



SEÇÃO: AUDIOVISUAL

Arquivos públicos e privados no filme de compilação: proposta para uma investigação da imaginação histórica contemporânea

Public and private archives in the compilation film: proposal for an investigation of historical imagination in nowadays

Archivos públicos y privados en la película de compilación: propuesta de investigación del imaginario histórico contemporáneo

Gabriel Malinowski¹

orcid.org/0000-0003-2782-0589
gabrielmalinowski@gmail.com

Recebido em: 20 jan. 2021.

Aprovado em: 20 jun. 2021.

Publicado em: 03 set. 2021.

Resumo: Utilizando o filme de compilação como elemento metodológico e delimitador, este artigo pretende apresentar e investigar um arcabouço teórico capaz de respaldar uma investigação entre imaginação histórica e o funcionamento dos arquivos de imagem e som na contemporaneidade. De que modo as formas de acesso e montagem do arquivo audiovisual impactam na imaginação do passado? Nossa análise gira em torno das reapropriações das "imagens de arquivo", públicas e privadas, realizadas, cada vez mais, por esse tipo de filme. Trata-se de um gesto que vai ao encontro de certa lógica dos arquivos de imagem na cultura contemporânea. Nosso objetivo é propor uma discussão sobre a imaginação histórica que as montagens entre essas imagens heterogêneas ensejam. Como arcabouço teórico, apoia-se em uma tradição arqueológica em torno dos campos de estudo do cinema e da comunicação, com ênfase no pensamento de Wolfgang Ernst, Vilém Flusser e Catherine Russel. Trata-se de autores que dialogam com nossa metodologia, ou seja, percebem os efeitos da organização dos arquivos na produção da história.

Palavras-chave: Imaginação. História. Arquivos. Cinema. Compilação.

Abstract: Using the compilation film as a methodological and delimiting element, this article aims to present and investigate a theoretical framework capable of supporting an investigation between historical imagination and the functioning of image and sound archives in nowadays. How do the ways of accessing and editing the audiovisual archive impact the imagination of the past? Our analysis revolves around the reappropriation of public and private "archive images" carried out increasingly by these compilation films. It is a gesture that meets the logic of archive images in the contemporary culture. Our aim is to propose a discussion about the historical imagination produced by the montages between these heterogeneous images. As a theoretical framework, we rely on the archaeological perspective from film and communication studies, with an emphasis on the thought of Wolfgang Ernst, Vilém Flusser and Catherine Russel. These are authors who dialogue with our methodology, that is, they perceive the effects of the organization of archives in the production of history.

Keywords: Imagination. History. Archives. Film. Compilation.

Resumen: Utilizando la película de compilación como elemento metodológico y delimitador, este artículo pretende presentar e investigar un marco teórico capaz de sustentar una investigación entre la imaginación histórica y el funcionamiento de los archivos de imagen y sonido en la época contemporánea. ¿Cómo las formas de acceder y editar el archivo audiovisual impactan en la imaginación del pasado? Nuestro análisis gira en torno a las reapropiaciones de "imágenes de



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

archivo" públicas y privadas realizadas, cada vez más, por este tipo de película. Es un gesto que responde a una cierta lógica de los archivos de imagen en la cultura contemporánea. Nuestro objetivo es proponer una discusión sobre la imaginación histórica que se produce mediante montajes entre imágenes heterogéneas. Como marco teórico, nos apoyamos en una tradición arqueológica en torno al campo del cine y el campo de la comunicación, con énfasis en el pensamiento de Wolfgang Ernst, Vilém Flusser y Catherine Russell. Son autores que dialogan con nuestra metodología, es decir, perciben los efectos de la organización de archivos en la producción de la historia.

Palabras clave: Imaginación. Historia. Archivos. Cine. Compilación.

Apresentação

O modo como percebemos e imaginamos nosso passado histórico está intimamente vinculado às tecnologias de memória, bem como às práticas culturais que a elas são arregimentadas. Atualmente, com a lógica digital em curso, assistimos a uma reconfiguração profunda no estatuto do arquivo e, conseqüentemente, das "imagens de arquivo". Acompanhando as reconfigurações da noção de público e privado, provocadas pelos rearranjos do capitalismo, das tecnologias, das subjetividades, as fronteiras das imagens também entraram em colapso. Com isso, novos trânsitos de aparência estão em ação, que implicam novas formas de operar, vivenciar e perceber o material audiovisual, e, com isso, as formas de experienciar e narrar o passado.

Wolfgang Ernst (2004) comenta que, após um século de criação da base para uma memória técnica audiovisual, de acordo com códigos icônicos ou narrativos, uma nova prática cultural está surgindo — a reciclagem —, e uma nova economia de arquivos, que leva em conta uma montagem genuinamente arqueológica. Para o autor, "com novas opções de mediação, nomeação, descrição e endereçamento de imagens armazenadas digitalmente, esse oceano precisa ser navegado de maneiras diferentes, e não mais ordenado pela classificação do paradigma das enciclopédias do Iluminismo²" (ERNST & FAROCKI, 2004, p. 264, tradução nossa). Essa proposta foi discutida, especificamente, em um projeto de *Biblioteca Visual do Filme*, encabeçada por Ernst e

Harun Farocki. Nesse projeto, a classificação não acontecia mais por diretor, lugar ou tempo, mas de acordo com o "motivo", criando uma cultura de pensamento visual. O que Ernst argumenta é que esse tipo de projeto evidencia modos de funcionamento e potencialidades do arquivo, no contexto da cultura digital. Trata-se de um modelo tecnológico do arquivo, que constrói novas formas de imaginação histórica, na medida em que produz novas formas de acesso a memórias.

