



O HOMEM DOTADO DE IMAGEM: REEMPREGOS CRÍTICOS SEGUNDO PETER TSCHERKASSKY, JEAN-LUC GODARD, ANDREI UJICĂ E MARYLÈNE NEGRO

Nicole Brenez

In memoriam Bernardo Vorobow

Resumo: A história das artes (literatura, arquitetura, música, pintura, cinema) é massivamente constituída por reempregos e contrassensos. O século XX viu se desenvolver uma cultura do reemprego de intenção crítica, seja ela de ordem analítica, polêmica ou simplesmente reflexiva. À medida que as imagens se acumularam e as práticas, suportes e modos de difusão se multiplicaram, as iniciativas analíticas e críticas também se desenvolveram.

A história das artes (literatura, arquitetura, música, pintura, cinema) é massivamente constituída por reempregos e por contrassensos. O século XX viu se desenvolver uma cultura do reemprego de intenção crítica, seja ela de ordem analítica, polêmica ou simplesmente reflexiva. Em 1924, no teatro Vieux-Colombier, em Paris, teve início uma série de conferências sobre o cinema ministradas por autores da primeira *avant-garde* e fundadas sobre a projeção de filmes ou de trechos de filmes. Jean Epstein deu uma palestra sobre o cinema de vanguarda e exibiu sua longa *Coeur fidèle*.¹ Resta-nos a montagem feita por Marcel L'Herbier naquela ocasião, *Le Cinématographe et l'espace. Causerie financière*, premissas de histórias do cinema contadas pelo próprio cinema, que culminarão nas obras de Al Razutis (*Visual Essays: Origins of the Film*, 1973-1984), Noël Burch (*La Lucarne du siècle*, 1985), Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998) e Gustav Deutsch (*Film ist*, 1998-2002). À medida que as imagens se acumularam e as práticas, os suportes e os modos de difusão se multiplicaram, as iniciativas analíticas e críticas também se desenvolveram. Parte delas se consagra à investigação das imagens captadas por câmeras de vigilância, instrumentos de controle social por vocação ou por ardilosa sujeição: podemos citar *Le Géant*, de Michael Klier (1983); as obras essenciais de Guy Debord, René Viénet, Harun Farocki, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi; os poemas críticos de Bruce Conner (*Crossroads*, 1976) e de Travis Wilkerson (*National Archive V.1*, 2001), ambos criados a partir de imagens de arquivo do exército norte-americano.

Uma vertente experimental se consagra ao estudo plástico ou semântico da desinformação no espaço público – por exemplo: Mounir Fatmi, que metamorfoseia as imagens televisivas cedidas pelos habitantes de uma cidade (*Dieu me pardonne*, 2004); o retorno às imagens dos massacres de Sabra e Chatila empreendido por Joyce Salloum (*(As if) Beauty never ends*, 2003); e, em outro extremo, as minuciosas críticas de Peter Emanuel Goldman à cobertura do conflito entre israelenses e palestinos pela imprensa norte-americana (*NBC Lebanon: A Study of Media Misrepresentation*, 1983).

¹ Ver o relato (muito negativo) feito por Paul de La Borie, “La vie corporative: le cinéma d’avant-garde”, in *Cinémagazine*, 2, janeiro de 1925, p. 27-28.

Outra grande vertente das pesquisas se confronta ao cinema de maneira endógena, de um modo analítico (Ken Jacobs, *Tom Tom the Piper's Son*, 1969-1971), histórico (Thom Andersen, *Los Angeles Plays Itself*, 2003), polêmico (Kirk Tougas, *The Politics of Perception*, 1973); Wilhelm e Brigit Hein, *Kali-Film*, 1988; os trabalhos de Yves-Marie Mahé), materiológico (Peter Delpout, *Lyrical Nitrate*, 1990), elegíaco (Joseph Cornell, *Rose Hobart*, 1936; a obra de Johanna Vaude), ou em todos esses modos ao mesmo tempo (a Trilogia Cinemascope de Peter Tscherkassky, 1996-2001). Seria necessário mencionar ainda várias outras iniciativas, de artistas muito conscientes do fato de que o acesso aos arquivos e a problematização dos documentos é parte crucial da elaboração da História – História por vezes pensada como uma contra-história particularmente carregada de memórias de lutas, genocídios e dimensões desconhecidas da experiência humana. Para citarmos iniciativas bastante diferentes: Péter Forgács, Hartmut Bitomsky, Johan Grimont, Akram Zaatari, Mark Tribe, o Otholith Group, Augustin Gimel, Al Fadhli... todos trabalham a constituição, o estudo e a reativação de documentos visuais em sua dimensão crítica.

Os artistas que atuam neste campo alimentam, através de suas proposições formais, a afirmação de Pierre Restany: “Uma das características da vanguarda no século XX é precisamente esta: a autocrítica do fato visual, por suas inelutáveis reações em cadeia, foi determinante em todos os outros setores da criação. Os especialistas da linguagem visual têm uma responsabilidade capital: eles condicionam mais ou menos diretamente a evolução e a renovação de toda a estrutura da linguagem contemporânea.”² Na tradição ilustrada por Karl Marx e Bruno Bauer, cujo panfleto de 1841, *A trombeta do julgamento final contra Hegel, o ateu e o anticristo: um ultimatum*, consistia um desvio – ao colocar 140 citações de Hegel em paralelo com citações bíblicas, o panfleto elogia, fingindo todavia denunciar, o que parecia haver de anti-religioso no filósofo alemão –, poderemos observar quatro proposições visuais elaboradas no século XXI. Com Peter Tscherkassky, o decalque e a duplicação dos fotogramas argênteos permite

² CABANE, Pierre; RESTANY, Pierre. *L'Avant-Garde au XXe siècle*. Paris: Balland, 1969, p. 10.

paradoxalmente um retorno às origens do desejo figurativo; com Jean-Luc Godard, a convocação e a incrustação de extratos filmicos permite relativizar a dimensão analógica do cinema, que nos parece, no entanto, definível *a priori*; com Andrei Ujicã, o simples sequenciamento de imagens encomendadas faz com que elas se voltem contra aquele que as encomendou; e com Marylène Negro, a seleção e o confronto de motivos em um *corpus* de filmes militantes permite enriquecer e renovar nossas concepções de História coletiva.

