

O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos¹

The time of looking: file in documentaries of observation and autobiographies

Adriana Cursino²

Consuelo Lins³

RESUMO

É a intenção deste texto discutir as noções de montagem, arquivo e memória para pensar no uso dialético de imagens de arquivo em documentários de observação e autobiográficos. Conceitos de Benjamin, Brecht, Didi-Huberman e Eisenstein serão articulados às análises dos documentários de observação e autobiográficos “Diários” I (1973-1977), de Perlov, e “El cielo gira” (2004), de Mercedes Alvarez.

Palavras-chave: Montagem. História. Memória. Arquivo. Documentário.

ABSTRACT

To discuss the concepts of assembly, file, memory to think of the dialectical use of archival footage in documentaries of observation. Concepts W. Benjamin, B. Brecht, G. Didi-Huberman and S. Eisenstein will focus on documentaries observation – *Diaries I* (1973-77) David Perlov and *El cielo gira* (2004) Mercedes Alvarez.

Keywords: Assembly. History. Memory. File. Documentary.

1 Artigo recebido em 1º-4-10. Aprovado em 21-4-10.

2 Documentarista (“Estado de Seca”, 2007). Professora e pesquisadora. Autora dos livros: *Introdução ao audiovisual* (2007), *História do audiovisual* (2008) e *Análise e crítica audiovisual* (2009) publicados pela CCAA Editora. Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) onde pesquisa sobre Cinema de Arquivo sob orientação da Dra. Consuelo Lins com a co-orientação do Dr. Antonio Weinrichter (Universidad Carlos III, de Madrid, Espanha). E-mail: adriana_cursino@uol.com.br.

3 Professora na ECO/UFRJ. Pesquisadora do CNPQ com o projeto “Imagens documentais na criação documental contemporânea”. E-mail: consuelolins@gmail.com.

Como olhar uma imagem? Hoje todas as convenções que definiam no século XIX o realismo e condicionavam nosso olhar estão embaçadas pela aderência da imagem à realidade, pela nossa visão de mundo que passa pela representação e pela imagem que criamos dele e de nós mesmos. Além disso, a intervenção digital, o armazenamento e a transmissão simultânea de imagens nos sugerem um modo interconectado de pensar na dialética das imagens, como parte de processos abertos, influenciáveis, flexíveis e passíveis de distintas conotações. É comum hoje ter-se a impressão de se estar perdendo algo de muito bom em algum lugar, seja um filme, uma informação, seja uma rede de relacionamentos na internet. Enfim, se não paramos para observar e “aceitar” uma seleção, um recorte de coisas que fazemos para usufruir delas no presente, nosso olhar (e nosso tempo) acaba sendo roubado por tudo que pode significar nada. Nossa cultura dá importância demasiada ao presente, deixando-o como se fosse o único referente, como se a imagem grudasse no real e nos fosse empurrada aos montes, resultando, diariamente, em excesso de narrativas.⁴ Esse fluxo gera uma distração, tornando-nos, de certo modo, *blasés* (termo de Simmel) diante de tantos estímulos e, ao mesmo tempo, “consumidores não conscientes” do que olhamos. Não vemos. Quando escolhemos o que olhar, vemos – e criamos uma autoria sobre o nosso tempo – as coisas assumem outro sentido. Assim ocorre com os documentários de observação.⁵ Esse tipo de filme constrói um “terreno” que pode potencializar o olhar, produzindo uma forma diferente de estar diante das imagens. Essa posição é acompanhada de uma crítica às narrativas mais convencionais que tendem a dirigir o olhar e os pensamentos do espectador. Ordenar uma sequência de imagens e fabricar um acontecimento é diferente de ordenar uma sequência de imagens para que o acontecimento seja fabricado pelo espectador. No segundo caso, cria-se um espaço à “potência de ver”.