Neste artigo, investigamos, por meio de um mapeamento teórico, a imaginação histórica ensejada por essa reconfiguração dos arquivos, em suas dinâmicas de acesso, estocagem e visualização de imagens e sons de variadas procedências. Para delimitar nossa abordagem e ter um objeto de investigação mais concreto, analisaremos certas características dos chamados filmes de compilação, que, em muitos casos, utilizam materiais audiovisuais de diversas escalas. Como pressuposto dessa abordagem, vinculamos o próprio cinema à produção da história, para que, a partir dessas correlações, notemos como a imaginação histórica atual não pode ser desvinculada de uma montagem entre os arquivos de imagens heterogêneas. Além das teorias de Ernst, que abrem este artigo, contamos com outros autores, que seguem a mesma linha arqueológica no campo dos estudos midiáticos e cinematográficos, com destaque para o pensamento de Catherine Russel e Vilém Flusser.

Filmes de compilação

Sabe-se que os filmes de compilação possuem uma variação grande quanto às abordagens, às narrativas e a seus gestos na montagem de imagens. Nicole Brenez, no artigo *Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental*, propõe uma categorização que pode nos ajudar a analisar alguns elementos desse conjunto de filmes. Se esse conjunto é forçosamente heterogêneo, uma categorização pode delinear certas linhas mestras e processos de identificação nesse conjunto.

² No original: *With new options of measuring, naming, describing and addressing digitally stored images, this ocean needs to be navigated (cybernetics, literally) in different ways and no longer merely ordered by classification (the encyclopedic enlightenment paradigm).*

Uma das categorias, por exemplo, seria o "*found footage* de uso crítico". Esse tipo de filme seria o mais comum nos processos de reciclagem de imagens. Como afirma a autora, "[...] trata-se de aproveitar as imagens da indústria cinematográfica ou, ainda, das imagens de fontes familiares ou privadas, para desviá-las ou mesmo destruí-las de um modo geralmente violento³" (BRENEZ, 2002, p. 53, tradução nossa).

A problemática da classificação sempre acompanhou essa produção cinematográfica feita a partir de arquivos. Em seu texto seminal sobre os *filmes que se tornam filmes*⁴, publicado originalmente em 1964, Jay Leyda discorre sobre algumas nomenclaturas que poderiam definir filmes realizados com material audiovisual pré-existente. As dificuldades dessa empreitada são colocadas logo no início da obra, quando afirma que "queria examinar o desenvolvimento e os problemas dos filmes de compilação — mas que termo estranho, incompreensível e inaceitável para essa forma!⁵" (LEYDA, 1964, p. 09). O livro de Leyda é precursor, nesse sentido, de um campo teórico que não cessou de perscrutar certas formas alternativas de escrever a própria história do cinema.

Sobre as dificuldades de análise da prática da compilação, o autor aponta que "[...] nunca saberemos com certeza quem reeditou ou manipulou o primeiro filme de atualidades para seus próprios propósitos [...], mas podemos ter certeza de que a prática é tão antiga quanto o próprio filme de atualidade⁶" (LEYDA, 1964, p. 13, tradução nossa). Ele nota o gesto de remontagem de material já no primeiro cinema, de filmes realizados pelos irmãos Lumière ao nascimento dos "jornais animados". Segundo Leyda, no contexto da Primeira Guerra Mundial, a compilação de imagens notadamente propagandista, bem interessada

e "distorcida", vai produzir biografias de Kaiser Wilhelm II (1914), de Pancho Villa (1914), de Henry Porten (1928), do príncipe de Gales (1930), do Papa Pio XI (1933), ou T. E. Lawrence (1935) — para mencionar alguns dos assuntos mais impressionantes. Inserida na prática de propaganda, a compilação de imagens para cinejornais, entre outros modelos, como os anuários que faziam uma retrospectiva dos acontecimentos mais importantes no ano, alimentava o imaginário e a opinião da esfera pública. Leyda identifica alguns filmes de compilação que serviram de campanha anti-guerra, a partir de 1926, e tantos outros filmes de compilação, que, ao longo da segunda guerra, retomaram certo tom educacional e propagandístico. Sem querer adentrar em exemplos pontuais, é significativo notar, mais uma vez, as imbricadas relações entre o Estado e essas imagens de arquivo. Segundo Leyda:

Antes do fim da Primeira Guerra Mundial, o valor de propaganda das compilações do noticiário começou a ser testado. Todavia, do início ao fim da Segunda Guerra Mundial, cada avanço foi refletido de maneira sensível em todas as formas filmicas, documentário e ficção, atualidades editadas, re-editadas e re-re-editadas. Para os múltiplos usos feitos de cada pedaço significativo de filme, os meios técnicos estavam prontos com uma competência inimaginável vinte anos antes⁷. (LEYDA, 1964, p. 49, tradução nossa).

Em um contexto mais avançado dessa discussão, Christa Blümlinger examina algumas estratégias estéticas e discursivas do "cinema de segunda mão", expressão que dá título à sua obra. Segundo Blümlinger, "[...] a prática da reciclagem expandiu consideravelmente sua área de atuação ao longo das décadas, acompanhando de perto as mudanças no paradigma da historiografia e da teoria do cinema⁸" (BLÜMLINGER, 2013, p.

³ No original: "*Il consiste à s'emparer des images de l'industrie cinématographique ou encore des images de sources familiales ou privées pour se livrer à leur détournement voire à leur destruction dans un esprit souvent violent*".