O reemprego como retorno à origem: Peter Tscherkassky

21 de julho de 1921. O pintor e fotógrafo americano Emmanuel Radnitsky, conhecido como Man Ray, anarquista formado na crítica materialista e de uma expressividade ilimitada, correspondente de Tristan Tzara em Nova York, desembarca em Paris. Seu amigo Marcel Duchamp o apresenta ao ramo parisiense do movimento Dada: André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault... Assim como em Zurique, Berlim ou Nova York, em Paris o Dada afirma sua revolução estética ao longo de memoráveis noitadas explosivas que combinam exposições de trabalhos plásticos e apresentações ao vivo: leituras de manifestos, teatro, dança e cinema. A série de noitadas artísticas havia começado no dia 23 de janeiro de 1920 com a “Primeira Sexta-feira de Literatura”, no Palais des Fêtes, e terminaria no dia 6 de julho de 1923 com a noite dita do “Cœur à barbe”, no teatro Michel na rua des Mathurins. Nesta manifestação, histórica por culminar na ruptura fratricida entre os dadaístas e os surrealistas, Tristan Tzara justapôs sua peça em três atos *Le cœur à gaz* às últimas composições de Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric e Igor Stravinsky, a poemas de Ribemont-Dessaignes e de Illiazde, a filmes de Charles Sheeler e de Hans Richter. Ele também encomendou, em caráter de urgência, um filme a Man Ray. Segundo a lenda elaborada por Man Ray em sua autobiografia, o filme foi feito na véspera, do encontro ao acaso com materiais disponíveis, jogando cristais de sal, tachinhas e pregos sobre uma película virgem. Man Ray teria batizado a obra *Le retour à la raison* no momento mesmo da projeção, durante a qual a película teria se rasgado diversas vezes – e para alívio do autor, ele teria sido salvo

por emendas de última hora, assim como outros foram salvos pelo gongo, visto que o teatro teria se transformado em ringue, com Paul Éluard nocauteando os atores de Tzara, os dadaístas expulsando André Breton e Benjamin Péret, e todo mundo insultando Jean Cocteau.

Tanto quanto o filme, a lenda de *Le retour à la raison* foi inventada por Man Ray como banda de improviso, insana e sem sentido, a ponto de desencadear ao seu redor a fúria dos maiores poetas de seu tempo. Desta forma, ele fixou um horizonte fértil à criação do século XX, marcado por invenções que acolhem o acaso, a destruição, o excesso e a violência, em todas as suas formas, no vocabulário geral da criação. Isso bastaria para fazer de *Le retour à la raison* uma pedra preta e branca no exuberante jardim da história das formas e para justificar a definição do poeta Robert Desnos: “Man Ray é o pintor das síncope”.³

O mito não resiste, contudo, ao exame dos fatos. Na realidade, o título do filme já estava há muito tempo definido, posto que impresso no cartaz que anunciava o encontro, e a projeção deveria ter sido acompanhada por uma música original composta e interpretada por Georges Antheil. Além disso, *Le retour à la raison* revela um trabalho amplo e sistemático sobre os recursos plásticos da película. Sua sintaxe aparentemente incoerente abriga, de fato, uma vasta gama de formas de aparição da imagem no cinema, da imagem subliminar oculta no desfilamento da película à pura continuidade da banda de celuloide que transgride o movimento brusco do fotograma. *Le retour à la raison* explora também película segundo seus três grandes usos possíveis. Primeiro, ele faz o uso clássico da película como um meio, registrando planos diversos: os de uma feira de divertimento, do busto de Kiki e de obras plásticas do próprio Man Ray (como a colagem *Dancer/Danger*, de 1921, ou o *Poème Optique*, que terá uma outra versão publicada em 1924). Em seguida, o filme utiliza a película de maneira construtivista, assumindo-a como um instrumento desvelado, ao mostrar, por um lado, negativos fotográficos e, por outro, suas próprias margens e bordas, nas quais podemos ler algumas indicações técnicas como aquela identificada pelo historiador Patrick de Haas, “Man Ray, à tirer 5 fois”.

³ DESNOS, Robert. “Man Ray ou ‘vous pouvez courir’”, in *Paris-Journal*, 13 de dezembro de 1924, p. 5.

Finalmente, ele a utiliza como um substrato, um suporte material de criação, com as imagens de cine-raiogramas, impressões contínuas e diretas de objetos sobre o celuloide.

