

Epifanias de Urubutsin na sagração de Upaon-Açu: montagem e memória na insurreição do conhecimento

*Urubutsin epiphanies in the sacred of Upaon-Açu: editing and memory
in the insurrection of knowledge*

ALBERTO GRECIANO MERINO

Doutor em Ciências da
Comunicação pela Universidad
Autónoma de Barcelona (UAB).
Pesquisador do Núcleo de Pesquisa
e Produção da Imagem (NUPPI/
IFMA-UFMA) realizou estagio de
pós-doutorado (PDJ-CNPq) no
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Territorialidades
(POSCOM/UFES).

RESUMO

O presente trabalho procura desenvolver uma reflexão crítica sobre as possibilidades estéticas do cinema para investigar as múltiplas facetas que fundamentam a realidade e sobre sua capacidade para que esse exercício se torne uma forma de pensar e proceder diante da história. Para tal fim, desenvolve-se uma análise interpretativa da tática discursivo-reflexiva utilizada na montagem do filme "Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu". As possibilidades que traz esse procedimento de montagem vão se embasar a partir de um marco teórico que aborda conceitos transversais para definir o caráter conflituoso e instável na/da imagem. O interesse é aventar a ideia de que as imagens são tocadas por contingências para instigar uma consciência de que a mirada sobre a realidade é uma tomada de posição social e historicamente determinada.

Palavras-chave: arquivo; montagem; performance.

ABSTRACT

This paper seeks to develop a critical reflection on the aesthetic possibilities of cinema to investigate the multiple facets that underlie reality and its capacity of this exercise to become a way of thinking and dealing with history. To this end, an interpretative analysis of the discursive-reflective tactics used in the assembly of the film "Urubutsin and the consecration of Upaon-Açu" is developed. The possibilities that this assembly procedure brings will be based on a theoretical framework that addresses transversal concepts to define the conflicting and unstable character in/of the image. The interest is to suggest the idea that images are touched by contingencies to instigate an awareness that the view on reality is a social and historically determined takeover.

Keywords: archive; editing; performance.

INTRODUÇÃO

O surgimento do suporte digital nas tecnologias da comunicação favorece o desenvolvimento de uma nova capa no sistema de organizar nossa cultura e, em consequência, transforma nossa forma de pensar. No cenário da imagem digital, produz-se uma reformulação do documentário que deixa de lado a função de elaborar uma memória histórica objetiva através da gestão, descrição e hierarquização das imagens. Seguindo a Foucault, entende-se que esse modo pragmático de criação atende a um regime de verossimilhança que contribui fundamentalmente para uma construção do saber onde “o documento se transforma em monumento” (FOUCAULT, 2009, p. 8). Com base nessa concepção Le Goff ratifica que os documentos, e consequentemente as imagens documentais, “não expressam objetiva e inocentemente uma verdade sobre uma determinada época”, mas sim “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 10).

A partir dessa perspectiva consideramos que as imagens estão atravessadas pela ótica complexa da instabilidade e do conflito, num regime de pós-verdade onde já não é tão interessante utilizar o documentário para representar a realidade sob a ótica de uma crítica política ou social; na atualidade o que concerne ao cinema é investigar os fundamentos da realidade para expor seus matizes como um ato político. Por isso, como aponta Català (2017), talvez seja mais apropriado falar de “cinema do real” (p. 186) que de documentário, pois nosso propósito é entender que o cinema é um dispositivo de imaginação e conhecimento com potencial para operar como uma ferramenta de vanguarda útil para investigar as múltiplas facetas da realidade. Isto é, compreender que sua capacidade para construir e desconstruir a realidade implica tanto explorar e mostrar suas raízes quanto os vínculos e relações que o universo simbólico das imagens estabelece com o real. Essa condição operativa que traz consigo o “cinema do real” propicia uma estética que dá forma aos problemas da realidade mediante a apropriação, reciclagem e remediação das infinitas imagens latentes nos arquivos audiovisuais.

Para fundamentar essa premissa, este artigo assume a noção de arquivo que George Didi-Huberman toma de Walter Benjamin; dessa perspectiva, “a marca histórica das imagens não só indica que elas pertencem a uma época determinada, mas também que quando investigadas podem revelar o momento crítico do ‘real’ que carregam no seu fundo”. A imagem de arquivo demanda portanto o “cruzamento constante dos acontecimentos, das palavras e dos textos” (Didi-Huberman, 2001, p. 274). Estamos propondo uma atividade ou gesto que recupera a proposta do projeto arqueológico-arquivista de Foucault para questionar os discursos impostos numa linearidade sem ruptura. Com isso, trata-se de desafiar o prestígio e autoridade que se confiam aos projetos unívocos de ordenação da nossa cultura. Segundo Deleuze, esta tarefa

do historiador arquivista se instala “numa espécie de leitura diagonal que vai criar espaço para as conexões que podem surgir nas entrelinhas das informações” (1970, p. 195). Quer dizer, é estar aberto para ‘ver o invisível’, o que não se manifesta objetivamente, reconstruir episódios do passado como se fossem do presente, ver além das imagens e deixar que elas manifestem sentidos implícitos (não visíveis).