Os filmes de observação nos sugerem ver o nosso “ver”. Produzem um distanciamento que faz com que as coisas pareçam estranhas, surpreendentes e incomuns. Os filmes de observação impõem outro olhar, *resgatam* o espectador disponível de um fluxo abundante de imagens e informações, de um excesso que ofusca o olhar, criando um espaço para que o ver se transforme em saber. O cineasta israelense-

4 Quem menciona essas ideias é o autor Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, quando diz que somos encharcados de narrativas o tempo todo, como se sobrassem informações e imagens.

5 Os documentários de observação começaram a ser feitos no fim dos anos 50 (séc. XX) com o surgimento de câmeras leves (16mm) e som direto (captado em sincronia com a imagem). O método de filmagem era rígido, pressupunha a não intervenção direta da equipe na cena, as ações eram filmadas conforme aconteciam. Hoje, os documentários de observação assumem formas mais híbridas, ensaísticas, tal como o documentário “Diários” – analisado neste artigo – que tem uma forma autobiográfica.

brasileiro David Perlov (1930-2003) em seu filme “Diários I”,⁶ monta uma narrativa que se traduz num passo a passo de escolhas – entre planos, enquadramentos, arquivos – para estruturar seu olhar e suas reflexões sobre o mundo. Vai ao encontro da ideia de que a memória da história não pode ser ignorada. “Diários I” é um filme de observação e autobiográfico. Seu método de observação e o uso que faz do arquivo passam pela afirmação do olhar pessoal.

Frações do olhar

A primeira imagem de “Diários I” é de um prédio baixo, filmado de uma janela, no fim do dia. Sob as imagens, ouvimos a narração de Perlov:

– Maio, 1973. Compro uma câmera. Quero começar a filmar por minha conta e para mim mesmo. O cinema profissional deixou de me atrair.

A imagem seguinte é do mesmo prédio, porém com um enquadramento mais fechado. Continuamos a ver as bordas da janela emoldurando o quadro. Perlov continua:

– Busco algo diferente. Quero aproximar-me do cotidiano, sobretudo, anonimamente. Leva seu tempo aprender a fazê-lo.

Esse é o preâmbulo da série “Diários I”, filmes-diário feitos por Perlov entre 1973 e 1977. Perlov não se mostra, em nenhum momento, na imagem; não é esse seu propósito. Explora o que cerca o seu olhar e transforma cada ângulo em imagem para suas reflexões. Filma para ver. Estuda cada plano e filma para compreender o que se passa. Filma a televisão durante dias e noites e produz um “banco de imagens”. Sob as imagens, diz:

– Que sensação estranha, como se agora as palavras “filme”, “fazer filmes” precisassem de sentido. Me sento em frente à TV e filmo a TV como se filmasse através de uma janela, filmo durante as noites.

Nesse momento, entram imagens de arquivo diversas da situação que ele começa a investigar: a guerra do *Yom Kippur*, iniciada com os ataques a Israel feitos pela Síria e pelo Egito no dia do perdão *Yom Kippur*, em 1973. As imagens de arquivo fil-

6 “Diários” é um projeto documental em seis episódios filmados entre 1973 e 1983. Em cada episódio, o cineasta israelense-brasileiro David Perlov explicita seu olhar sobre o mundo, as relações familiares e o universo judaico e israelense. Recorre a filmagens domésticas em Super-8 e vídeo. Os “Diários” foram organizados em ordem cronológica de registro.

madras da televisão mostram Anwar Sadat, o então presidente do Egito; Golda Meir, a primeira-ministra de Israel; e religiosos no Muro dos Lamentos. Entram imagens da segunda semana de guerra. Diz Perlov:

– *Decido mudar meu modo de fazer filmes, filmar através da janela da minha casa como da janela de um tanque de guerra.*

Com essa forma de cinema, Perlov quer compreender o que está se passando, o sentido da guerra, porém, em nenhum momento, faz qualquer tipo de entrevista. O que interessa a Perlov é fazer da observação sua metodologia de filmagem e construir uma arqueologia do olhar através da escolha das situações para onde sua câmera se direciona. Esse procedimento não serve para desprezar qualquer outro tipo de cinema, mas para chamar a atenção para o fato de que uma forma cinematográfica tem dimensões éticas, que o olhar é fruto de uma escolha, é produtor de sentidos e que devemos estar neste mundo, atentos ao que se passa; que devemos tomar uma posição.