Em 1926, Man Ray descreveu o raiograma nos seguintes termos: “Surpreendidas durante períodos de contato emocional, essas imagens são as oxidações de resíduos, fixados pela luz e a química, de organismos vivos”.⁴ *Le retour à la raison* é, portanto, a ocasião de aplicar ao cinema uma invenção já experimentada, que já não tem nada de revolucionária, e que Man Ray continuaria a usar, associada à solarização, até o fim de sua vida. Por que uma tal insistência nesse procedimento? A questão é que, ao privilegiar um procedimento de contato sensível entre o objeto e o suporte de sua reprodução, o raiograma afirma a potência do toque na representação, ele transforma o motivo mais banal em fetiche e libera um imaginário da contiguidade, do contato, da carícia, imaginário que impregna a imagem de uma presença irradiante. O fotograma se torna relíquia, ícone, aura, instância de presença viva e, logo, de desejo. A libido ótica visa uma apropriação simbólica que o próprio Man Ray definirá em termos de violação. Este imaginário tátil, ao aprofundar as propriedades eróticas do vestígio, continua a encantar e a inspirar o cinema experimental contemporâneo e, principalmente, Peter Tscherkassky, que, em 2001, realiza *Dream Work*, “Trabalho do Sonho”, em homenagem a Man Ray.

Dream Work conclui uma “Trilogia Cinemascope” iniciada em 1997 e, nesta secção, Peter Tscherkassky revigora o cine-raiograma inventado por Man Ray. Não se trata mais de colocar simples objetos sobre a película virgem, mas de reutilizar uma outra película já impressionada, para em seguida proceder a uma complexa transferência de motivos de uma a outra, até sete camadas de punção e impressão por fotograma. Aqui, o cinema se esfrega em si mesmo, ele coleta suas próprias impressões digitais em uma atormentada busca pela própria identidade: no fundo, o que há nas imagens? Onde se encontra o estoque de presença orgânica fixada pela luz? Qual é a natureza exata dessa substância a uma só vez química, mecânica e

⁴ RAY, Man. “L’Âge de la lumière”, in *Photographs by Man Ray: 105 Works, 1920-1934*. Nova York: Dover Publications, 1979, p. 20.

mental? E o que é isso que continua a palpitar na sombra, quando a luz não consegue captar nenhum contorno? Peter Tscherkassky conduz sua investigação a partir de um filme de gênero, *O enigma do mal* (The Entity) de Sidney J. Furie (1982), que encena repetidas vezes o estupro de uma mulher. À guisa de conclusão, *Dream Work* faz intervir um material visual distinto daquele do filme hollywoodiano: as tachinhas, os pregos e os cristais de Man Ray subitamente reconduzem o longo périplo através das imagens até sua origem estética, ou seja, até a pureza do contato, a intensidade do desejo, a franqueza da libido.

Sem demandar uma sobreposição física sequer, é desvendado, sobre o busto da atriz Barbara Hershey, aquele de Kiki, a célebre modelo de Man Ray, como se todas as imagens não fizessem mais que duplicar, inconscientemente talvez, suas matrizes iniciais. “Todo o possível do cinema reside em séries de deformações”, declarou Man Ray. Porém, longe de garantir a certeza das aparências, a duplicação manifesta um caráter assombrado, opaco e inconsciente dos fenômenos. “Objetos que sonham e que falam durante o sono”, escreveu Tristan Tzara a respeito de Man Ray⁵: quando trata de registrar suas confidências noturnas, o cinema se revela a si mesmo.

O reemprego como limite da analogia: Jean-Luc Godard

Esteja ele sozinho, em diálogo com Jean-Pierre Gorin no quadro do Grupo Dziga Vertov, com Anne-Marie Miéville no quadro da produtora Sonimage ou com os grandes fantasmas da história do cinema (*passim*), Godard desenvolve fundamentalmente uma poética da imagem ausente. Enquanto René Vautier extrai a imagem (a partir) do real, a preço de feridas, condenações, encarceramentos e greves de fome; ou enquanto Chris Marker percorre o mundo para destacar e comentar os laços estabelecidos em segredo entre um fenômeno e outro, Godard acolhe as imagens já existentes para observar as relações, as potencialidades e os limites. Todos os seus textos, sons, planos e *raccords* trazem citações, seja nos

⁵ TZARA, Tristan. “Quand les objets rêvent”. Ibid., p. 83.

moldes de um modelo a ser retomado (reemprego *in re*), seja como uma matéria bruta a ser integrada e esculpida (reemprego *in se*); se nós os tomamos como originais, é simplesmente porque ainda não encontramos a referência. Apesar disso, o dispositivo de conjunto, alimentado por esta suntuosa plástica da convocação, permanece totalmente original por se tratar da mais vasta empreitada de questionamento da imagem desenvolvida pelo cinema em termos cinematográficos. Encontramos portanto em Godard a explicitação de traços formais característicos do que é valorizado pelo termo “cinema moderno”, que vêm sendo explorados ao longo de sete décadas de invenção incessante, sempre renovada, sempre inspirada, sempre na vanguarda não apenas do cinema mas da arte em geral.

O primeiro traço é a incorporação do negativo, que Godard descreveu já em 1958 e que resulta do conflito entre sua cinefilia clássica original e seu aprendizado dos valores do cinema baziniano. O “negativo” se apresenta primeiramente como o inverso do controle, como o cinema da vertigem: “Afinal, se um romance moderno é o medo da página em branco, se um quadro moderno é o medo da tela vazia e se uma escultura moderna é o medo da pedra, um filme moderno tem o direito de ser o medo da câmera, o medo dos atores, o medo do diálogo, o medo da montagem.”⁶ Que cada plano, cada *raccord*, cada fenômeno fílmico se aventure a recomençar o cinema em prol de um ideal inicialmente chamado de “verdade” (os anos 1960, *Pierrot le fou*), em seguida de “realidade” (os anos militantes), depois de “Real” (no sentido de Lacan, durante os anos 1980 e 1990) ou, ainda, de “História” (projeto de toda uma vida): eis o primeiro princípio do cinema moderno, conforme o qual a representação consiste apenas no confronto a seu Outro, um Grande Outro que a relativiza, a informa de sua ausência, a ameaça a todo instante de desaparecimento (como no decrépito final de *Soigne ta droite*, 1987) e a justifica precisamente naquilo que ela pode apresentar de mais frágil, de mais vacilante ou de mais rústico.

