional em termos de credibilidade. Na verdade, elas se entrecruzam todo o tempo, visto que a narrativa histórica clássica é produto da expressão da linguagem escrita e, portanto, demanda criatividade em algum nível, modalização da linguagem e preocupação com o público para o qual está sendo escrita. Nessa direção, a produção de narrativas nada mais é que a abertura à *ficcionalização do real* demandada por ele próprio para ser repensado.²⁹

Temos ainda a questão do tempo e sua relação com a narrativa. Para Paul Ricoeur:

O desafio último tanto da identidade estrutural da função narrativa é o caráter temporal da existência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal.³⁰

Nesse sentido, a narrativa está intrinsecamente ligada não só ao tempo, mas à dialética pertinente à experiência (*Erfahrung*), um conhecimento adquirido através de uma experiência que se desdobra, que se prolonga, como uma viagem, “formando-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”.³¹ Assim, é impossível desprendermo-nos da ação do tempo sobre os arquivos produzidos pela história e as memórias e experiências evocadas por eles. Os arquivos como vestígios de experiências temporais do homem com a produção de sua história cumprem um papel essencial nesse processo de repensá-la, criticá-la e reescrevê-la. É, no entanto, a técnica da montagem, no caso do reemprego de imagens, o elemento essencial para compreender os arquivos no novo contexto em que são colocados.

Tempo, montagem, desvios e narrativa

No final do século XIX, já em seu surgimento, foi possível observar uma grande popularização do cinema. As imagens em movimento causavam curiosidade e empatia aos espectadores da época, que se maravilhavam com os filmes curtos (alguns minutos, no máximo) exibidos na máquina de imagens móveis da modernidade. No entanto, uma questão ainda se colocava: não era possível encontrar uma lógica de apresentação dessas imagens. Como escreve o pesquisador canadense André Gaudreault:

Ora um filme no início do cinema, era um plano ou, se preferirmos, um plano-quadro. [...] é preciso distinguir três períodos essenciais na formação do mundo da representação fílmica que vai se impor posteriormente:
a) filmes em um único plano: filmagem somente;

²⁹ RANCIÈRE, *Op. cit.*

³⁰ *Op. cit.*, p.15.

³¹ BENJAMIM, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010, p.105.

- b) filmes com vários planos não contínuos: filmagem e montagem, mas sem que a primeira seja de maneira verdadeiramente orgânica efetuada em função da segunda;
- c) filmes com vários planos contínuos: filmagem em função da montagem. [...] Podemos precisar que a maior parte dos filmes só comporta apenas um plano até 1902, que, no ano de 1903, soa o início de uma corrida à multiplicação de planos (real mas limitada: um filme comportava raramente mais de dez planos neste ano) e que os cineastas só verdadeiramente fracionavam suas cenas e filmavam então em função da montagem depois do início dos anos 1910.³²

Se nos apegarmos ao terceiro ponto indicado por Gaudreault, podemos perceber que, num cinema em que a montagem tem um papel mais fundamental, ao passo que o filme tem uma duração limitada, a montagem se torna a única possibilidade de ligação entre os planos simples produzidos pela câmera. No entanto, à época, estabelecer relações lógico-temporais, uma continuidade entre as imagens do cinema não era algo comum tanto para o espectador quanto para o próprio cineasta. Dessa forma, à montagem cabia apenas a função técnica de ligar o material produzido.

Cabe-nos, no entanto, compreender que esse era um cinema ligado à estética das atrações, que tinha como objetivo apenas o entretenimento, ainda muito influenciado por outras manifestações artísticas, como a dos próprios mágicos. O *primeiro cinema*, ou *cinema de atrações*, como ficou mais conhecido, é composto por filmes surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1910 e que apresentam características comuns relativas aos modos de produção e exibição dos filmes e à composição do público.

Comumente, o primeiro cinema é dividido em duas fases, sendo que a primeira vai de 1894 a 1908 e se refere ao primeiro cinema propriamente dito, marcado, principalmente, pela produção de filmes não narrativos. Já a segunda fase vai de 1908 a 1910, aproximadamente, quando há o surgimento das primeiras formas simples de narrativas assim como um crescente processo de narratividade do cinema.

O primeiro cinema é sobretudo um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo na incorporação de parcelas crescentes do público.³³

O primeiro cinema e sua estética da atração foram, então, importantes para se pensar outras formas de produzir cinema e de montar filmes. Cada vez mais, houve a incorporação das narrativas no cinema sendo, assim, a estética da narrativa a sucessora da estética da atração. No entanto, além da restrição temporal da película, como dar conta de narrativas maiores e que ensaiassem uma representação mais fidedigna com o tempo do mundo real?

³² Apud AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007, p.21.

³³ COSTA, Flávia. *O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 1995. p.36.

Como tocar um espectador que não está acostumado com a continuidade entre as imagens e as ações presentes nelas?