Na estética documental de observação, quando o espectador acompanha uma realidade em curso, sem quebra de *mise en scène*, sem ser conduzido por um comentarista, sem ser lembrado de que está vendo um filme documentário é estimulado a se posicionar diante do que assiste. No caso de “Diários”, somos quase pedagogicamente conduzidos a pensar no nosso olhar a partir das reflexões e escolhas de Perlov. Porém, a *mise en scène* continua, podemos dizer que a narração reflexiva de Perlov é um aparte no processo de realização de um filme de observação pelo modo como ele se posiciona diante da realidade no momento da captação. Nos filmes de observação, o *isolamento* assumido pelo cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz. É uma metodologia que dá espaço à relação dialética com as imagens, porque estende o tempo sem mediações, interfere na ideia de imagem como realidade e afirma uma experiência de tempo construída para gerar pensamentos, sendo que quem observa assume o lugar da autoria. Quando a nossa relação (espectadores) com a imagem não é interrompida, temos a sensação de que o tempo transcorre no lugar independentemente do filme que está sendo feito e, por outro lado, preservamos uma experiência de tempo contínua e libertadora porque incide sobre nossa memória e a construção de conhecimento.

Imagens de arquivo

Mas o que é um arquivo? Um testemunho? Uma memória? Um ato de imaginação? Arquivo é um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado. Para o historiador de arte Didi-Huberman (2004), trata-se de 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. Ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente.

O primeiro filme que faz uso de imagens de arquivo é o da cineasta soviética Esther Schub, intitulado “A queda da dinastia Romanov” (1927). Trata-se de uma obra sobre a Revolução de 1917, baseada em noticiários e filmes de família. Esse filme evidencia uma certa maneira de organizar um determinado material audiovisual que, mais que sobre a história do Czar Nikolai II, revela vestígios ideológicos nele contidos, através do próprio ato de se apropriar, mas também da textura das imagens, do trabalho de remontagem, do desvio do seu sentido original, finalmente da maneira como indica à percepção do espectador todo o trabalho de remontagem, segundo o autor espanhol Antonio Weinrichter (2008).⁷ Do trabalho de Schub (1894-1959) com imagens alheias, surgem as primeiras reflexões em torno do conceito de arquivo, como sendo um material que se faz útil para pensar a história, então, recente (Revolução de 1917) numa perspectiva (dialética) de futuro.

O primeiro estudo sobre o cinema de arquivo foi publicado pelo historiador norte-americano Jay Leyda (1910-1988) em 1964: “Films Beget Films – A study of the compilation film”. De certo modo, o historiador e também cineasta Leyda (1964) identificava um “fim correto” que deveria guiar o uso desse material: fazer que o espectador se veja compelido a olhar planos já conhecidos como se nunca os tivesse visto; fazer que o espectador seja mais consciente do significado global de velhos materiais, esse é o propósito de uma compilação correta.”⁸ Leyda propunha uma espécie de consciência crítica, política e ética que deveria ser alcançada pelo espectador na medida em que olhasse de outro modo para imagens já conhecidas. Hoje, tanto as noções de arquivo estão mudando quanto o modo de usá-lo que é

7 *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. (p. 16). Nesse livro, o crítico espanhol Weinrichter mapeia e problematiza as definições dadas ao longo da história do cinema para o uso de imagem de arquivo. Arquivo, apropriação, remontagem a material encontrado são terminologias reunidas e discutidas por esse autor.