O segundo princípio é um imperativo de heterogeneidade: dado que nenhuma imagem será, jamais, suficiente (seja ela uma imagem visual, literária ou sonora), não é demais convocar todas as imagens, apreendidas no longo novelo de

⁶ GODARD, Jean-Luc. “Saut dans le vide”, in BERGALA, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éd. de l’Étoile – Cahiers du Cinéma, 1985, p. 127.

suas relações e de suas diferenças. Neste aspecto, a obra de Godard remete a fundo ao grande romantismo alemão, aquele de Schlegel e de Novalis sobre os quais escreve Benjamin: “a infinitude da reflexão não é uma infinitude da progressão, mas uma infinitude da conexão.”⁷ Em *The Old Place* (2001), Godard nomeia esse trabalho de ligação de “constelação”, reencontrando assim a fórmula de Hölderlin: “conectar infinitamente (exatamente)”⁸. Este princípio determina simultaneamente o elemento mais estável da obra, o axioma de Pierre Reverdy, ou seja, o dever de convocar duas imagens as mais distantes possíveis uma da outra para que delas nasça uma terceira⁹; e também seu elemento mais dinâmico, uma vez que as constelações evoluem de um momento para o outro à medida que vislumbram novas formas de confrontação e de descontinuidade: o salto (o *jump-cut* inicial de *Acosado*, 1960), a irrupção (os flashes de *O Desprezo*, 1963), a interrupção (as imagens em preto e as trilhas sonoras profiláticas dos anos militantes, “um som saudável sobre uma imagem doente”), a suspensão (os filmes *Soigne ta droite* e *Je vous salue Marie*, 1983), o conflito puro (as oposições em flicker, *passim*), a passagem (as sobreposições), a estratificação (as obras videográficas com múltiplas sobreposições, tanto visuais quanto sonoras)...

Essa dialética prolífera entre o contínuo e o descontínuo ordena um terceiro princípio, o desenrolar da obra a serviço de uma missão crítica. Restituir a dignidade dos miseráveis, dizer a verdade, fabricar a imagem de uma nação ou mesmo curar o câncer, dividir, incomodar, angustiar ou assombrar o universo com uma história solitária e órfã (a história dos homens) – poucos são os poderes, maiores ou menores, que Godard não atribuiu ao cinema; quão modernas são essas elucubrações messiânicas? O ponto é que o cinema não é, nunca, uma resposta, mas sim uma pergunta feita às finalidades da história, um laboratório permanente da inteligência e do comércio com os fenômenos, o lugar onde poderemos com mais clareza ver o pensamento humano em seu trabalho, em suas obscuras obstinações

⁷ BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris, Flammarion, 2001, p. 57.

⁸ Id. p. 58.

⁹ Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem”, citado em GODARD, Jean-Luc. *JLG/JLG*. Paris: POL, 1996, p.22.

ou na impaciência de seus esforços, de suas tensões, ou de sua ironia. Em forma de fábula, panfleto, tratado, canto, fábrica de fatos, esboços ou afrescos (as *Histoire(s) du Cinéma*), o cinema godardiano persiste como *poésis*, criação, no sentido de que nenhuma forma de generalização esgota suas possibilidades e nenhum feito crítico, apesar de seus meandros de melancolia, consegue apagar as promessas de recomeço.

Dans le noir du temps (2002), um dos filmes mais instigantes de Jean-Luc Godard, faz parte da tradição vanguardista do “Último Quadro” (título de um célebre ensaio sobre a pintura escrito por Nicolai Taraboukine¹⁰). Aqui, a proposta é criar o poema das “últimas imagens”, em díptico com *Rei Lear* (1987), no qual se elaborava a fábula da “primeira imagem”. O filme organiza uma série, não de planos, de sequências ou de esquetes, mas do que deveríamos nomear de epifanias de planos: alguns motivos arrancados de seus filmes de origem, que, por um instante, vêm iluminar a tela para serem em seguida novamente engolidos pela tela escura. Onze epifanias são introduzidas pelos letreiros: “os últimos minutos da juventude”, “os últimos minutos da coragem”, “os últimos minutos do pensamento”, “os últimos minutos do imprescritível”, “os últimos minutos do amor”, “os últimos minutos do silêncio”, “os últimos minutos da história”, “os últimos minutos do medo”, “os últimos minutos da eternidade”, “os últimos minutos do cinema” e, finalmente, a “última visão”. A décima segunda e última epifania nos chega como uma coda: um breve movimento dançante da sequência a cores filmada por Eisenstein para a segunda parte de *Ivan, o terrível* (1958), extraída do filme com a delicadeza de um restaurador que descola uma lasca de tinta da pintura, oferece realmente a “última imagem”. Como nas *Histoire(s) du cinéma*, os planos pertencem a obras do próprio Godard (por ordem de aparecimento: *Made in USA*, 1966; *O Pequeno Soldado*, 1960; *Rei Lear*, 1987; *Viver a Vida*, 1962; *The Old Place*, 1998...), ao panteão da cinefilia (*O evangelho segundo São Mateus*, Pier Paolo Pasolini, 1964), e ao *corpus* quase anônimo das imagens de atualidades, imagens de guerras, campos de extermínio, cadáveres. Seguindo os mesmos princípios da constelação da qual faz parte –

¹⁰ TARABOUKINE, Nicolai. *Le dernier tableau*. Paris: Champ libre, 1972.