O escopo deste trabalho passa por desenvolver uma análise interpretativa sobre as possibilidades do cinema para compor estruturas estratégicas de memória. O que se pretende é apontar para um discurso cinematográfico reflexivo que interioriza uma distância estratégica com o material e converte esse deslocamento narrativo numa maneira de pensar e de proceder diante da História. Nossa abordagem teórica reúne uma série de conceitos transversais que permeiam a obra de alguns dos autores que têm desenvolvido teorias em torno do arquivo e da montagem, como Warburg, Benjamin, Foucault, Deleuze Didi-Huberman ou Català. Embora os trabalhos desses pensadores estejam afetados pelas tensões do tempo em que viveram e vivem, o que nos interessa é que eles concordam, por vias distintas, em aventar a ideia de que a imagem de arquivo e o arquivo de imagens são tocados por contingências. No seu entendimento não existe, portanto, a possibilidade da recuperação total de uma memória, mas sim a necessidade de interferir em sistemas de valores impostos que oprimem a possibilidade de novos pensamentos e compreensão de mundo. Com isso, trata-se de revelar um efeito de montagem que suscita no espectador aquilo que Brecht denomina como estranhamento, ou seja, um distanciamento que favorece a assimilação do conhecimento e provoca a possibilidade de um olhar crítico sobre a história. Em suma, ao focar nessa possibilidade da montagem, o que interessa é instigar no leitor/espectador uma consciência de que a mirada artística sobre a realidade (da qual ele é partícipe) não é um discurso imaculado e transparente, mas sim uma toma de posição social e historicamente determinada.

Para elucidar essas questões neste trabalho, estabelece-se um procedimento metodológico de análise qualitativa a partir de um marco teórico embasado em conceitos estéticos que vão se apresentar através da forma ensaio. Esse critério está complementado através de um estudo de caso que aborda as singularidades da tática discursivo-reflexiva utilizada na montagem do filme “Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu”^[1].

SOBRE URUBUS E A SAGRAÇÃO DOS ACERVOS IMAGÉTICOS: APRESENTAÇÃO DO ESTUDO DE CASO.

O filme “Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu” é um ensaio de 30 minutos de duração produzido pelo coletivo NUPPI^[2]. Esta obra ressignifica o registro vídeo-gráfico da performance “A Sagração de Urubutsin”, que foi executada pelos artistas Sara Elton Panamby e Filipe Espíndola^[3] no dia 30 de outubro de 2014 na praça Nauro Machado do Centro Histórico de São Luís do Maranhão^[4]. A performance foi gestada por Sara no decorrer da sua pesquisa de mestrado “O Corpo-Limite”^[5].

Segundo as palavras da artista, esse trabalho sustenta um discurso onde “a fisicalidade e experiência informe do corpo atravessa camadas, dos rituais de passagem às políticas urbanas, cria complexidades e zonas desestabilizantes que revelam saberes via percepção e sentidos através de uma experiência poética em carne-viva”. O trabalho parte da perspectiva das modificações corporais no contexto das transformações extremas e se insere no campo sensível da radicalidade das ações marcadas por penetrações e porosidades para traçar um percurso acerca das práticas de corpo que “borram fronteiras, abrem fissuras e desviam, criando novos caminhos poéticos, novos jogos de significação” (PANAMBY, 2014, n.p.).

Na “Sagração de Urubutsin”, Sara Elton revela a recriação da imagem mítica de Urubutsin, o Urubu Rei presente nas cosmogonias das tribos indígenas do Xingu que traz a sabedoria do fogo, da noite e do dia. Para tal fim, evoca o signo das resistências ancestrais através da vulnerabilidade e da fragilidade com o intuito de causar incômodo e provocar outros processos de entendimento do corpo e dos lugares que este ocupa. Nesse processo de criação experimental, a artista também incorpora sonhos e alucinações mediante uma série de elementos estéticos, dramáticos e sonoros. Dentre eles ela destaca a imagem de uma santa profanada que chamou de Nossa Senhora de Escarnificina. A Santa segundo sua descrição:

Nasce de uma colagem, um devaneio de uma travesti prostituta que é estuprada por Jesus e seus apóstolos durante a Última Ceia. (...) Com penas de urubu na cabeça, coroa de ossos e abridor de boca, experimentei então esta entidade em experimentos performáticos, que sempre me evocavam a uma violência inevitável, instintiva, como a violência do parto (PANAMBY, 2014, n.p.).

O trabalho estabelece ainda uma encruzilhada de tramas constituída por fragmentos de histórias familiares (especialmente da avó recém falecida) e referências pessoais elaboradas através de uma série de sons coletados em arquivos privados da família, canções indígenas, ruídos e interferências. Com esses fragmentos a artista cria uma trilha sonora (que depois será incorporada como elemento angular na composição do filme), procurando um lugar de cruzamento entre os discursos autobiográficos, o delírio dos processos de livre-associação, as performances

de rua realizadas pela cidade e uma pesquisa de interpretação cultural densa. Desta forma, em meio a um pensamento entrópico e no âmbito do que Antonin Artaud (1984) propôs como “teatro da crueldade”, nasce um mito de criação pessoal que trata de atravessar essas camadas de memória e (des)afeto. A potência poética dessa experiência ritual reside nas visceralidades e no transbordamento de zonas ocultas ao conjurar os limites do corpo com “as memórias das mortas e as lembranças fugidias para se tornar vivas pelo pulsar: de um povo, um corpo, um pássaro, devir...” (PANAMBY, 2014, n.p.).

A artista nos informa ainda que no substrato dessa pesquisa com perfurações corporais existe um arcabouço simbólico que carrega a presença insistente de imagens discursivas: “fotografias, interferências, colagens, textos manuscritos, desenhos malfeitos”. De tal forma que durante o processo de execução da cerimônia se produz uma liquefação visual desses espectros que se funde conjuntamente com a aporia textual de um “corpo escrito, corpo descrito, corpo inscrito”; numa vivência sensorial em que o sangrar se transmuta num ato pictórico e político de sobrevivência (PANAMBY, 2014, n.p.).

Diante da exposição desse complexo ritual, compreendemos que a performance ultrapassa o ato masoquista de espetar o corpo com dezenas de agulhas ornamentadas com penas de urubu para exibir uma narrativa que consegue apresentar o caos poético do sinistro, ou seja, aquilo terrivelmente incompreensível, inexplicável e estranho que o discurso linear da História não dá conta. Isso nos levou a intuir que era plausível sublimar numa outra esfera essa revelação carnal dos indizíveis que se perfilam no magma das emoções que a atuação da artista desvela. Por isso, ao definir qual poderia ser a tática apropriada para publicar o material captado durante a ação da performance, consideramos oportuno deslizar os significados desde o plano das memórias latentes da artista para as memórias passivas de uma sociedade condenada a reincidir nas imperfeições da sua história.