8 Leyda (1964, p. 45). In: WEINRICHTER, Antonio. *Desvios de lo real*. (p. 77-78).

cada vez mais híbrido. O enfoque ensaístico,⁹ por exemplo, está bastante presente na prática documental no momento de articular as imagens. O ato de arquivar também ganha novos sentidos no mundo contemporâneo. Produzimos cada vez mais informações e imagens, mas também tendemos a perder mais informação agora do que em qualquer outro tempo do passado. É como se tornasse urgente preservar vestígios e lampejos da memória para torná-la imagem e narrativa. Nesse sentido, podemos questionar que dimensões as imagens de arquivo assumem nos filmes que nos interessam aqui, os filmes de observação. De que forma arquivo e observação se articulam em certas obras? O que define esse cinema que se constitui de imagens alheias? O que se compõe a partir de colagens? O que inventaria tempos históricos? Tais questões são do nosso ponto de vista problematizadas no documentário espanhol “El cielo gira” (2004), de Mercedes Alvarez que assume uma forma poética de observação, mas também faz uso de uma narrativa em primeira pessoa de modo distinto do que faz o documentário “Diários I”.

Memória e narrativa em “El cielo gira”¹⁰ (2004), de Mercedes Alvarez

Logo no início do filme, um pintor prestes a perder a visão ainda retrata uma paisagem; a paisagem de um lugar que está desaparecendo (Sória), uma aldeia próxima de Madrid onde vivem idosos, onde a última pessoa que lá nasceu é a própria diretora do filme. Nada de extraordinário acontece em Sória, um lugar povoado por idosos. O tempo do lugar parece não ser “incomodado” por outra vibração de tempo, o tempo-urgência da comunicação. O filme começa com a imagem de uma pintura e a narração da diretora sobre a experiência que está se iniciando.

Essa aldeia também é um dos lugares mais antigos da civilização, remonta à época pré-histórica, com pedras, construções, rastros de outros tempos históricos. A imagem já apresenta concretamente, naquilo que mostra, diferentes tempos históricos. A narração da diretora, em primeira pessoa, assume também mais uma camada temporal. Alvarez saiu de Sória ainda menina, e seu pai está enterrado lá. As me-

9 O cinema de ensaio que usa arquivo, no entanto, não é uma prática recente, remonta ao fim dos anos 50 (séc. XX) com os filmes “Nuit et bruit” (1955), de Alain Resnais, e “Lettre de Sibérie” (1958), de Chris Marker. São filmes que, de certo modo, abrem caminho para um pensamento em processo sobre arquivo e para as experiências de Jean Luc Godard e Alexander Kluge, nos anos 70 (séc. XX), dois autores que são referência nessa prática.

10 Em Aldealseñor, uma aldeia-província da cidade de Sória na Espanha, restam hoje 14 habitantes. São idosos que fazem parte da última geração que, em breve, irá extinguir-se. Os vizinhos da aldeia e o pintor Pello Azteca partilham algo: as coisas começam a desaparecer diante dos seus olhos. A narradora volta então às suas origens e assiste a esse fim, ao mesmo tempo que procura recuperar a primeira imagem do mundo: a da sua infância.

mórias são articuladas a partir de sua própria experiência, da relação com sua história pessoal. As narrativas se entrecruzam em camadas: imagens de conversas entre os moradores da cidade, entre o pintor e um amigo que o acompanha, o pintor em ação, a imagem do tempo que passa sereno na aldeia.

O filme se estrutura nas quatro estações, e as imagens nos mostram o tempo que transcorre, as mudanças no clima e na paisagem e, por conseguinte, nos hábitos dos moradores. A diretora pontualmente narra suas relações com cada estrato temporal que se aglutina no filme. Diz:

– No final de março acompanhei de novo o pintor, me haviam contado como morre um olmo e o pintor falava de seu lento crepúsculo que durava anos. Os anéis centrais da árvore, os mais jovens desapareciam primeiro abrindo-se para o céu e a luz que caía no interior perfurava a madeira. Compreendi que o que acontecia com o olmo não era uma morte, mas um regresso bem-organizado com ajustes pacientes e meticolosos contra o tempo. O líquido amarelo fazia seu trabalho por dentro, os anos exerciam sua pressão e regressavam e nesta transição abria os ouvidos e olhos para o exterior. Há vinte anos haviam colocado o olmo seco em frente ao palácio e aí ficaria na frente do futuro hotel com o mesmo ar intruso de uma necrópole.