⁴ Cf. LEYDA, Jay. **Films beget films: a study of the compilation film**. New York: Hill and Wang, 1964.

⁵ No original: "*I'll wanted to examine the development and problems of the compilation films - but what an awkward, incromprehensible and unacceptable term for this form!*"

⁶ No original: "*we'll never know for sure who first re-edited or manipulated pieces of newsreel for his own purposes (...) but we can be sure that the practice is as old as the newsreel itself*".

⁷ No original: "*The First World War was near its end before the propaganda value of newsreel compilations began to be tested. But from the beginning to the end of the Second World War each advance was sensitively reflected in every form of film, documentary and fictional, newsreel edited, re-edited and re-re-edited. For the multiple uses to be made of each significant foot of newsreel the technical means were ready with an all-round competence un-imaginable twenty years before*".

⁸ No original: "*La pratique du remploi a considérablement élargi son domaine d'application au cours des décennies, suivant de près le changement de paradigme de l'historiographie et de la théorie du cinéma*".

179, tradução nossa). A autora investiga, assim, as releituras feitas por esses filmes como formas de construção da história. Um dos pontos privilegiados, em sua abordagem, é a questão do documento cinematográfico privado/amador e sua relação na grande história. Segundo Blümlinger:

No final do século XX, um número significativo de filmes se voltou para novos materiais de arquivos anteriormente desconhecidos, principalmente de coleções particulares dedicadas ao cinema familiar ou ao cinema amador. Arquivos públicos e canais de televisão, por sua vez, recentemente se interessaram por essas coleções anteriormente negligenciadas⁹. (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa).

Como resultado, aparecem muitas obras que intercalam materiais privados, íntimos e amadores com materiais de cunho mais público e oficial, resultando em uma mudança de perspectiva histórica. Como afirma Blümlinger, "filmes de montagem tirados de 'pequenas' histórias conservadas frequentemente em filmes marginais, fragmentos destacados da memória viva de um grupo, forneceriam, assim, acesso à 'grande' história"¹⁰ (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). A autora menciona, por exemplo, o filme *Az örvény* (1998), de Péter Forgacs, que confronta a grande história húngara a partir de inserções textuais, vozes *off* e imagens de família de um certo György Pető. Inserido no processo de perseguição aos judeus ao longo da Segunda Guerra Mundial, o filme aborda a temática do Holocausto a partir do ponto de vista desse personagem particular.

De outra perspectiva, Catherine Russell (2018) tem trabalhado a noção de "arquiteologia" (*archi-veology*) na construção desses filmes de compilação. Segundo a autora, mais do que um gênero ou um tipo de cinema, a "arquiteologia" seria uma prática interessada em reusar e reciclar materiais de arquivo. Para Russell (2018, p. 01, tradução

nossa), "o arquivo de filmes não é mais simplesmente um lugar em que os filmes são preservados e armazenados, mas foram transformados, expandidos e repensados como um 'banco de imagens' do qual as memórias coletivas podem ser recuperadas"¹¹. Nesse sentido, "a arquiteologia oferece [...] inúmeras oportunidades para repensar a diversidade de histórias e histórias que podem estar na rubrica 'memória e documento'¹²" (RUSSELL, 2018, p. 32, tradução nossa).

Um dos pontos centrais na abordagem da autora, que tem como aporte o pensamento de Walter Benjamin, é perceber a obra de arte (e esses filmes, em especial) como uma obra não autônoma, mas inserida ao mundo da imagem do qual faz parte. Trata-se de um argumento que nos interessa bastante. Para a autora, os filmes que praticam a arquiteologia seriam um mote privilegiado para investigar certas estratégias e operações em curso na cultura da reciclagem, que aumentam, exponencialmente, no ambiente digital. Nesse sentido, a "[...] 'arquiteologia' seria também uma prática de arqueologia da mídia, em seu modo de exibição por curadoria"¹³ (RUSSELL, 2018, p. 98, tradução nossa).

Outro ponto importante explorado por Russell é a utilização de imagens de públicas e privadas em certos filmes. A autora sinaliza que, na história do filme de compilação, as imagens e sons provenientes de materiais oficiais e públicos sempre mantiveram relações de montagem com imagens nunca vistas, com os arquivos privados. *Paris 1900*, de Nicole Védres, seria um filme significativo na prática arquiteológica com essas características. Reconhecido por autores como Jay Leyda como o primeiro importante filme de compilação feito após a Segunda Guerra Mundial, a obra de Védres ordena um material produzido durante a *Belle Époque* (1900-1914). Lançado em 1947, *Paris 1900*

⁹ No original: "Vers la fin du XXe siècle, un nombre significatif de film se tourne vers de nouveaux matériaux issus d'archives jusque-là inconnues, notamment de collections privées consacrées au film de famille ou au film d'amateur. Les archives publiques et les chaînes de télévision a leur tour s'intéressent depuis peu a ces collections jusque-la delaissees".

¹⁰ No original: "Des films de montage tirés des 'petites' histoires conservées dans des films souvent marginaux, fragments détachés de la mémoire vécue d'un groupe, se feraient ainsi un accès à la 'grande' histoire".

¹¹ No original: "The film archive is no longer simply a place where films are preserved and stored but has been transformed, expanded, and rethought as an 'image bank' from which collective memories can be retrieved".

¹² No original: "Archiveology thus offers endless opportunities to rethink the diversity of histories and stories that can come under the rubric 'memory and document'".