Nesse ponto, a narrativa encontra sua grande interlocutora com o tempo: a montagem. Esta, que antes estava ligada à mera operação material de ligação, agora tem o papel essencial de temporalizar, de criar ativamente o/no filme. Dessa forma, a função da montagem passa a ser também a de “contar histórias”.³⁴

Contar histórias, produzir narrativas. Para se produzirem narrativas, todavia, é necessária uma experiência com e no tempo. A montagem assume, assim, uma tarefa difícil: conciliar tempo e narrativa, uma vez que o tempo cinematográfico, sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e dos sons para que ele se constitua. A montagem tem, então, o papel de organizar o tempo em uma narrativa.

Mas não se trata de qualquer tempo. Trata-se de um tempo ao qual o olhar do espectador ainda não está acostumado, principalmente pelo novo ritmo que assumem as imagens em movimento. Para o teórico e crítico de cinema Vincent Amiel:

O espectador do início do século não está, portanto, habituado, culturalmente, a incluir uma imagem num fluxo narrativo, um fluxo que se apoia nela mas a ultrapassa. Ao contrário, os quadros fixam, fecham, estabilizam. Vai ser necessário ultrapassar os seus limites, literalmente *atravessá-los*; fazer de modo a que o olhar *esqueça* a imagem tão depressa como a apreende, a integre num movimento de desapossamento.³⁵ (Grifo do autor)

Nesse sentido, a montagem se torna não só uma operação no filme, mas também na vida do espectador. Ao passo que ela desconstrói a zona de conforto do olhar para o cinema, ela também aponta a necessidade de se perceber que o cinema não é apenas uma forma de entretenimento, mas uma representação das relações sensíveis que afetam a vida do espectador, sem deixar de afetá-lo. Segundo Amiel:

[...] o curso do tempo nunca havia sido suportado, na nossa, cultura, pela sucessão de quadros diferentes, uma vez que cada um deles, pelo contrário, é como que arrancado ao tempo (isso é verdade, em particular, na pintura religiosa, ou nos retratos do século XIX, quer sejam picturais ou fotográficos. Têm como função *imortalizar*). Portanto, a imagem com o cinema deve proporcionar um escoamento temporal que não lhe é habitual. E pouco a pouco os cineastas vão impor uma analogia entre sucessão dos planos e sucessão dos momentos de ação. Os *raccords*, os gestos ou as ações continuadas de um plano para outro são para isso os utensílios privilegiados. Gradualmente, passar de um plano a outro equivale para o espectador a avançar no desenrolar cronológico.³⁶ (Grifo do autor)

A narrativa e sua temporalidade são, então, expostos pela montagem, que define um novo estatuto de percepção das imagens no cinema. Ela apresenta ao espectador uma nova forma de perceber os significados da transição de imagens na tela. É claro que nem toda

³⁴ AMIEL, *Op. cit*, p.21.

³⁵ *Ibid.*, p.22.

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

passagem de um plano a outro significa um avançar cronológico, mas, nem por isso, a montagem perde sua especificidade. Pelo contrário, são as apresentações do tempo como, por exemplo, na representação da simultaneidade, que fortalecem o sentido da montagem como elemento de reconciliação entre tempo e narrativa no cinema. Para Jacques Aumont:

Desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o *drama* seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador.³⁷
(Grifo do autor)

Desviar significa mudar o curso, a direção das coisas. No cinema, o desvio de imagens e sons pode também significar uma ação transformadora não só da narrativa, mas da própria História. Ao passo que as imagens compõem uma narrativa, podem elas ser também as responsáveis por decompô-la ou por construir uma nova narrativa através do dispositivo do desvio.

Dessa forma, utilizamos o termo “desvio” em direção ao uso que Guy Debord faz em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, com o sentido de desviar as imagens já existentes de sua função original e utilizá-las em novos contextos, de forma a potencializar o alcance político da montagem e transformar o cinema e a própria História em lugares de troca de experiências.

Mas de que forma o dispositivo do desvio pode se relacionar aos arquivos e à montagem? De forma convergente à definição de arquivo já exposta, podemos também pensar o arquivo como “um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado”.³⁸ Para Paul Ricoeur, “o arquivo apresenta-se como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social”.³⁹ Trata-se de uma imagem indecifrável e sem sentido, quando não trabalhada pela montagem.⁴⁰

Nesse sentido, o exercício da montagem oferece a esses arquivos a possibilidade de desviar o curso de sua própria história, mas também de propor novas narrativas para a História. Ao trabalhar com os arquivos na montagem, são evocadas memórias que nos permitem imaginar, reinterpretar e reescrever narrativas a partir de processos técnicos e poéticos revelados pela montagem fílmica, “trazendo à tona aspectos recalcados da vida”.⁴¹ Lembrando os filmes com imagens de arquivo produzidos por Guy Debord, que trabalhava com

³⁷ AUMONT, *Op. cit.*, p.64.

³⁸ CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão - Comunicação e Cultura* (Revista acadêmica do Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul), v. 9, n. 12, 2010. p.87.

³⁹ RICOEUR, *Op. cit.*, p.177.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.