A primavera é leve e grave, diz a legenda do filme. Um homem joga um jogo antigo com ruelas de ferro contra um muro. Está sozinho. Esse é um momento no filme, no qual, surpreendentemente, entram imagens de arquivo. São fotografias que mostram exatamente o mesmo lugar onde o homem está jogando, só que esse lugar está cheio de crianças, adultos, idosos em uma grande festa, numa fusão que parece nos remeter para dentro do tempo que se passou, para dentro da imagem da memória que a fotografia nos apresenta. É o único momento no filme em que se concretiza uma imagem do passado. Tudo no filme é vestígio, rastro do passado, mas a concretude desse rastro é evidenciada nesse momento.

A imagem do presente se funde com a imagem do passado, o mesmo local onde acontece uma manifestação política, guardas ao redor, pessoas com bandeiras, Franco, o ditador, discursa da janela de um palácio medieval. Crianças observam. O som é do presente, da ruela batendo contra o mesmo muro. São temporalidades articuladas em torno da memória. É como se quiséssemos buscar o som daquela situação, mas o presente se anuncia constantemente. A visita de Franco se dá entre os anos 40 e 50 (séc. XX).

O uso da fotografia na narrativa dá vida à memória, nos convida a trabalhar no mesmo seio da palavra falada. Como um ato da memória, linguagem e imagem são

absolutamente solidárias e não deixam de intercambiar suas carências recíprocas: uma imagem acode ali onde parece faltar a palavra; frequentemente uma palavra acode ali onde parece faltar a imaginação.

Nesse filme, o lugar de enunciação em primeira pessoa torna-se possível para que tais articulações façam conexão com a necessidade de liberar afetos, constatações, inquietações. A revisão que passa pela própria experiência, um ato de resistência que afirma um ponto de parada para refletir e tentar organizar a narrativa a partir da própria história. Nesse sentido, o tempo no filme é um “lugar de resistência”. As imagens nunca nos mostram tudo; melhor, sabem mostrar a ausência no todo que constantemente nos propõem. Todo ato de imagem é arrancado da impossível descrição de uma realidade, como tão bem nos lembra o historiador de arte francês Didi-Huberman.

Montagem

E diz ainda: “As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos enquanto alguém não se dê o trabalho de lê-las, quer dizer, de analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las fora dos clichês lingüísticos que suscitam os clichês visuais.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44). Os filmes de observação tratam das imagens, de modo a encaminhar ao espectador o trabalho de lhes dar sentido. Sugerem que o espectador tome posição diante das imagens. E, quando são narrados em primeira pessoa, parecem exemplificar a experiência da construção de um olhar, de uma ética, de uma posição. A montagem nesses filmes – como inventário ou colagem – sugere um paradoxo, uma dialética, ao contrário de uma interpretação. O conhecimento se faz por montagem.

O primeiro a articular imagens de modo dialético no cinema foi Serguei Eisenstein (1898-1948). Em sua teoria da “montagem das atrações”, Eisenstein defendia um cinema cuja montagem deveria passar de modo deliberadamente violento, de uma atração a outra, ou seja, de um movimento forte e espetacular, relativamente autônomo, a outro, em vez de procurar a fluidez e a continuidade narrativa. Tratava-se de colocar as premissas de um cinema discursivo e político, oposto ao cinema narrativo burguês. Eisenstein também se inspirou na concepção de dialética, de Marx e Engels, que retomaram a dialética hegeliana como método, para definir o trabalho de montagem. Para Eisenstein, o filme não tem de reproduzir o real, e sim, propor sua interpretação. Tal interpretação, para Eisenstein, se funda nos princípios do materialismo dialético e na prática da montagem como instrumento de análise.

O que está em jogo, nesse sistema de montagem, é o conflito entre os fragmentos. É o princípio único e central que rege toda produção de significação. Sua concepção de montagem, portanto, sugere a ideia: de dois elementos (dois planos) pode surgir um terceiro (uma ideia). Tal sistema teórico, caro ao cinema moderno, vem da intenção de Eisenstein de encontrar um modelo fílmico liberto da lógica causal e narrativa e coerente com todos os preceitos políticos da Rússia revolucionária.