¹³ No original: "Archiveology could in itself be considered a practice of media archaeology, in its curatorial exhibitionist mode".

reúne clipes de filmes de ficção, fotografias, cinejornais, além de um material pouco valorizado, até então, como documento histórico: imagens e registros de acervos privados. Segundo a autora:

Além das bibliotecas de filmes, ela [Védres] reaproveitou imagens de coleções pessoais, mercados de pulgas e outras fontes, provindas de sótãos, palafitas, adegas, caixotes de lixo e até uma gaiola de coelho. Em outras palavras, *Paris 1900* expande o conceito de arquivo e história "oficial" para incluir muitas outras histórias que foram gravadas em filme e posteriormente abandonadas como irrelevantes¹⁴. (RUSSELL, 2016, p. 63, tradução nossa).

Védres, na visão de Russell, é uma das primeiras realizadoras a transformar o arquivo em uma linguagem expressiva e experimental da história. Entretanto, apesar de reconhecer o filme como caso exemplar de arquivologia, Russell analisa as implicações da arquivologia no âmbito da história cultural, a partir do pensamento de Walter Benjamin (2007). O pensamento benjaminiano se relacionaria de diversas formas à arquivologia. A autora enxerga, sobretudo, o modo crítico com que esses filmes repensam as imagens do passado, em uma reordenação que redimensiona e retemporaliza seus efeitos. Analisar *Paris 1900* a partir dos diversos e fragmentários escritos de Benjamin sobre crítica cultural seria um modo da autora notar o potencial ensaístico da arquivologia como prática cinematográfica.

Cinema e história

Jacques Rancière argumenta que "o tempo do cinema é o tempo de uma história e de uma historicidade determinadas¹⁵" (RANCIÈRE, 1998, p. 45, tradução nossa). Segundo Rancière, o aparecimento do cinema não se deve apenas ao seu desenvolvimento tecnológico, pois "[...] ele conecta uma ideia de agente histórico ao tipo de imagem de homem que produz suas técnicas de

registro e de projeção¹⁶" (RANCIÈRE, 1998, p. 46, tradução nossa). O cinema seria, nesse sentido, "a ideia de uma técnica que não é somente a técnica, mas um modo específico do sensível, o modo específico de uma matéria extraída da solidez e da instrumentalidade das coisas, adequado à duração da comunidade humana¹⁷" (RANCIÈRE, 1998, p. 46, tradução nossa).

De um modo similar, Michel Foucault (2004) menciona o *a priori* histórico do arquivo. É um modo de percebê-lo como efeito de certa época. Entretanto, Foucault também reforça a positividade do arquivo, seu caráter produtor. A maneira como sentimos o filme, quando o vemos hoje, por exemplo, leva-nos a um modo singular de imaginação dessas marcas do passado. Esse último ponto, o arquivo como instrumento, foi particularmente explorado por Walter Benjamin (2007) em sua forma de conceber o papel da imagem na reescrita da história. A "imagem dialética", na visão benjaminiana, seria esse momento em que o historiador/colecionador promove um encontro de uma imagem do passado no presente, fazendo nascer um clarão, "uma memória involuntária da humanidade redimida". Como afirma Benjamin:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo [...]. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2007, p. 504).

Nesse diapasão entre efeito e instrumento, muitas são as incursões, análises e perspectivas que conectam o cinema à história. Uma das primeiras reflexões, nesse sentido, ocorre apenas três anos após a primeira exibição do

¹⁴ No original: "In addition to film libraries, she [Védres] repurposed imagery from personal collections, flea markets, and other sources including garrets, blockhouses, cellars, garbage bins, and even a rabbit hutch. In other words, *Paris 1900* expands the concept of the archive and "official" history to include many other histories that were recorded on film and subsequently abandoned as inconsequential".

¹⁵ No original: "le temps du cinéma est le temps d'une histoire et d'une historicité déterminées".

¹⁶ No original: "il connecte une idée de l'agent historique au type d'image de l'homme que produisent ses techniques d'enregistrement et de projection".

¹⁷ No original: "l'idée d'une technique qui n'est pas seulement de la technique, mais un mode spécifique du sensible, le mode d'une matière arrachée à la solidité et à l'instrumentalité des choses, rendue propre au séjour de la communauté humaine".

cinematógrafo feita pelos irmãos Lumière, quando o fotógrafo polonês Boleslas Matuzewski publica o texto *Uma nova fonte para a História*. Nesse panfleto, o autor prevê que “de simples passatempo, a fotografia animada se tornará um procedimento agradável para o estudo do passado¹⁸” (MATUZEWski, 2006, p. 7, tradução nossa). É um texto bastante visionário, em vários aspectos, e identifica, prematuramente, as utilizações e centralidade das imagens técnicas em vários domínios sociais — da educação à ciência. Contudo, a potencialidade da utilização do cinema como documento histórico é a questão central que Matuzewski desenvolve.

Um século após a publicação do texto, a historiadora francesa Arlette Farge (1998) atualiza essa percepção em outros termos e evidencia como a difusão de produtos audiovisuais encontra ecos na dimensão histórica. Segundo Farge:

As notícias rápidas e avassaladoras que, de repente, aparecem em nossas telas; a presença do cinema no modo de narração de uma história coletiva que gira diante de nossos olhos; a preocupação de certos cineastas de tomar nota da atual situação social e política; o arquivamento intensivo de imagens (INA, projeto Spielberg), os variados documentários ficcionais ou ficções documentais que apresentam protagonistas anônimos de nossa história inacabada, de nossas esperanças e derrotas [...] tudo isso impõe sem nenhuma dúvida uma reflexão sobre os vínculos entre história e cinema¹⁹. (FARGE, 1998, p. 111, tradução nossa).