⁴¹ LEANDRO, Anita. Desvios de imagens, ontem e hoje: de Debord a Coutinho. *XXI Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Juiz de Fora, jun. 2012, p.3.

o desvio de imagens de propaganda em geral, juntamente com trechos de seu livro *A sociedade do espetáculo*, Anita Leandro comenta:

A ativação da memória potencial das imagens pela montagem era uma forma de engajamento do cinema no tempo histórico. A recusa em acrescentar novas imagens ao mundo do espetáculo e o desvio de função de imagens já filmadas transformam a montagem num ato cinematográfico eminentemente político, pois é capaz de reunir o que foi separado, de desmontar discursos e de remontar as imagens do espetáculo de outra maneira, para, finalmente, devolvê-las, desreificadas, ao espectador, como matéria-prima destinada a sua atividade criadora.⁴²

Nessa direção, o desvio provocado pela montagem dos arquivos propõe ao espectador um olhar criativo não só sobre essas imagens como também sobre o próprio mundo. Outro exemplo em que é possível perceber isso é o curta-metragem *Babás*,⁴³ de Consuelo Lins. A diretora reemprega imagens de escravas, amas de leite, e as compara, de forma afetiva, sem se esquecer da crítica às relações de trabalho doméstico exploratórias, com as babás da contemporaneidade. É interessante perceber como ela reemprega a mesma imagem que estampa a capa do volume organizado pelo historiador Fernando Novais do livro *História da vida privada no Brasil*, sem, no entanto, perder a sensibilidade do tema em um documentário que caminha da experiência pessoal com babás à crítica a uma sociedade ainda calcada em bases escravocratas. Com uma voz *over* que analisa os traços e as relações de afeto e sociais presentes na imagem, Consuelo constrói um documentário que, em determinada instância, produz uma narrativa histórica no campo não só do político e do social, mas também do sensível.

É a montagem, em contato com a voz *over*, que permite ao espectador compreender memórias e relações presentes nas imagens de arquivo do filme. Da imagem de família, com vídeos do próprio filho e de suas babás, às imagens históricas, é a montagem que dá sentido a esses fragmentos, compondo uma narrativa visual plena de sentidos a serem explorados e discutidos. Como exercício mesmo de metalinguagem, a montagem de arquivos se insere na condição de elemento pedagógico, ao passo que apresenta aos espectadores o que se esconde por trás não só do filme, mas também da história: a própria montagem, seja de imagens, de informações, de notícias ou de fatos.

⁴² *Id.*

⁴³ *BABÁS*. Direção: Consuelo Lins. Produção: Consuelo Lins e Flávia Castro. Documentário, 20'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BrhlXB4xxZo>. Acesso em 10/10/2015.



Figura I: Retrato de Augusto Gomes Leal e da ama de leite Monica.
Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

Para Anita Leandro, a montagem é “uma estratégia política de deslocamento das imagens, pois só ela permite tirar as imagens do lugar onde se encontram, confiscadas, e trazê-las de volta à vida, ao espaço da confrontação”.⁴⁴ O arquivo, dessa forma, não é uma questão do passado. Como afirma Derrida, “é uma questão de futuro, a questão do futuro em si mesma, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo, se queremos saber o que significa, só saberemos em tempos futuros, talvez”.⁴⁵ Nessa perspectiva, a temporalidade implícita não está definida em uma perspectiva linear; ao contrário, essa dimensão enfatiza o papel ativo do presente no momento de definir e dar forma ao passado.

Nesse sentido, as imagens de arquivo não devem ser vistas apenas como arquivamento do real nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas e políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a outros tempos, a outras imagens, a outras histórias e memórias e, ao mesmo tempo, que não devem ser vistas como ilustração de um real preexistente.

Nessa perspectiva, o arquivo deve ser trabalhado de seu interior para que seja possível compreender seus múltiplos enunciados e suas possibilidades de transformação. O desvio provocado pela montagem possibilita, assim, entender a falsa consciência do tempo provocada pelas imagens do espetáculo, aquelas que confiscam a realidade, depositando o passado num

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ DERRIDA, *Op. cit.*, p.10.

passado acabado e também acelerando o futuro para o presente. Sobre as imagens do espetáculo, Guy Debord aponta:

As imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo *à parte*, objeto de exclusiva contemplação. A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo.⁴⁶

A montagem de arquivos, portanto, permite às imagens a possibilidade de desvio da zona de conforto produzida pela virtualização do tempo e suas miragens. Se arquivar é produzir documentos, copiar, transcrever ou fotografar objetos, reconstruir é de certo modo fabricar arquivos, reconhecer a sobrevivência de um passado através dessas imagens, com olhos do presente. Dessa forma, a montagem como processo de reconstruir e desviar os arquivos é “um modo de desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história”,⁴⁷ o desvio provocado por ela é o elemento que, então, “submete à subversão as conclusões críticas passadas que foram petrificadas em verdades respeitáveis, isto é, transformadas em mentiras”.⁴⁸

Jean Carlos Pereira da Costa: Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ), graduado em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, pela Escola de Comunicação da mesma universidade (ECO/UFRJ).

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim: Professora substituta da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutora em Comunicação e Cultura também pela ECO-UFRJ e pós-doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

⁴⁶ DEBORD, *Op. cit.*, p.8.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002. p.474.

⁴⁸ DEBORD, *Op. cit.*, p.145.