Encarar esse desafio de deslocar o ato da sagração desde o âmbito pessoal até o social, supõe apostar pela elaboração de uma constelação de imagens que funde as geografias do corpo e do território através do cruzamento dialético entre as imagens da performance e diversos fragmentos audiovisuais que recobram memórias dispersas da história do Maranhão^[6]. Nesse sentido, faz-se uso de uma compilação de imagens escolhidas no vasto acervo fílmico que o repórter cinematográfico Lindberg Leite captou no Estado do Maranhão na década de 1970^[7]. O filme também utiliza imagens de uma reportagem realizada pelo telejornal “Imagens do Dia”^[8] sobre os altercados acontecidos durante “a balaiada de São Luís”, que foi como ficou conhecida a greve que paralisou a cidade em 1951. Da mesma forma são utilizadas fotos extraídas dos arquivos da Fundação Brasil Central, da Comissão Rondon e dos fotógrafos Bispo Cândido Penso e Elder Camargo de Passos. Igualmente são usadas obras de artistas plásticos maranhenses,

como as aquarelas que Edson Mondego realizou para ilustrar o livro de Carlos de Lima “Lendas de Maranhão”, ou as xilogravuras da série lendas e mitos realizadas por Airton Marinho; assim como também diversas imagens de anjos que foram produzidas no Maranhão ou que residem em arquivos localizados na cidade de São Luís.

A montagem do filme respeita a ordem sequencial da mise-en-scène apresentada na performance, o que permite dividir sua estrutura narrativa em seis atos: I) Introdução; II) Acrisolamento; III) Verrumação; IV) Encarnação; V) Libertação; VI) Sudário. Porém, os atravessamentos epifânicos que propõe a montagem promovem uma desfragmentação dos sentidos e um processo de reflexão. Esses cruzamentos são potencializados através da constelação de espectros anacrônicos resgatados dos acervos referidos e também pela frequência fantasmagórica que imprime a trilha sonora desenhada para o filme. De tal maneira que, a linha coerente de exposição dos acontecimentos na performance se desvanece para se revelar como uma anamnese de terror (po)ética e política.

DISRUPÇÃO E COLAGEM NA ENSAMBLAGEM ANACRÔNICA: UMA PULSAÇÃO DOS FRAGMENTOS/FENÔMENOS.

O processo criativo do filme “Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu” parte desse princípio constitutivo fundamental do cinema que é a montagem, mas assimilando uma forma de proceder onde a fragmentação e construção se corresponde com a técnica da colagem. Invoca-se essa técnica a partir da concepção que foi utilizada pelos movimentos de vanguarda para confrontar os padrões aceitos da arte renascentista. Ao se assimilar esse espírito, a contiguidade metonímica das imagens perde consistência como estrutura básica significante do aparato cinematográfico. A montagem dessa obra reivindica que a vocação ontológica do cinema não passa pelo desejo proibitório que projeta Bazin para reproduzir a realidade através da transparência emascarada do *raccord*. O ato criativo praticado na montagem apela para a produção de sentidos numa lógica onde os significados se configuram através de uma justaposição heterodoxa dos fragmentos que determina novas leituras das imagens além do realismo indicativo. Parafraseando a Deleuze (1985), podemos dizer que a montagem neste filme efetua uma composição onde o plano de imanência da “imagem-movimento” excede a subtração material da “imagem-percepção” e a pragmática dos atos da “imagem-ação”, para se sublimar na absorção refratária da “imagem-afecção” e na impressão subconsciente da “imagem-pulsão”. Essa disposição da montagem que

se situa entre a involução e a deflagração convoca uma intensidade que vai além da correlação dos fenômenos.

Podemos entender melhor o propósito dessa eleição atendendo à fotomontagem^[9] da performance realizada por Jesus Perez "Chuseto". O fotógrafo utiliza os registros que captou durante a representação para elaborar uma articulação causal e cronológica do evento. Nesse caso, a montagem é entendida como um instrumento gerador de discurso que se utiliza para produzir um relato que se subordina à cadência dos acontecimentos. Em outras palavras, na sua construção do tempo diegético o autor não parece estar interessado no processo de pensar e construir a ordem da montagem pelo caráter representativo da espacialidade inerente ao labirinto das imagens, mas sim em subordinar o tempo e ritmo da montagem ao princípio de discursividade narrativo codificado segundo as regras da continuidade (Foto 1,2,3). A incorporação da trilha sonora condiz com essa estratégia compositiva, já que seu arranjo serve basicamente para reforçar o caráter sequencializador da montagem. Com isso não queremos desqualificar o trabalho criativo desse artista nem desestimar a potência das suas imagens. O propósito é indicar que a montagem se estabelece em função de um método que prioriza a percepção da ação na imagem, o que denota a assimilação da imagem como uma realidade física do mundo exterior e não como uma realidade psíquica na consciência. Se acudirmos às taxonomias (SANCHEZ BIOSCA, 1996; PINEL, 2004; AUMONT, 2005; AMIEL, 2010) estabelecidas pelos grandes teóricos da montagem podemos nominar o trabalho de Chuseto como "rítmico" (Eisenstein) e de "continuidade" (Balázs), ao estabelecer níveis de relação de "sujeição argumental" e "reprodução imitativa" (Arnheim) que servem para conservar a coerência narrativa. Ou seja, os critérios valorativos utilizados para efetivar a "correlação visual" (Vertov) entre os elementos formais se definem segundo uma utilidade pragmática para plasmar uma continuidade relacional elementar de progressão entre as unidades fotográficas.



FOTO 1 e 2: Sequências da fotomontagem realizada por Jesus Perez "Chuseto" para divulgar a performance "A Sagração de Urubutsin".