Brecht (1898-1956) também trabalhou nesse sentido. A montagem brechtiana é cheia de interrupções que produzem choques no ilusionismo e operações críticas – dialéticas – na imagem. Faz as imagens saltarem aos olhos de quem as observa. Como relata Didi-Huberman, Brecht escreveu suas principais obras quando estava no exílio devido à ascensão do nazismo. Diante da situação de constrição em que se encontrava, e a partir do material ao qual podia ter acesso – mapas, jornais, fotografias – desmontava e remontava o material visual como modo de expor questões éticas e políticas que o perturbavam. Brecht achava que “o que não podemos dizer ou demonstrar também devemos mostrá-lo”. (Apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 31).

É preciso colocar as coisas em crise para ver sua origem, pois o mundo não tem ordem natural, e as forças de coesão que sustentam o mundo são históricas. Provocar o espectador para construir uma ideia, tomar uma posição, seguir a ação, a partir do contato com a própria imagem e com a montagem. A imagem dialética caracteriza-se pelos processos semânticos invocativos. Quando criticamos, tomamos distância e desvelamos a origem. As imagens dialéticas geram choque e é o choque que leva a imagem à sua reorganização. Não há imagem dialética sem o trabalho crítico da memória, pois a relação com o passado e com o presente deve ser sempre dialética.

Benjamin (1892-1940) (1996) e Kracauer (1889-1966) (2009) detectam em seus escritos uma forma de olhar “distraída” das massas, em especial com respeito à experiência inaugurada pelo cinema. O cinema supõe, segundo esses autores, uma reintegração do tempo na imagem, convertido em movimento e duração das formas representadas, enquanto a fotografia é um *objeto* que pode ser contemplado a distância. A diferença apontada é na absorção do espectador no próprio campo fenomenológico da imagem. Essa absorção da obra de arte (a imagem) equivale ao modo de absorver o mundo sem pensá-lo. Disse Benjamin que, quando uma pessoa se concentra diante de uma obra de arte, é absorvida por essa, enquanto, ao contrário, o que faz a massa em estado de distração é absorver a obra de arte.¹¹ Como coloca Catalá, “o processo de globalização em que nos encontramos institui uma hegemonia da instantaneidade que tende à anulação do espaço e das distân-

11. Veja-se *The cult of distraction*. (KRACAUER, Sigfried. *The mass ornament*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. In: CATALÁ Josep Maria. *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B, 2008, p. 180).

cias e, quando se anula o espaço, o tempo se converte em velocidade”. (2008, p. 180). É como se não vivêssemos mais o instante, mas apenas passássemos por ele. E quando não consideramos o presente como parte do processo, fica mais difícil experimentar o tempo do olhar.

O volume diário de informações e narrativas a que temos acesso hoje surte, nos melhores filmes, um efeito de refluxo de produção e pode gerar uma atitude de escolha. Por essa razão, verificamos filmes narrados em primeira pessoa e um uso cada vez maior de arquivo em variadas narrativas. Garimpar imagens, informações e montá-las é uma tendência da produção documental superestimulada pelo complexo campo de produção de informação. Os filmes de observação, que dão tempo ao exercício do olhar também são reação a esse estado de coisas. É uma forma de rearticular e reinventar o sujeito, com a ajuda da memória. São filmes que não constroem totalidades. O sentido se constrói entre uma imagem e outra; quem produz a colagem interpreta, convida a uma leitura, e conseqüentemente, assume uma postura política. Para Benjamin “na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”. (1996, p. 201).

Refiro-me a essa citação pela sugestão que ela coloca com relação ao uso das imagens de arquivo em narrativas autorais. Em um universo de produção tão acelerado, lido por Benjamin como “evolução secular das forças produtivas”, o uso das imagens do passado articuladas em narrativas autorais resgata a esfera do discurso vivo.