Além disso, a autora identifica, também, mudanças epistemológicas no próprio campo da História. Como coloca Farge:

[...] a imagem, a metáfora, a prova do arquivo, a edição da narrativa, a sequência narrativa, a irrupção da fala, o campo específico da micro-história são termos, conceitos que requerem reflexão, reajuste e teste contra os desafios do presente, da memória e da história²⁰. (FARGE, 1998, p. 112, tradução nossa).

A autora nota, assim, que metodologias e epistemologias próprias ao cinema estavam sendo repensadas, de um ponto de vista histórico, por autores como Paul Ricoeur e Michel de Certeau. Na base de pensamento desses autores, dois aspectos significativos já estão presentes: de um lado, uma valorização do ordinário e do cotidiano em relação à categoria de evento histórico; de outro lado, mas integrado a essa ideia, o modo de tratamento dos documentos.

A dimensão de documento das “fotografias animadas” é um elemento já destacado por Matuzewski, em seu texto de 1898. Em certo trecho, Matuzewski (2006) menciona que, na verdade, os documentos que as fotografias animadas fornecem possuem raramente um caráter histórico evidente, além de serem muitos. Essa argumentação traz dois pontos interessantes. O primeiro é o valor quantitativo dessas fotografias animadas. Se a popularização da fotografia trouxe um manancial de imagens que não puderam ser integradas às instituições arquivísticas, nos dias atuais, acontece um aumento exponencial dessa produção, o que acarreta mudanças nas políticas de conservação e, mais profundamente, no próprio arquivo e seu modo de atuação na cultura.

Do ponto de vista das instituições de arquivo, nota-se reformulações nas formas de catalogação, estoque e parâmetros para a seleção de material audiovisual. As coleções de cunho privado, que já possuem seu valor histórico concretizado, são confrontadas por um mar infinito de imagens cotidianas, provindas de aparelhos móveis e espaços de trânsito em rede. Na construção dessa nova epistemologia, que permitiu esse olhar para as imagens caseiras e amadoras, podemos inscrever alguns fatores e linhas decisivas. Dentre elas, as próprias discussões sobre o documento, as propostas sobre a Nova História e a incursão dessas imagens em museus, projetos e filmes,

¹⁸ No original: “De simple passe-temps, la photographie animée sera devenu alors un procédé agréable pour l’étude du passé”.

¹⁹ No original: “L’actualité rapide et bouleversante qui s’inscrit brutalement sur nos écrans; la présence du cinéma dans le mode de narration d’une histoire collective qui file sous nos yeux; le souci de certains cinéastes de tenir acte de l’actualité de la situation social et politique; l’archivage intensif d’images (INA, projet de Spielberg), le nombre de documentaires fictionnels ou de fictions documentaires qui présentent des protagonistes anonymes de notre histoire inachevée, de nos espoirs et de nos défaites (...) tout cela impose sans nul doute une réflexion serrée sur les liens entre l’histoire et le cinéma”.

²⁰ No original: “l’image, la métaphore, la preuve par l’archive, le montage du récit, la séquence narrative, l’irruption de la parole, le champ spécifique de la micro-histoire sont autant de termes, de notions qui demandent réflexion, réajustement et mise à l’épreuve face aux enjeux du présent, à la mémoire et à l’histoire”.

principalmente a partir da década de 1950.

Isso vai de encontro ao segundo ponto abordado por Matuzewski (2006) na citação apresentada anteriormente, quando afirma que as "fotografias animadas" são documentos que, em sua maioria, não possuem um papel histórico bem marcado. Nesse ponto, Matuzewski é um contraponto interessante para toda a discussão acerca do estatuto do documento que entra em cena, em diversos domínios, e, sobretudo, no campo da História, na segunda metade do século XX. Ao delimitar "documentos sem valor histórico", Matuzewski seleciona, de antemão, a importância de determinados objetos, como se certos documentos fossem capazes de trazer, por si só, a realidade contextualizada de um passado relevante. Muitos autores, como Foucault, irão fazer a revisão dessa ideia.

Conforme afirmam Lins, Rezende e França (2011), a tarefa primordial da história, segundo Foucault, não é mais interpretar o documento, tampouco determinar se ele diz a verdade, mas trabalhá-lo no interior. Nas palavras de Foucault: "[...] organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir 'o que é pertinente e o que não é', identificar elementos, definir unidades, descrever relações" (FOUCAULT, 2004, p. 7). Não se trata mais, como na historiografia tradicional, de enunciados oficiais da história, baseada em grandes acontecimentos, mas de um monumento, no qual o que "fala" é algo que não foi imediatamente destinado a testemunhar ou falar. A história, no sentido foucaultiano, teria que, como questão central, descrever o monumento e transformar monumentos em documentos. Ainda segundo Foucault:

Analisar os fatos do discurso no elemento geral do arquivo é considerá-los não como documentos (de significado oculto ou regra de construção), mas como monumentos; é — além

de qualquer metáfora geológica, sem nenhuma atribuição de origem, sem o menor gesto em direção ao início de uma *arché* — fazer o que se poderia chamar, de acordo com os direitos lúdicos da etimologia, algo como uma arqueologia²¹. (FOUCAULT *apud* BLUMINGER, 2013, p. 181, tradução nossa).

Também segundo o filósofo:

O documento não é um instrumento feliz de uma história que seria em si mesma e de memória total; a história é uma certa maneira de uma sociedade dar status e elaboração a uma massa documental que ela não separa [...]. A história implica "memorizar" os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer com que esses traços fale²². (FOUCAULT, 1969, p. 14, tradução nossa).