Histoire(s) du cinéma, The Old Place, L'Origine du vingt et unième siècle (2000), *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (2004) –, *Dans le noir du temps* recapitula, vislumbra, elabora, instaura as formas do elo entre as imagens e a História. Como os demais, ele é montado de um modo coletivista ou, melhor dizendo, “simpoético”, conforme o termo inventado por Friedrich Schlegel na alvorada do século XIX: a história de todos pertence a cada um, e as imagens de cada um pertencem a todos.

“É preciso que, apesar de toda completude, alguma coisa pareça faltar, como algo que foi arrancado”¹¹. *Dans le noir du temps* é o auge do princípio romântico do fragmento arrancado. A criação em nome daquilo que falta se expande, aqui, de forma cósmica: “Quando olho o céu entre as estrelas, vejo apenas aquilo que desapareceu”, anuncia a voz de Godard. Mas a fórmula repentinamente atualiza sua dimensão histórica quando a trilha sonora instala o silêncio e vemos imagens de cadáveres industrializados em campos de extermínio: trata-se de realizar uma obra em nome do imprescritível. *Dans le noir du temps*, filme que inaugura o trabalho de Godard sobre a paz, representa um retorno a Kant, por ser genuinamente concebido de um ponto de vista “cosmopolítico”.

A arte se convulsiona e se ultrapassa para se tornar uma ética. É o Pensamento de Pascal que cita a voz de Godard: “Todos os corpos juntos e todos os espíritos juntos, e todas as suas produções, não equivalem ao menor movimento de caridade. A caridade é de uma ordem infinitamente mais elevada.”¹² Ora, tal pensamento não conduz a uma relativização daquilo que é mas, ao contrário, a uma ocupação do mundo por aquilo que deveria ser: para dizer em uma só palavra, a justiça. Nós devemos a Simone Weil uma transcrição moderna do pensamento de Pascal: “a caridade do próximo, sendo constituída pela atenção criadora, é análoga ao gênio. A atenção criadora consiste em realmente prestar atenção àquilo que não existe.”¹³

Plasticamente, este pensamento do inatual implica sistematizar as formas de intermitência (entendida aqui como oscilação) e considerar a imagem, por mais

¹¹ SCHLEGEL, Friedrich. “Fragment critique n° 383” in *Fragments*. Paris: José Corti, 1996.

¹² PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Seuil, 1962, pensée 308.

¹³ WEIL, Simone. “Formes de l’amour implicite de Dieu” in *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1999, p. 726.

magistral que ela seja, como um estilhaço frágil de algo que permanece inacabado. Desta forma, o papel da montagem consiste em deixar frestas para permitir a entrada daquilo que desapareceu, em descrever a presença como um brilho fugidio (arrancado não da morte, mas da história efetiva como história de injustiças, acobertamentos, dissimulações) e em assombrar a efetividade de potencialidades contraditórias. *Dans le noir du temps* trata de completar as funções de registro e de reprodução próprias ao cinema através de suas potencialidades inversas do apagamento e da emancipação. Sua proposta fundamental consiste em subordinar o cinema enquanto dispositivo técnico (o registro) ao cinema como dispositivo ético (a atenção criadora). Atenção melancólica ao que não mais existe, atenção inflamada ao que poderia ser e ao que convém fazer acontecer às formas próprias da derrota, atenção trágica ao que não acontecerá jamais.

Em outras palavras, o cinema, aqui, se torna a montagem dos limites da analogia. Talvez ele nunca tenha sido tão profundamente crítico, em todos os sentidos que a tradição aberta por Kant dá a esse termo. A empreitada godardiana realiza os “dois artigos” programáticos que Schlegel atribuía à filosofia:

“1) É preciso desenvolver em cada homem a nostalgia do infinito.

2) A aparência do finito deve ser aniquilada; para tanto, todo saber deve ser colocado em um estado revolucionário.”¹⁴

O reemprego como insurreição: Andrei Ujicã

Desde 1992, Andrei Ujicã, escritor e cineasta nascido em 1951 em Timișoara, na Romênia, desenvolve seu trabalho a partir de um mesmo reservatório de imagens, os arquivos do comunismo no leste Europeu. *Vidéogrammes d'une Révolution* (1992), realizado em conjunto com Harun Farocki, se ocupa de uma semana de imagens: os noticiários televisivos que registraram e precipitaram a queda do ditador romeno Nicolai Ceausescu entre 21 e 26 de dezembro de 1989 (o filme mais subversivo da história do cinema, segundo o cineasta argentino Mauro

¹⁴ SCHLEGEL, Friedrich. “Philosophie transcendente – Introduction” in *Symphilosophie. F. Schlegel à Léna*. Paris: Vrin, 2002, p. 177.

Andrizzi, ele próprio motivado pelas imagens da guerra no Iraque – *Iraqi Short Films*, 2009). *Out of the Present* (1995) se ocupa de um ano inteiro de imagens: entre maio de 1991 e março de 1992, período de dissolução da União Soviética e libertação de seus países satélites, o filme adota o ponto de vista do satélite Sirius, ou seja, do cosmonauta Sergeï Krikaliiov em missão na estação espacial MIR, o que permite objetificar transformações históricas que, no cotidiano terrestre, nos entorpeciam ou nos passavam despercebidas em seu contínuo desenrolar. Já *L'Autobiographie de Nicolai Ceausescu* (2010), última parte da trilogia, explora um quarto de século de arquivos visuais: a encenação orquestrada por um ditador acompanhado em todos os seus movimentos públicos e privados por câmeras diligentes e servis, de 1965 até 1989.