FOTO 3: Sequências da fotomontagem realizada por Jesus Perez "Chuseto" para divulgar a performance "A Sagração de Urubutsin".

Sob outra perspectiva, a proposta do filme "Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu" favorece a exploração significativa de todo o conjunto de traços e fatores definidos a priori na performance. Assim, através das fórmulas de associação que se descobrem a posteriori na montagem, as sustâncias contidas no conjunto das variáveis físicas que discorrem no enquadre são levadas em conta. A progressão desse filme recai na correlação visual que se estabelece entre os intervalos das imagens mas, neste caso, esses indicadores de construção não se estabelecem para conservar a coerência narrativa e sim para instituir um conjunto de ideogramas associativos. Porém, a dialética que se estabelece entre as imagens ultrapassa a pura mecânica de choque das "atrações" e fissura o instrumento discursivo de conhecimento da "montagem intelectual" (Eisenstein) para assumir sua configuração por "correspondências" (Amiel) e "distâncias" (Peleshian). De maneira que o sentido do filme não descansa nos elementos significantes, mas nas relações que se estabelecem entre eles por meio de ritmos e rimas, cruzamentos e constelações.

Essa forma de proceder não deixa de ser paradoxal porque a profunda correspondência que se estabelece entre as imagens está determinada pela pugna que se trava entre o que favorece e o que resiste a/à fluidez dos planos. Assim, quando as imagens da performance (Foto 4,5,6) são interpeladas pelos registros da implementação do "Projeto Pioneiro de Colonização"^[10] (Foto 7,8,9), estabelece-se entre esses fragmentos uma série de chamamentos e sensações contíguas que vão transformar o incessante devir da performance numa matéria complexa e contida. As espetadelas que recebe a performer trazem consigo reminiscências dos colonos,

do desmatamento das florestas, da ocupação desordenada do território etc. Essa associação denota um eterno retorno marcado pela exploração dos recursos como fonte insustentável de uma economia de mercado ao serviço de um capitalismo devastador. Estabelece-se, portanto, uma conjunção de gestos onde o ritmo é dado tanto pela métrica quanto pelos ecos internos, configurando-se uma respiração na montagem que, como define Vincent Amiel, é “constituída tanto pela inspiração (o que as imagens e os seus signos permitem inalar, agarrar, conservar) como pela expiração (o que as rupturas abrem, deixam, abandonam)” (2010, p. 90). Essa pulsação introduz uma ligação sensível e inteligível que vai situar a indeterminação da performance numa dimensão mais estacionária ao refrear seu objeto para recompor sua expressão a partir de uma significação formal e uma ressonância afetiva diferentes.

Estamos apontando para uma noção de montagem pensada por Didi-Huberman como uma “exposição de anacronias que procede mediante a explosão da cronologia”, visto que “corta as coisas reunidas e conecta as coisas separadas” (2008, p. 159). Essa disposição dialética que se fundamenta no decorrer da montagem confere um caráter autônomo a cada fragmento através de um processo de apropriação e reciclagem de significados. Ou seja, o que importa é recuperar o material, reciclar, interferir, liberar essas imagens e sons das funções políticas, ideológicas e estéticas que tinham em seu contexto original para lhes atribuir um novo sentido. Trata-se de expor o que Peleshian nomina como “realidade desmontada: uma versão da realidade, ausente da realidade, mas que tem a sua própria realidade” (PELESHIAN, 2010, p.14).



FIGURAS 4, 5 e 6: Imagens do registro videográfico realizado pelo coletivo NUPPI da performance "A Sagração de Urubutsin".



FIGURAS 7, 8 e 9 : Imagens tomadas por Lindberg Leite durante a implementação do "Projeto Pioneiro de Colonização" na região de Buriticupu - MA.

"Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu" propõe uma liberdade de sentido que é dada pela abertura da montagem. Essa abertura da montagem, ou abandono do sentido imposto, elabora-se e modula mediante o jogo recíproco que estabelecem as ressonâncias dos planos através de pulsações visuais e se revela na amplitude estrutural do filme. As correspondências dos planos culminam na (re)-evolução da película sobre si mesma, é uma questão de circularidade da imagem e do filme no seu conjunto, como uma visão holográfica ou fractal onde cada fragmento contém o todo. Podemos sintetizar que através da montagem o filme transforma o paradoxo diegético dessas cenas numa unidade poética.

MELANCOLIA E MELODRAMA NO ENSAIO ALEGÓRICO: UMA MONTAGEM DE PENSAMENTO.

A proposta deste filme segue a ampla tradição do cinema de apropriação pela forma ensaio, essa estratégia ametódica que irrompe no cinema para liberar o documentário das regras de jogo que impõe a teoria científica. Nesse caso, a configuração do ensaio se vale dos recursos da montagem de correspondências para traçar um percurso singular pela globalidade da história contemporânea. Poder-se-ia dizer que ao solicitar do espectador a possibilidade de retrocessos, recordações ou sensações deslocadas, o filme se desliza por uma densidade temporal onde os conceitos se entrelaçam e compõem uma ordem mútua entre ideias e fatos, preservando assim a fecundidade fluida do pensamento. Dessa forma, a verdade que apresenta o filme não se designa indicativamente e sim se revela como conhecimento reflexivo. Isso se consegue porque a montagem atua como a dobradiça do pensamento, ou seja, como produto e origem da reflexão, tanto a sua própria quanto à do espectador. Sendo assim, sua força estética não se reduz aos significantes simbólicos, mas sim recai na epifania de um pensamento que penetra nas coisas estabelecendo uma ponte efêmera entre o geral e o particular, entre o concreto e o subjetivo, entre a razão e o sentimento.