Do ponto de vista de seu valor documental, nota-se que as "imagens públicas" foram mais fortemente evidenciadas como documentos históricos. E será exatamente no contexto desse novo olhar sobre a história que, tanto as imagens públicas como as privadas, serão repensadas. Nos dias de hoje, o valor histórico de uma "imagem amadora" pode ser tranquilamente suscitado, de acordo com o contexto de sua construção e com aquilo que revela. O cinema, certamente, atuou para essa revalidação, na medida em que construiu modos alternativos de escritura da história. Como afirma Delage, "na interioridade da impressão, como na exterioridade de seus suportes materiais, o cinema convida a uma abordagem reflexiva: contribuir para a elucidação de uma verdade histórica que possui uma evidência sensível²³" (DELAGE, 1998, p. 61, tradução nossa).

Inserido nessa discussão, Marc Ferro (1993) reflete sobre o papel do cinema na produção de um discurso histórico alternativo, diferente do discurso histórico oficial. Segundo o autor, o filme ajuda na constituição de uma contra-história, não oficial, descolada dos arquivos escritos, que são frequentemente a memória de nossas

²¹ No original: "Analyser les faits du discours dans l'élément général de l'archive, c'est les considérer non points comme document (d'une signification cachée, ou d'une règle de construction), mais comme monuments; c'est — en dehors de toute métaphore géologique, sans aucune assignation d'origine, sans le moindre geste vers le commencement d'une arche — faire ce qu'on pourrait appeler, selon les droits ludiques de l'étymologie quelque chose comme une archéologie".

²² No original: "Le document n'est pas heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société pour donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas (...). L'histoire entreprenant de 'memoriser' les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces".

²³ No original: "dans l'intériorité de cette empreinte, comme dans l'extériorité de ses supports matériels, le cinéma invite à une démarche réflexive: contribuer à l'élucidation d'une vérité historique qui possède une évidence sensible".

instituições. O cinema é visto, assim, como um contraponto histórico, tendo um papel ativo na reescrita da história.

A relação feita pelo autor entre história oficial/arquivo escrito e contra-história/cinema possui certas intersecções na filosofia da mídia de Vilém Flusser. Na perspectiva flusseriana, a escrita impulsionou a visão histórica do mundo. A história seria a tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos. Quando essa escrita é retraduzida em imagens, ou seja, quando os aparelhos, que são programas com a capacidade de retradução de textos em imagens, assumem um lugar central na cultural, a história é colapsada, e daí nomeá-la como pós-história. Essa mudança, segundo Flusser (1991), possui implicações diretas em nossa percepção, em nossa existência:

[...] antes da invenção da fotografia e das outras imagens tecnológicas que a seguiram, a história era vista como uma corrente ramificada fluindo em direção a um oceano não evidente — “a plenitude dos tempos”. [...] Levando esse esquema em consideração, nota-se que a introdução da fotografia alterou nosso estado existencial. Anteriormente, costumávamos flutuar rio abaixo da história, arrastados por seus eventos que não se repetiam e suas oportunidades únicas. Mas agora circulamos no reservatório de imagens tecnológicas, no qual os eventos históricos caem descontroladamente²⁴. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa).

Para Flusser (1991, s/p, tradução nossa):

[...] o nosso modelo para a captação dos eventos históricos não mais é o conto, mas o filme. De forma que podemos fazer ‘cortes’, ‘flashbacks’, acelerações e retardamentos. E, sobretudo, podemos assumir a produção de produtor de filme que manipula a fita da história da humanidade²⁵.

Após a invenção da fotografia e das demais imagens técnicas, para o autor, “[...] a história tornou-se mais comparável a uma torrente que mergulha em barragens artificialmente projetadas e se detém no reservatório de fotografias e outras

imagens tecnológicas²⁶”. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa). Integrado a essa perspectiva, podemos pensar nos filmes de compilação como exemplos de barragens, que permitem certos modos de passagem e escoamento. De certa maneira, os cineastas que reciclam imagem nos mostram, na obra que realizam, um microcosmos da montagem de imagem de nosso tempo. Flusser identifica, inserido, ainda, nessas metáforas aquáticas, certo naufrágio da história, tal como ela era operada na tecnologia escrita, para o aparecimento de uma nova forma de sentir e construir nossa percepção do passado, uma pós-história. Como deixa claro em uma luminosa passagem:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmagiação, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. (FLUSSER, 1998a, p. 31)

Uma característica recorrente, em certos filmes de compilação de uso crítico, é a ausência de certa pretensão de explicar o passado, de ser “histórico”, como é comum em certo filão cinematográfico, que vai de documentários históricos, filmes de ficção inspirados em eventos históricos até canais televisivos, dedicados exclusivamente a esse formato, como o *History Channel*. Trata-se de um tipo de obra que parece expressar bem certo mecanismo da pós-história vislumbrado por Flusser, ou seja, a ausência da dimensão unívoca de uma totalidade conceitualmente linear e constante.

Além disso, o filme de compilação pode ser visto como uma curadoria em um mundo saturado de imagens públicas e privadas. Como afirma Erick Felinto, “[...] sofremos de um excesso de história, de um excesso de interpretação que, paradoxalmente, lançam a cultura pós-moderna

²⁴ No original: “prior to the invention of photograph and the other technological images that followed it, history was to be viewed as a branching current flowing toward a non-evident ocean — ‘the fullness of times’. (...) According to this scheme, our existential mood has changed since the introduction of photography. Earlier, we used to float down the river of history, swept along by its non-repeating events, its unique opportunities. But now we circle in the reservoir of technological images, into which the historical events tumble helter-skelter”.