“Faz já sete anos que o senhor Poincaré interpreta semanalmente certa quantidade de filmes sem que ninguém o critique”, escreveu Louis Delluc em 5 de janeiro de 1920, questionando com ironia a definição do ator no cinema¹⁵. Durante 25 anos, Nicolai Ceausescu se filmou ao menos uma hora por dia, deixando a Andrei Ujică cerca de 9 mil horas de material bruto e inúmeras opções de montagem. O resultado é um filme devastador, menos pelo *Conducător*, cujo processo é relatado, do que pelo poder político em geral. Cerimônias, desfiles, aplausos, conivências, protocolos, hierarquias, infinitas submissões... Na China de Mao ou no Reino Unido de Elizabeth, com Kim Il-Song (mentor de Ceausescu) ou com De Gaulle, os mesmos protocolos – no sentido triplo do termo: rito, etiqueta e método – se repetem para preservar a organização do mundo e o bom funcionamento das disputas sociais. De um lado, os atores da história, que possuem os microfones e os cetros (Ceausescu, ditador comunista, mandou que lhe fabricassem um) e, de outro, os figurantes, ou seja, os povos eufóricos cuja excelência na comédia da alegria parece proporcional à sua subjugação. Navegando entre os dois e assegurando uma boa provisão de campos/contracampo, as câmeras são como os pequenos tabeliões do mundo administrativo: elas validam, garantem e conservam a cenografia política. O cinema, aqui, é a “Administração de Registros e Domínios”, como se diria no Grão-Ducado de

¹⁵ DELLUC, Louis. “Un interprète”, in *Écrits cinématographiques II-2*. Paris: Cinemathèque française/Éd. de l'Étoile, 1990, p. 146.

Luxemburgo.

Andrei Ujică organiza esse material bruto nos moldes do que preconizava Louis Delluc: em forma de um estudo visual sobre a dramaturgia, a encenação, o atroz espetáculo do poder. Na introdução do filme, um rebelde acusa Ceausescu: “é você que quem fez um baile de máscaras durante 25 anos”. Ao final, no lugar dos famosos planos dos cadáveres de Nicolai e Elena, o filme traz as últimas palavras proferidas por este “Gênio dos Cárpatos”: “são mentiras, falsificações, provocações”. Entre ambas as declarações, entre o baile de máscaras e a falsificação, três horas de documentos sobre a propaganda e, conseqüentemente, sobre a colocação do real no fora-de-campo – empurrado para trás das fitas da Securitate, o real é percebido apenas por certos lapsos visuais e metaforicamente descrito, talvez, pelas tomadas que trazem o povo romeno lutando contra uma inundação. *L’Autobiographie de Nicolai Ceausescu*, desvio das tramas visuais do poder, é também uma superprodução realizada sem nenhum recurso, tal como atestam os maliciosos créditos que alinham, de Nixon a Chou En-Lai, tudo aquilo que a nata da história oficial possui em termos de potências temporais e assassinos legais. Ao fazê-lo, Ujică assume a mesma abordagem de Sigmund Freud, cuja análise da vida e obra de Woodrow Wilson (presidente dos Estados Unidos de 1913 a 1921) teve como ponto de partida uma lista de “Dramatis Personae” (na qual consta o nome de Raymond Poincaré)¹⁶. A fonte de inspiração é a mesma: Shakespeare e seu sangrento teatro de representações do poder (“Se em toda a vida fiz uma ação boa, no fundo da alma, agora me arrependo.” *Tito Andrônico*, ato 5, cena 3).

Tal trabalho se inscreve em uma linhagem ainda pouco abastecida de ensaios visuais sobre uma figura assídua do século XX, o Ditador. Ainda assim, o afresco “autobiográfico” de Ujică estabelece um soberbo quiasma formal com o *Général Idi Amin Dada* filmado por Barbet Schroeder em 1974 e subtulado “Auto-retrato”. Além disso, o trabalho de Ujică prolonga sobretudo uma linha dramatúrgica aberta no século XIX por Georg Büchner (*A morte de Danton*, 1835, redigido a partir dos discursos do próprio Danton, de Saint-Just e de Robespierre), renovada no século XX

¹⁶ BULLITT, William C.; FREUD, Sigmund. *Le Président Thomas Woodrow Wilson. Portrait psychologique*. Paris: Albin Michel, 1967, p. 21.

pelo escritor e cineasta Peter Weiss, cujo Teatro documentário, desenvolvido ao longo dos anos 1960, expandiu a documentação a escritos não literários, como por exemplo relatórios do Pentágono e folhetos de combatentes vietnamitas. Em Andrei Ujicã, a coleta de imagens, o encadeamento das sequências, a alternância de sons e silêncios e a estrutura de conjunto asseguram o essencial da potência crítica – a ponto de poder dispensar todo comentário. Ujicã radicaliza ainda mais o viés da taciturnidade ao dispensar toda indicação de tempo e de lugar, o que contribui para o descolamento das imagens de sua circunstância histórica e acentua seu caráter de “sequência obrigatória” na cenografia política. Assim como no trabalho de Weiss, a montagem dos documentos afirma sua vocação contestadora e prospectiva.