Essa disposição heterogênea e reflexiva que cristaliza no filme através do ensaio serve para exprimir aquilo que não tinha manifestação possível e supõe um modo estilístico de exposição do conhecimento. Isto é, através da montagem esse filme-ensaio estabelece uma forma de representação que, além de refletir sobre as imagens expostas, vai estabelecer um conjunto de relações para provocar que delas brotem formas reflexivas. Godard, no capítulo 3A de suas "Histoire(s) du cinéma" (1998), define essa disposição de uma forma muito aguçada através do silogismo "pensamento que forma/forma que pensa". Neste caso, a poética da montagem molda uma forma de ver inusitada, algo completamente diferente de um registro da realidade sensivelmente adulterado e totalmente díspar de um modo de expressão mais ou menos aparentado com a linguagem. A montagem é aqui um fragmento do real que, ao tratar de esclarecer uma realidade indissolúvel, apreende-se através da experiência melancólica de um realismo melodramático.

A condição melodramática que detém o filme se ativa ao ensaiar uma montagem transversal que cria linhas de intersecção entre os registros da performance e os materiais preexistentes devidamente apropriados e reciclados. As imagens desses acervos são extraídas de seu entorno e utilizadas para compor um conjunto que nada tem a ver com a funcionalidade específica do tempo histórico em que foram captadas. Já não revelam passivamente uma recordação mas, como aponta Català: "interpelam o espectador a partir de sua condição de imagens sem história, ou seja, sem anedota mas com um grande conteúdo emocional" (2009, p. 106). Constrói-se assim um olhar

emotivo-mental que conjuga a consciência do tempo humano, o tempo de um passado que se vive com estranheza pela segunda vez e de um futuro cuja condição se considera desconhecida. Um tempo de repouso do espírito, de recolhimento ao encontro do íntimo, que através do transe melancólico assume e experimenta sua essência para pensar e proceder criticamente.

Nesse ponto a realidade melodramática que emerge no filme se torna sinistra, porém nunca antes tinha estado tão viva como nesse momento, porque as tensões que percorriam suas entranhas jamais tinham se manifestado tão à flor de pele para vivificá-las. Seguindo Kristeva, pode-se concluir que a índole “melancólica-reflexiva” desse filme está necessariamente instalada entre “os dois polos conecessários e copresentes da opacidade e do real” (1987, p. 112). Vive nessa fronteira porque a montagem ativa um processo de liquefação contínuo no qual a verdade está em perene transformação e a emoção gera uma inflexão nas imagens que permite contemplar a verdadeira face da realidade.

Se o caráter melancólico do filme encarna a operação de aunar um sentimento e um pensamento para expor os verdadeiros limites da realidade e, conseqüentemente, anunciar o advento de uma outra faceta da verdade, sua montagem também trata de recuperar a potência que detém a alegoria como instrumento de organização das memórias e do saber. As alegorias, tal como explica Català, estão sempre presentes nas imagens, porque nelas existe um duplo fundo que condensa a emoção e a vibração, um substrato que parece funcionar de forma autônoma e que as conecta diretamente com o imaginário social. Dessa maneira, para além do seu procedimento clássico “que consiste em converter as ideias em coisas”, ou seja, em imagens e símbolos, as alegorias também estabelecem relações a partir do próprio território visual “situando o observador num nível superposto à imagem literal ou realista”. Essa noção que propõe Català excede inclusive a inversão moderna que efetua Benjamin quando assinala a conversão das coisas em ideias; dessa nova perspectiva o fundamento da alegoria ativa um procedimento retórico que supõe “uma reconversão das imagens em formações mentais de caráter simbólico que reconfiguram o representado” (CATALÀ, 2012, p. 72-74).

Entende-se que as imagens de arquivo utilizadas no filme resistem ao tempo, emanam ecos do passado, e quando se recuperam se transformam ganhando uma vida nova para, dessa forma, como produtos de novos olhares, serem capazes de estimular os pensamentos e a imaginação do espectador. Ou seja, através do gesto iconoclasta da reciclagem-colagem, a montagem se propõe interrogar visualmente o objeto referencial das imagens para que o observador tome consciência de sua contingência. Dito de outra forma, a montagem do filme busca criar relações insólitas e fomentar a confiança no papel ativo de um espectador que tem a tarefa de ensamblar os elementos que surgem na tela. De tal maneira que as sequências apresentadas no filme podem ser observadas como um território ou paisagem aberta a diferentes e diversas formações

visuais em função das interpretações particulares. Pois é aí, nesse ato de oferecer a possibilidade de processar subjetivamente as representações, onde tem suas raízes o mecanismo que o dispositivo alegórico utiliza para captar o real.

PULSAÇÃO, SUBVERSÃO E SOBREVIVÊNCIA NA ESTÉTICA DAS RUÍNAS: UM ESPAÇO POÉTICO PARA DESCOLONIZAR AS MEMÓRIAS.

“Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu” utiliza material de arquivo para lidar com um passado mais ou menos recente que é invocado para revivê-lo a partir de uma nova mirada que estava oculta. A montagem do filme, ao traçar uma tática subversiva para experimentar com esses arquivos, explora possibilidades escondidas nos gestos ocultos das imagens para buscar suas oportunidades de sobrevivência. Essa sobrevivência que habita no gesto e o constitui, e que Aby Warburg denominou *Nachleben*, é justamente o ritmo de sua aparição e de sua persistência no jogo da repetitividade. Assim, através de associações anacrônicas, como a que Warburg utiliza no seu “Atlas Mnemosine” (2010), as imagens do filme alcançam uma dimensão espectral e são carregadas de uma espécie de energia rítmica fantasmagórica. Warburg denominou esse arquétipo do retorno das formas “pós-vida” como *Pathosformel*. No decorrer da montagem a pulsão de repetição anacrônica do “*Pathosformel*” recompõe sensivelmente o que sobrevive nas imagens desses acervos. O traço que imprime essa supervivência permite pensar nas imagens do filme como expressões heurísticas, ou seja, representações que superam a polaridade estabelecida entre sua tendência à fixação como *imago* e sua irreprimível disposição ao movimento. Dessa forma, o gesto reflexivo da montagem ritma este vaivém entre o que cristaliza e o que desloca, suscitando uma recomposição sensível na memória dos espectadores que, ao atravessar fulgurante a História recente do Maranhão, faz indissociável a forma do conteúdo e estabelece um contato inusitado entre o tempo imediato e o tempo remoto.