O renascimento do espectador

Cada um dos filmes aqui citados nos leva a elaborar certas questões, tais como: Usar imagens já constituídas seria uma forma contemporânea de narrar as tensões entre o indivíduo, a comunidade e a experiência? Um modo de ver distanciado seria como ver a nossa época indo em direção ao passado para com ele refletir sobre o presente? Seria uma resistência à instantaneidade do mundo contemporâneo? O cinema de observação que usa imagens de arquivo intensifica ainda mais o olhar político e social, o “olhar com conseqüências” (com posição, com ponto de vista, com atenção) na medida em que articula experiência vivida, com lembrança e elaboração de situações em narrativas.

A análise sobre os variados estatutos das imagens de arquivo parece profícua para pensar os meios comunicacionais, porque tais imagens são como uma “fissura” na

história concebida, rompem com as imagens estereotipadas, transformam a compreensão histórica, dão acesso repentinamente a um mundo desconhecido, promovem um contato *impossível*, liberam um efeito de realidade absolutamente visível que nos proporciona o exercício da interpretação e reconstrução. Como afirma o autor Didi-Huberman, “a questão das imagens está no centro desta grande confusão do tempo, nosso mal-estar na cultura. Temos que saber olhar nas imagens ao que sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado, nos ajude a abrir o presente dos tempos”. (2008, p. 264).

Retomar uma imagem de arquivo é como um ato de resistência, é também persistir na aproximação apesar de tudo que o acontecimento representa; apesar da inacessibilidade ao fenômeno, é querer não se distanciar daquilo, é querer compreender, se colocar sempre a questão: “Como?”. A abordagem de observação, associada a uma dimensão subjetiva e ao uso de material de arquivo, é um meio precioso para compreender tais questões, de forma a iluminar nosso presente.

Referências

- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot & Rivages, 2008.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- _____. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005. p. 109-128.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *The arcades project*. London: The Belknap Press of Harvard University Press; Cambridge; Massachusetts; 1996.
- BUCK-MORS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado, 2008.
- _____. *Ante las imágenes: história del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2000.
- _____. *Imágenes pese a todo: memória visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *O que nós vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CATALÁ, J. M. El grado cero de la imagen: formas de la presentación directa. In: ORTEGA, Luisa Maria; GARCIA, Noemí. *Cine directo: reflexiones em torno a un concepto*. Barcelona: T&B, 2008. p. 177.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2000.

EINSENSTEIN, Serguei. *Cinematismo*. Buenos Aires: D. Cortizo; Quetzal, 1982.

FORSTER, Ricardo. *Las 'almas de los muertos'*. en *la invención y la herencia*. Cuadernos Arcis-LOM, Santiago de Chile: Arcis-Lom, n. 6, 2000.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. da PUC/Rio; Contraponto, 2006.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós, 2004.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEYDA, Jay. *Film beget films: a study of the compilation film*. George Allen & Unwin Ltd./Hill and Wang, New York, 1964.

LISOVSKY, Mauricio. *Sígnio: Tigre: ascendente: lontra. história, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. O Pecevejo*, Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1998.

_____. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2005, p. 133.

LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz. *O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo*. In: Encontro Socine, 13., 2009, São Paulo. Anais... São Paulo – ECA/USP, 2009.

MOSÈS, Stéphane. *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Espanha: Frónesis; Cátedra; Universidad de Valencia, 1992.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2001.

_____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

ORTEGA, Luisa Maria; GARCIA, Noemí. *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto*. Barcelona: T&B, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

STILLE, Alexander. *A destruição do passado*. São Paulo: Arx, 2005.

TUCHERMAN, Ieda. A juventude como valor contemporâneo: Forever Young. Rio de Janeiro: Logos UERJ, n. 21, 2004.

_____. *Corpo, fragmentos e ligações: a micro-história de alguns órgãos e de certas promessas*. Programa de Pós-Graduação da ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.

WEINRICHTER, Antônio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. *Colección Punto de vista*, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009.

WOOD, Paul. O realismo nos anos 30. In: _____. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1993.

FELDMAN, Ilana; EDUARDO, Cleber. *Paisagens afetivas: diários de David Perlov*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/diariosperlov.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

Filmes:

“El cielo gira” (2004), de Mercedes Alvarez, Espanha.

“Diários I” (1973-1977), de David Perlov, França.