Em que as imagens se relevam ativas, do que exatamente são elas contemporâneas e até que ponto elas permanecem atuais? *Out of the Present* construía o espaço – cósmico – necessário para assinalar essas questões. Parece-nos impossível não constatar as ressonâncias telúricas que vibram, além de todo modelo mecanicista, entre o afresco de fôlego consagrado por Ujicã ao casal de ditadores romanos e as recentes reversões em série de ditadores árabes. “Não atiramos em ninguém na Praça do Povo”, gesticula Ceausescu ao final de sua autobiografia fílmica. “Meu povo me adora”, declara Khadafi em pleno massacre. Entre as duas negações, entre as revoluções dos anos 1990 e as de 2011, pode não haver nenhuma relação de causa e efeito, mas ambas dizem respeito ao fim de dois ciclos políticos que viram seus povos reagir de assalto contra a opressão, e entre as quais *de facto*, por sua própria existência, o trabalho crítico de Ujicã lança uma ponte de reflexões. Por sua ancoragem e seu conteúdo arquivista, esta obra pertence ao ciclo da queda das ditaduras comunistas; e por sua contemporaneidade e sua exigência libertária, ela pertence também ao ciclo da queda das ditaduras árabes, marcado pelo papel avassalador e contagiante das imagens televisivas. Eis que estamos face a *Das Ultimatum des Bildes*, “o ultimato das imagens”, segundo o subtítulo de um livro publicado por Andrei Ujicã e o teórico das mídias Hubertus von Amelunxen em 1990, primeiro opus sobre a revolução romena, sobre este acontecimento seminal no qual a máquina de propaganda conseguiu se emancipar e devorar seu próprio mestre.

O reemprego como motim figurativo: Marylène Negro

As obras da artista plástica Marylène Negro frequentemente convocam um face-a-face, seja de duas criaturas solitárias ou de duas criaturas tão diferentes que apenas sua co-presença física assegura uma relação. Mais frequentemente ainda, diante do olhar se encontra uma representação, sonora ou visual, que o filme contempla não para compreendê-la mas para desfazer seus limites até uma doce vertigem. Em Marylène Negro, a imagem constitui uma área de intercessão que desarma a violência potencial de um encontro e que conserva apenas as qualidades da atenção, do ímpeto, do bem querer que antecedem uma troca possível. A imagem autoriza a apreensão sem preensão.

Em 2010, com o longa metragem *X+*, Marylène Negro se ocupou de uma nova dimensão da experiência humana: a coletividade. Por quais forças agregadoras emerge esta paixão, brusca ou lenta, composta de fatos, de simplificações e de ressonâncias que nomeamos, sempre aproximativamente, de “a história coletiva”? Incansavelmente o cinema registra silhuetas, grupos, multidões, massas – passantes fugidios de uma época que eles atravessam, figurantes credenciados de um *Zeitgeist* que os carrega. *X+* explora as formas de presença visuais e sonoras graças às quais persistem, insistem ou se dissolvem os vestígios argênteos dessas inumeráveis figuras cuja existência constitui a trama da humanidade e cujos gestos combinados, percebidos ou não percebidos, elaboram o suposto substrato “coletivo” da história coletiva. *X+* diz respeito ao princípio mesmo da figuratividade.

Em sua *timeline*, Marylène Negro sobrepôs dez filmes engajados, provenientes de um *corpus* militante repellido às margens da história oficial das imagens, por vezes ela própria coletiva ou anonimizada. Em ordem cronológica de produção:

Here at the Water's Edge – Leo Huruwitz, 1961, 57' (descrição poética de Manhattan por um expoente do cinema político)

The Exiles – Kent MacKenzie, 1961, 72' (uma noite na vida de uma minoria indígena em Los Angeles)

The Bus – Haskell Wexler, 1963, 62' (acompanhamento de participantes da Marcha de Washington pelos Direitos civis)

Losing just the Same – Saul Landau, 1966, 48' (o cotidiano de um adolescente negro de West Oakland que é enviado à prisão)

One Step Away – Ed Pincus, 1967, 60' (hippies da Califórnia à procura de um outro modo de vida)

Black Liberation / Silent Revolution – Edouard de Laurot, 1967, 40' (panfleto realizado com os Panteras Negras)

In the Year of the Pig – Emile de Antonio, 1968, 101' (afresco sobre a guerra do Vietnã)

Winter Soldier – Winterfilm, 1972, 96' (conferências nas quais soldados veteranos testemunham contra as atrocidades ao denunciar a ilegalidade da guerra do Vietnã)

Wattstax – Mel Stuart, 1973, 98' (concerto em comemoração aos motins organizados em Watts, Los Angeles, em 1965)

Underground – Emile de Antonio, 1967, 87' (reflexões políticas dos Weathermen, grupo americano de esquerda que passou pela militância radical e pela clandestinidade)

A partir desse *corpus*, Marylène Negro inventou uma nova forma de montagem, que opera tanto em espessura quanto em extensão, tanto em verticalidade quanto em horizontalidade. Ela sobrepôs os dez filmes, respeitando suas linearidades, para em seguida esculpir suas relações de opacidade e de transparência de modo a fazer surgir uma ou várias imagens visuais e sonoras a partir do volume dos estratos constituídos.

O resultado, de um lado, são momentos de emaranhamentos das imagens nos limites do magma, que oferecem uma imagem, um emblema da perpétua agitação de criaturas vivas que coexistem seja no tempo, no espaço ou nas memórias, compartilhando uma mesma energia sem jamais se encontrarem de fato, coexistência que nenhum discurso ou conceito consegue apreender. São os vivos, na desordem efervescente de suas presenças, incomensuráveis tanto às imagens quanto às palavras e tão ruidosos quanto seus modestos traços os permitem ser. A

humanidade livre de qualquer conceito, a história livre de qualquer teleologia.