Essa articulação alegórica da História que se efetiva mediante traços de memória forma um campo estético de reflexão em permanente instabilidade, efemeridade, destruição e recomeço. Dessa maneira, a interlocução poética que se estabelece entre as imagens apresenta os fatos históricos como as ruínas de uma história que ainda pode ser escrita, criada, inventada. De acordo com as noções de Walter Benjamin (1996), essa obra atende ao surgimento de vestígios de memória que escaparam à História oficial e que são incluídos na narrativa para valorizá-los. Nesse sentido, o método estratégico da montagem não é aplicado para indiciar apenas o que

foi, mas sim para revelar potencialidades que ficaram no passado e, desta forma, evidenciar a necessidade de repensar a verdade historiográfica.

A reapropriação que o filme faz das imagens captadas pelo cinegrafista Lindberg Leite nos anos de chumbo da ditadura militar, arruína assim qualquer possibilidade de fortalecer a corrente de transmissão imitativa dos relatos forjados nas estâncias do poder fático (Igreja, banca, federação das indústrias, meios de comunicação, etc.). Isto é, pretende questionar a narrativa da História através de um exercício de resistência à imitação dos relatos institucionalizados para, dessa forma, poder reatar possíveis laços com um passado arruinado pela catástrofe e a violência.

O *modus operandi* nesse filme se desmarca profundamente da metodologia que utiliza o Museu da Memória Audiovisual do Maranhão^[11] (MAVAM) na identificação, catalogação e disponibilização do acervo de imagens de Lindberg Leite. Apoiando-se no nobre objetivo de cumprir com sua missão social de possibilitar à população maranhense o acesso às imagens deste acervo, o MAVAM desenvolve duas linhas de atuação para processar esse material. Por um lado participa na produção de um documentário de longa-metragem intitulado “Pelos Olhos de L.L.”^[12], e por outro introduz uma estratégia de marketing digital em redes sociais.

O documentário tem na sua base cinco acontecimentos: os eventos sociais organizados pelo colunista social Pergentino Holanda, as festas de Carnaval nos clubes e ruas, a vinda do pasquim a São Luís, o primeiro comercial realizado no estado e o lançamento do livro “Missa Convite” de Edson Vidigal. Tais eventos são utilizados para apresentar os registros de Lindberg Leite através de depoimentos atuais de pessoas que aparecem nas imagens e de comentários de outras pessoas que os identificam e falam sobre os eventos retratados (Foto 10, 11). Para tal fim, os diretores aplicam um modo de enunciação expositiva que, seguindo a classificação cunhada por Bill Nichols (2005, p. 142) se corresponde com o método de representação clássico. Ou seja, com o intuito de estabelecer a impressão de objetividade e argumento bem embasado, a narrativa do relato agrupa os fragmentos do mundo histórico captados por Lindberg Leite numa estrutura retórica que responde a uma lógica informativa transmitida verbalmente. A montagem, neste caso, serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Não se trata aqui de fazer uma análise exaustiva da narrativa do filme, mas é inevitável apontar as dificuldades e limitações que esse tipo de enunciação apresenta para dar conta da complexidade do real nessas imagens.



FOTOS 10 e 11: Capturas de tela do documentário “Pelos olhos de L.L.” referentes ao desfile realizado pelas Forças Armadas no dia da celebração da Independência e ao clipe da música “Boqueirão”, composta e interpretada por Giordano Mochel.

Por outro lado, a estratégia de conteúdo digital que o MAVAM promove nas redes sociais consiste em publicar pedaços do material bruto desse acervo no canal TVMAVAM^[13], que está hospedado na plataforma YouTube. Além disso, e com o intuito de ter mais acessos, esses fragmentos são publicitados através de posts nas contas de Facebook da instituição e do próprio diretor^[14]. Os materiais divulgados normalmente levam as logomarcas da instituição e são apresentados numa cartela que, sob a etiqueta genérica “recortes da história”, também detalha um título específico para identificar seu conteúdo (Foto 12). Essas marcas da enunciação são reforçadas com legendas que identificam pessoas nas imagens e também através da sobreposição de uma trilha sonora assertiva que corrobora a função expositiva aplicada por meio dessa metodologia.