²⁵ Cf. FLUSSER, Vilém. **Cenário para re-escrever a história**. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>

²⁶ No original: “history became more comparable to a torrent plunging over an artificially inserted dams and stagnating in the reservoir of photographs and other technological images”.

num vazio absoluto" (FELINTO, 2000, p. 23). Em um de seus textos, Flusser também trata essa cultura do excesso, ou seja, essa cultura saturada de imagens, de lixo reciclado, que "[...] impõe um modo circular de cultura. Esse modelo nos obriga a abandonar explicações históricas lineares de cultura. Obriga-nos a elaborar critérios adequados à experiência pós-histórica circular²⁷".

Imaginação histórica

Na instigante visão de Flusser acerca da problemática das imagens técnicas, a imaginação ocupa um papel importante, seja por sua potência em projetar futuros, seja por sua capacidade de escapar das artimanhas do mundo programado. O autor desenvolverá o tema de forma difusa, em várias abordagens. Em uma dessas conceituações, Flusser afirma que a "[...] imaginação (*Einbildungskraft*) é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade própria, é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo" (FLUSSER, 2007, p. 163). Nessa primeira visada, a imaginação adquire um aspecto fortemente político, uma vez que está atrelada diretamente aos processos de subjetivação. No *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser (1985) diz que a imaginação é "[...] a capacidade de compor e decifrar imagens". Trata-se de dois aspectos, que o autor explica:

A imaginação tem dois aspectos: se, de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 1985, p. 7).

A imaginação, para Flusser, possui, assim, uma dinâmica dupla, capaz de formar imagens mentais

do mundo fenomenológico e reconstruir, no mundo, imagens bidimensionais, sejam elas imagens textuais, hieróglifos, pinturas ou fotografias, cada uma com suas implicações específicas. Esse conceito enfatiza o caráter encarnado da imaginação, que não pode acontecer sem um ambiente circundante. Trata-se de uma concepção que vai ao encontro das proposições de Gilbert Simondon (2008) acerca do tema. Como afirma Simondon, "[...] o termo 'imaginação' pode ser enganoso, porque vincula imagens ao sujeito que as produz e tende a excluir a hipótese de uma exterioridade primitiva das imagens em relação ao sujeito²⁸" (SIMONDON, 2008, p. 7, tradução nossa). O autor avança nessa abordagem, pontuando que:

O modo complexo de existência e proliferação de imagens sinalizadas por inúmeras metáforas pertencentes ao domínio vivo e ao mundo não-vivo (cristalização) torna as imagens, sejam elas puramente mentais ou materializadas em objetos-imagens, intermediárias entre passado e futuro, tanto para o sujeito individual quanto para os grupos²⁹. (SIMONDON, 2008, p. 15, tradução nossa).

A imaginação, nesse tipo de concepção, "[...] não pode escapar ao projeto que a formou e que é a civilização, da qual ela é uma das articulações criadoras" (FLUSSER, 1998a, p. 32). A imaginação, como se pode notar, atua como instrumento, com articulação para a criação e o futuro, mas, também, como efeito de um projeto, que Flusser localiza no texto *O mito do cubo* (1998b) como a própria civilização. "Imaginação", em Flusser, assim, é uma imbricada relação entre produção e consumo de imagens (mentais e materiais), que leva em consideração todos os processos e técnicas, bem como as implicações dessa relação em nosso estar no mundo. É com base nessa perspectiva que nos parece relevante discutir uma imaginação histórica, ou seja, certa forma de compor e decifrar — em um jogo que é, ao

²⁷ Cf. FLUSSER, Vilém. **Kitch and post-history**. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. No original: "It imposes a circular mode of culture. This model obliges us to abandon linear historical explanations of culture. It obliges us to elaborate criteria which adequate to circular post-historical experience".

²⁸ No original: "le terme 'imagination' peut induire en erreur, car il rattache les images au sujet qui les produit, et tend à exclure l'hypothèse d'une exteriorité primitive des images par rapport au sujet".

²⁹ No original: "Le mode complexe d'existence et de prolifération des images signalé par de nombreuses métaphores appartenant aussi bien au domaine vivant qu'au monde non-vivant (cristallisation) fait des images, soit purement mentales, soit matérialisées en objets-imagens, des intermédiaires entre passé et avenir, pour le sujet individuel comme pour les groupes".

mesmo tempo, artístico, maquinico e subjetivo — imagens (do passado).

O meio no qual essa imaginação é expressa, nessa visada, é um elemento decisivo. Se na escrita opera-se uma imaginação linear, temporalmente contínua e baseada em um processo fortemente narrativo, na imaginação das imagens técnicas há uma interação material de outra ordem, com a mediação de programas. Segundo Ernst:

[...] enquanto o discurso histórico busca coerência narrativa, a estética arqueológica lida com sequências informacionais seriais e discretas que — na era da computação — ganham nova plausibilidade contra formas literárias de imaginação histórica desenvolvidas no século XIX³⁰. (ERNST, 2016, p. 12, tradução nossa).

Nesse sentido, a imaginação histórica não poderia escapar aos programas, aos mecanismos e às leis de cola e exibição das imagens, que contemplam certos modos de temporalizar e espacializar suas expressões visuais. Como afirma Ernst, “a diferença entre discurso subjetivo e história quase objetiva na representação do passado tornou-se uma função de sua mídia performativa³¹” (ERNST, 2012, p. 41, tradução nossa).