De outro lado, resultam cruzamentos e encontros inéditos que instituem diversos nós na história e diversas proposições sobre a dimensão política do cotidiano. Por exemplo, a postura de uma mulher sentada no ônibus de Haskell Wexler (*The Bus*), manifestante pelos direitos da comunidade negra, se conecta à postura de uma índia de *The Exiles*: é, de fato, o mesmo inimigo que as explora e as une. Inversamente, o homem branco filmado em Wall Street por Edouard de Laurot se opõe termo a termo aos garotos do gueto filmados por Saul Landau: o filme de Landau descreve uma situação particular e concreta de opressão, enquanto o de Laurot lança um argumento a favor da luta armada, precisamente para defender as crianças economicamente condenadas de *Losing just the Same*. Os luminosos encontros não cessam de se produzir na espessura instantânea da estratigrafia, mas acontecem também à distância: assim, a protagonista índia de *The Exiles*, sentada em uma sala de cinema, observa o painel da Times Square por onde mais tarde passarão os planos do Vietnã agilmente apreendidos por Laurot. As imagens, sobreposições e *raccords* funcionam exatamente como os fuzis de *Black Liberation*: eles passam de mão em mão, de um próximo a outro, de um motivo a outro, para simultaneamente descrever as situações e fazer brotar a ação. O emaranhar se torna análise concreta, não de uma situação concreta, mas de movimentos complexos da história, que avança por latências, ressonâncias, deflagrações, involuções, circunvoluções, curtos-circuitos, defasagens e sintonias. Neste sentido, o filme de Marylène Negro permite enfim imaginar e pensar a história coletiva na amplitude de suas complexidades, restituindo a cada um sua condição de agente histórico.

X+ foi produzido por ocasião do ciclo “Anonymes USA” no espaço expositivo Le Bal (Paris, outubro-dezembro de 2010). Ele faz parte de um movimento espontâneo de filmes que consagram seus esforços à reapropriação e à transmissão da memória de combates populares, canteiro aberto nos Estados Unidos por Malcom X, retomado pelos Weathermen em seu manifesto *Prairie Fire* (cuja capa aparece em *X+*), em seguida por Howard Zinn, que inspirou o filme *Profit Motive and the Whispering Wind* (John Gianvito, 2007), por Mark Tribe (a série *Dystopia Files*,

iniciada em 2009) e por Jean-Luc Godard (*Filme Socialismo*, 2010). Essas obras maiores surgem durante um momento sombrio da história. O parêntesis foi aberto em 2003, quando manifestações globais contra o estouro da segunda guerra do Iraque pelo governo Bush serviram de atestado da impotência total dos povos; e foi fechado em 2011, com a morte de Mohamed Bouazizi e a explosão da Primavera Árabe, graças à qual os povos reaccessaram as potências da ação e se tornaram novamente motores da história. O filme de Marylène Negro, concebido e realizado no interior dos últimos desdobramentos desta sinistra sequência, vibrando com a energia popular oriunda das lutas de libertação anti-colonial e conservada nos fotogramas como pólen nos troncos de árvores mortas, vai ao encontro da “paixão política” sobre a qual Antonio Gramsci refletia em seus *Cadernos do Cárcere*, paixão que leva os indivíduos a superarem as determinações opressoras no interior das quais eles se debatem. “Podemos definir a ‘paixão política’ como um impulso imediato à ação que nasce no terreno permanente e orgânico da vida econômica e que o supera, colocando sentimentos e aspirações em uma atmosfera incandescente onde o cálculo mesmo da vida humana individual obedece a leis distintas daquelas do proveito individual.”¹⁷ O que é um povo? Um agente histórico através do qual a história se coloca em movimento? Pela primeira vez, *X+* nos dá a intuição da potência irrepreensível de um povo em luta, um povo identificado não por sua nação, sua origem ou sua comunidade, mas por suas formas de engajamento no mundo.

A sociedade da comunicação e do controle tornou particularmente estratégica a análise do “sistema”, para usar o termo escolhido por T. W. Adorno e Max Horkheimer no seminal “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (1945) e reformulado como “sociedade do espetáculo” por Guy Debord nos anos 1960. Mais profundamente ainda, porém, o ser humano parece “dotado de imagem”, segundo o termo do cineasta Patrice Kirchhofer, que escreveu em 2006: “Porque já faz mais de 20 mil anos que o homem produz imagens, inicialmente abstratas, é verdade, o que não deixa de me surpreender, e em seguida figurativas, tendendo cada vez mais ao ‘realismo’, pensando aqui na ‘recente’

¹⁷ GRAMSCI, Antonio. *Carnets de prison*. Paris: Gallimard, 1983, carnet 8, p. 334.

operação da perspectiva... porque todas as crianças, sem exceção, continuam a repetir essa história antes mesmo de saber falar. Porque há um elo inerente entre a palavra e a imagem... Sem dúvida não é apenas por meras razões técnicas que o cinema era, inicialmente, mudo. Porque dizemos que o ser humano é ‘dotado do gesto’, ‘dotado da palavra’ ou ‘dotado de razão’, mas ainda não somos capazes de dizer ‘dotado de imagem’... ainda não conseguimos medir a importância dessa coisa.”

¹⁸As empreitadas de Peter Tscherkassky, Jean-Luc Godard, Andrei Ujicã e Marylène Negro nos oferecem múltiplas perspectivas sobre a profundidade deste dom e também alguns de seus usos políticos.

Nicole Brenez ensina cinema na Universidade de Paris 3 - Sorbonne nouvelle. Graduada pela École Normale Supérieure e professora associada de cinema moderno, é Senior Member do Institut Universitaire de France. É autora de diversos livros e curadora da programação de vanguarda da Cinémathèque française.

¹⁸ KIRCHHOFER, Patrice. “À quoi bon!” Paris, 2006 (manuscrito).