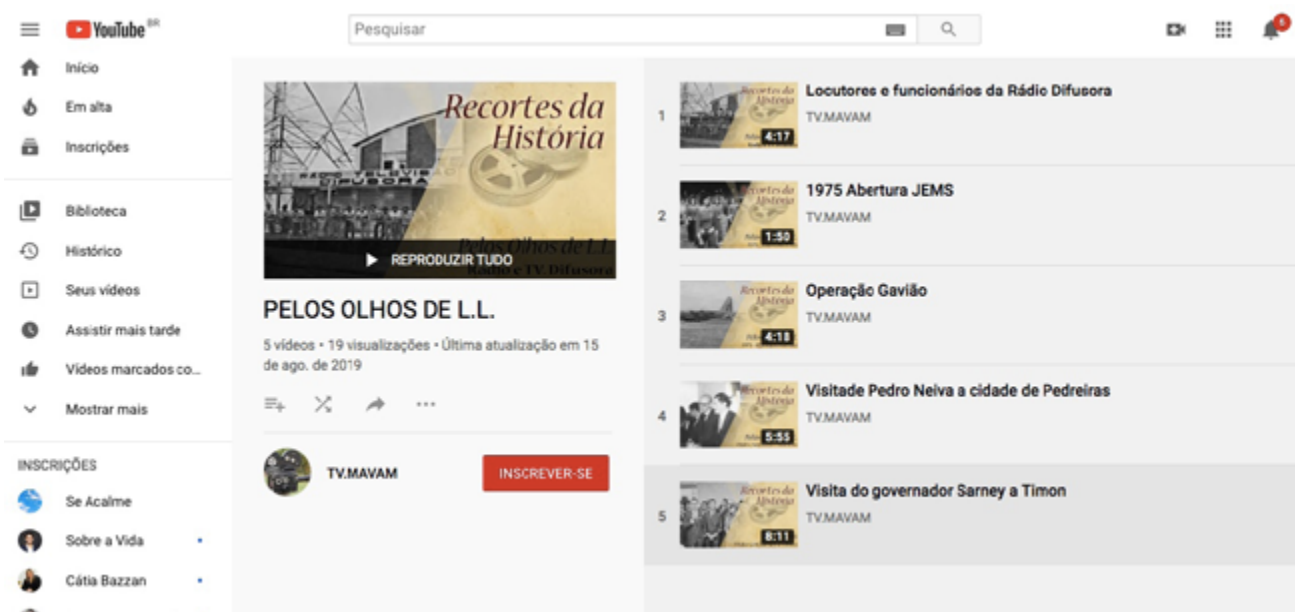


FOTO 12: Captura de tela do menu da playlist intitulada “Pelos olhos de L.L.” publicada no canal TVMAVAM que está hospedado na plataforma Youtube.

O procedimento executado pelo MAVAM responde ao que Foucault (1996) define como “regime de verdade positivista”. Ou seja, essas práticas e técnicas garantem e ratificam uma determinada percepção objetiva da verdade histórica e, dessa forma, enquadram-se num conjunto ordenado de proposições e disciplinas normalizadoras que organizam e controlam os discursos para planificar a conduta humana. Com esta avaliação não estamos querendo desmerecer o esforço da instituição, nem menosprezar uma concepção iluminista que aposta no progresso da ciência como fonte de conhecimento, mas sim indicar que sua atuação promove uma transmissão imitativa que submete os indivíduos às instituições e aos procedimentos normativos do poder.

A partir de uma concepção filosófica diferente, no filme “Urubutsin” o valor simbólico dessas imagens recai na sua capacidade de rememorar um passado sinistro e esse ato de memória é redentor porque se aplica partindo de seu carácter universal. Mas não precisamente no sentido reacionário de impor uma realidade particular como universal, e sim naquele que, como lembra Reyes Mate, “é capaz de ver o todo em cada parte devido à intervenção do princípio construtivo” (2006, p. 302). Nessa ideia de universalidade, a dimensão absoluta está na singularidade da vida de cada indivíduo, de modo que a experiência pessoal e subjetiva prevalece sobre a construção da História como um grande relato.

O filme pode se integrar no que Ramusyo Brasil (2017) denomina como “cine ebó latino-americano”, porque a experiência que transmite essa supervivência do gesto sinistro se impõe como uma energia de confrontação, um contragolpe plástico, vector signficante que como diz

Didi-Huberman, faz de toda história uma verdadeira 'psicomagia', uma sintomatologia cultural e de toda imagem um resultado provisional, singular e virtual (2002, p. 199).

Em suma, o que este filme trata é de ressignificar o resíduo simbólico, transformar as ruínas dos acontecimentos passados em matéria de conhecimento e, conseqüentemente, explorar a terribilidade coletiva das memórias praticando uma revolução do estrato mnemônico que seja capaz de descolonizar os acontecimentos da supremacia dos discursos da História.

CONCLUSÃO

As perspectivas de pesquisa aqui apresentadas partem da premissa de que as imagens documentais não são a expressão da verdade inocente e objetiva de uma época determinada; no seu fundo carregam o poder da sociedade do passado e podem revelar o momento crítico do "real". Na conjuntura da imagem digital o cinema se constitui numa poderosa ferramenta para compor estruturas estratégicas de memória, de modo que a tarefa do cineasta comprometido com seu tempo passa por apresentar leituras transversais que consigam manifestar sentidos que não são visíveis.

A análise interpretativa realizada neste artigo confirma que através da operacionalidade da montagem é possível elaborar um discurso cinematográfico reflexivo que favorece a assimilação do conhecimento ao ser capaz de provocar um olhar crítico sobre a história. Conforme o demonstrado, a montagem de correspondências e a forma ensaio desestabilizam e desafiam o prestígio dos discursos que impõem uma linearidade sem ruptura e a autoridade dos projetos unívocos que tratam de ordenar o pensamento e a cultura segundo um sistema de valores estabelecido pelas instituições e os procedimentos normativos do poder.

A avaliação crítica realizada sobre o método estratégico subversivo aplicado na montagem do filme "Urubutsin e a sagração de Upaon-Açu" confirma que, ao experimentar com as imagens de arquivo e com os arquivos de imagem, é possível alcançar uma liberdade de sentido e, dessa forma, evidenciar a necessidade de repensar a verdade historiográfica. Para isso é fundamental estabelecer uma disposição dialética que conceda a cada fragmento um caráter autônomo através de um processo de apropriação e reciclagem de significados. No caso do filme analisado as imagens se liberam das funções políticas, ideológicas e estéticas que tinham através das relações alegóricas de sobrevivência e da pulsação melancólica que estabelecem no próprio território visual.