Segundo o autor, o contato com o arquivo concretiza o que Johan Huizinga nomeava, vagamente, como “sensações históricas”. A nosso ver, a imaginação histórica está fortemente atrelada a uma sensação, uma ambiência, uma produção de “presença” do passado. Nos filmes de compilação que utilizam imagens de arquivos provindos de mídias públicas e privadas, parecem integrar fortemente esse estado de cultura. No contexto da pós-história, Flusser (1991) evidencia a participação direta dos programas na capacidade de produzir e consumir imagens, ou seja, o programa altera nossa forma de imaginar. A partir dessa perspectiva é que podemos deduzir que modo o jogo constante entre imagens públicas e privadas participa ativamente de nossa imaginação histórica. Nesse sentido, a imaginação histórica, que os filmes de compilação convocam, parece afetar

sensorialmente nossos corpos, possibilitando certa forma de presença do passado (público e privado). Tal experiência parece dialogar diretamente com outras formas de montagem e ordenação de imagens públicas e privadas em nossa cultura, ainda que com efeitos políticos bem distintos.

Considerações finais

Notamos, assim, como essas tecnologias atuais (os próprios filmes, como uma delas) possibilitam formas inéditas de organização e montagem daquelas que, até então, eram imagens públicas — materiais audiovisuais oficiais, comerciais e profissionais — e imagens privadas — amadoras, caseiras e precárias. Os efeitos dessas possibilidades de montagem, acesso e reorganização parecem potencializar uma imaginação histórica, que é temporalizada por fragmentos que borram as fronteiras do público e do privado.

O que tentamos sugerir é como esses filmes utilizam, em uma poética do arquivo de forte potencialidade estética, certos predicados e imperativos, ensejados pelas máquinas e aparelhos contemporâneos (lembrando que essas máquinas e aparelhos são forças sociais, econômicas e políticas). Nesse sentido, apesar de as práticas e comandos de montagens, no ambiente da Internet, por exemplo, possuírem estratégias éticas e estéticas bem distantes daquelas propostas pelos filmes de compilação, existe um uso das mesmas ferramentas e de um mesmo campo epistêmico e tecnológico.

Notamos que há uma tendência em curso nessa configuração dos arquivos: certa imaginação histórica, em que as referências públicas e institucionais são deslocadas e recolocadas a partir de perspectivas privadas. Nesse sentido, cabe ressaltar que este artigo é escrito no momento em que o mundo é convocado a ficar em casa, devido à pandemia do novo coronavírus. Os efeitos sociais e econômicos dessa medida de confinamento, a fim de conter ou retardar a

³⁰ No original: “while historical discourse strives for narrative coherence, the archaeological aesthetics deals with discrete, serial strings of information which — in an age of computing — gains new plausibility against literary forms of historical imagination developed in the nineteenth century”.

³¹ No original: “the difference between subjective discourse and quasi-objective history in the representation of the past became a function of their performing media”.

transmissão do vírus, ainda não podem ser totalmente dimensionados. Contudo, nota-se, muito claramente, que a produção de imagens privadas se expande tanto quanto o vírus. O ponto de vista privado (por meio de vários tipos de memórias e de imagens) será crucial para imaginarmos, no futuro, esse nosso momento atual.

Referências

BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian. **De l'histoire au cinéma**. Paris: Editions Complexe, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

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

BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. **Cinémas**, v. 13, n. 1-2, p. 49-67, 2002. <https://doi.org/10.7202/007956ar>

ERNST, Wolfgang; FAROCKI, Harun. Towards an archive for visual concepts. In: ELSAESSER, Thomas. (Org.). **Harun Farocki**: working on the sight-lines. Amsterdam: University Press, 2004.

ERNST, Wolfgang; FAROCKI, Harun. **Digital memory and the archive**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.

ERNST, Wolfgang; FAROCKI, Harun. Radically de-historicising the archive: decolonising archival memory from the supremacy of historical discourse. **L'inter-nationale online**, 2016. Disponível em: https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/50_radically_de_historicising_the_archive_decolonising_archival_memory_from_the_supremacy_of_historical_discourse/

FARGE, Arlete. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FELINTO, Erick. Obliscência: Por Uma Teoria Pós-Moderna da Memória e do Esquecimento. **Contracampo**, n. 13, 2000. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i05.445>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Photographie and history**. 1991. Disponível em: <http://flusserbrasil.com>

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'água, 1998a.

FLUSSER, Vilém. O mito do cubo. In: FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: EdUSP, 1998.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

LEDA, Jay. **Films beget films**. Nova York: Hill and Wang, 1964.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz; FRANÇA, Andrea. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, n. 21, p. 54-67, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597>

MATUSZEWSKI, Boleslas. **Écrits cinématographiques; Une nouvelle source de l'Histoire; La photographie animée**. Paris: AFRHC, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinema. In: **De l'histoire au cinéma**. Paris: Editions Complexe, 1998.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology**: Walter Benjamin and archival film practices. Durham: Duke University Press, 2018.

SIMONDON, Gilbert. **Imagination et invention (1965-1966)**. Chatou: Éditions de la transparence, 2008.

Gabriel Malinowski

Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil, com estágio doutoral no Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Universidade de Montréal, no Canadá. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, RJ, Brasil. Bacharel em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (Unesa), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Gabriel Malinowski

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524 – 10º andar – Sala 10.121

Bloco F, Pavilhão João Lyra Filho

Maracanã – 20550-900

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Zeppelini Publishers e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.