Finalmente, o exame efetuado sobre a montagem do filme determina que através do realismo

melodramático é possível interferir no conjunto de preceitos que oprimem a possibilidade de novos pensamentos e compreensão de mundo. Nesse sentido a montagem traz evidências de que ao criar relações anacrônicas insólitas se fomenta o papel ativo do espectador, esse deslocamento arruína a corrente de transmissão imitativa dos relatos forjados nas estâncias do poder fático e se converte numa maneira de pensar e de proceder diante da História.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984 (1964).
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRASIL, R. *Maranhão 669 e a potência das imagens*. São Luís (Maranhão): Edifma, 2017.
- DELEUZE, G. Un nouvel archiviste. *Critique*, 274, p. 195-209, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CATALÀ, Josep María. *Pasión y conocimiento*. MADRID: Cátedra, 2009.
- CATALÀ, Josep María. “Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani”. In: Fernández, Vanesa e Gabantxo, Miren. *Territorios y Fronteras. Experiencias Documentales Contemporáneas*. BILBAO: Universidad del País Vasco (UPV-EHU), 2012.
- CATALÀ, Josep María. *Viaje al centro de las imágenes: Introducción al pensamiento esférico*. Santander, España: Shangrila Ediciones, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Le monument contre l'archive?* (entretien avec Daniel Bounoux, Régis Debray, Claude Mollard et al.), *Le cahiers de médiologie*, n. 11, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Ed. de Minuit, Paris, 2002,
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- KRISTEVA, *Soleil Noir: Dépression et mélancolie*. Paris Gallimard, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Carlos de. *Lendas do Maranhão*. São Luís: [s.n.], 2006.

MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Trotta, Madrid, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PINEL, Vincent. *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós, 2004.

PELESHYAN, Artavazd. *Teoría del montaje a distancia*. Mexico DF: Universidad Nacional Autónoma de Mexico (UNAM), 1972.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1996.

SILVA, Sara Panamby Rosa da. *A sagração de Urubutsin. Ensaio sobre um discurso da carniça*. Karpa, Los Angeles: Cal State LA, vol. 7, n.p., 2014.

<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/sara1.html>

-
- [1] No momento da publicação deste artigo o filme ainda estava no processo de distribuição no circuito de festivais, com o fim de facilitar ao leitor a possibilidade de assistir o filme os produtores liberaram um acesso restrito através do seguinte link: <https://vimeo.com/410791526>. Para acessar o conteúdo é preciso solicitar a contrassenha enviando uma mensagem de e-mail ao endereço: albertogreciano@gmail.com.
- [2] O Núcleo de Pesquisa e Produção da Imagem (NUPPI) é um coletivo de pesquisadores vinculado ao Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e à Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Dirigido, roteirizado e montado por Alberto Greciano Merino, a produção do filme conta com a participação de Jane Maciel, Ramusyo Brasil, Matheus Santos, Bruno Soares, Carolina Libero e Edu Cordeiro, entre outros.
- [3] Foi a única apresentação da performance num espaço público ao ar livre e na ocasião contou com a participação especial de Edson Mondego, Bruno Soares Ferreira e Carlos Medeiros.
- [4] A performance formou parte da programação do II Simpósio NUPPI de Arte e Mídia e da Mostra OVER12H (IX Aldeia Sesc Guajajaras). A programação desses eventos pode ser consultada nos sites: https://simposionuppi.wordpress.com/programacao/?fbclid=IwAR2KW0SUwjOp1gIpqNPxG2KgXCKLi_R-3bzAnhpkWQdB0fOs6MZsi1UjShI <http://aldeiasescguajajaradeartes.blogspot.com/p/agradecimentos.html>
- [5] A pesquisa foi realizada durante os anos de 2011 e 2012 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES-UERJ) e teve a orientação do Prof. Dr. Aldo Victorio Filho. A performance foi apresentada pela primeira vez em 2013, na casa-ateliê da artista (Casa 24, no bairro de Santa Teresa), como conclusão da pesquisa e defesa da dissertação.
- [6] Essa transposição se concretiza na locução que adota o título do filme em relação ao nome da performance, onde a sagração se desloca desde o Urubu Rei até o topônimo Upaon-Açu, que era o termo com que os Tremembés (Tupi-Guarani) nomeavam a Ilha de São Luís.
- [7] O cinegrafista foi um dos pioneiros no estado a prestar serviços audiovisuais através de sua produtora Lindberg Filmes SL. O acervo que ele legou está composto por filmagens realizadas utilizando câmeras com bitola de 16mm. Nesses arquivos destacam-se os registros realizados como cinegrafista dos governadores Pedro Neiva de Santana (1971-1975) e Nunes Freire (1975-1979), ao acompanhar os eventos da agenda oficial (inaugurações, visitas oficiais, desfiles militares, etc), mas também as coberturas que fez de eventos sociais para famílias abastadas da sociedade maranhense (aniversários, casamentos, bailes de carnaval, etc), além de registros de diversos eventos culturais (clipes musicais, recitais de poesia, serestas, etc).
- [8] A reportagem foi exibida na TV Tupi de São Paulo no dia 10/10/1951.
- [9] Recuperado de: <https://vimeo.com/111657833>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.
- [10] Projeto de colonização executado pelo governo do Estado do Maranhão na região de Buriticupu a partir do ano 1973, através do qual foram oferecidas terras a uma boa parte dos milhares de produtores rurais que trabalhavam para latifúndios em diversas regiões do Maranhão e do Brasil. O projeto tem provocado um processo de ocupação do território muito conflitivo pois o lugar já era habitado por índios Guajajara desde 1940 e pelos Awa-Guajá que haviam fugido do litoral maranhense aproximadamente em 1650.

[11] Unidade produtiva e operacional integrada na Fundação Nagib Haickel.

[12] Dirigido por Fernando Bayma e Joaquim Haickel, o filme é realizado em coprodução com a Objetiva Filmes e a Guarnicê Produções, e conta com a pesquisa de Cinaldo Oliveira, Joan Santos, Fernando Bayma e Joaquiã Haickel.

[13] Recuperado de: <https://www.youtube.com/channel/UCEWQytLxhKZ2gLs-wGn55FQ/videos>. Acesso em 7 de março de 2020.

[14] Recuperado de: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011538095436> e <https://www.facebook.com/joaquim.haickel>. Acesso em 3 de março de 2020.