



A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo

The “animated photograph” aesthetics in contemporary creation: unarchiving, putting into movement, detailed analysis, editing, listening and projection of archived images



Lúcia Ramos Monteiro¹

¹Doutora em cinema pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP), Lúcia Ramos Monteiro realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi professora dos cursos de cinema da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (como “chargée de cours”) e na Universidad de las Artes (UArtes) de Guayaquil, Equador (como professora convidada). Pesquisa financiada com recursos Fapesp. E-mail: luciar Monteiro@gmail.com

Resumo: o objetivo deste artigo é compreender a operação de “animação” de imagens de arquivo originalmente fixas, presente em filmes e obras de arte contemporânea. Os documentários *48*, de Susana Sousa Dias, e *Retratos de identificação*, de Anita Leandro, além da instalação *A man called love*, da dupla Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj, “animam” fotografias oriundas de um passado doloroso, violento e envolto em tabus, trazendo à tona tensões e potências latentes. As projeções fantasmagóricas criadas expressam memórias reprimidas e convidam o espectador a pensar a materialidade dos *mediums* e a dialética entre cinema e fotografia, no encontro das tecnologias digitais com imagens analógicas.

Palavras-chave: diaporama; cinema e fotografia; retomada de imagens de arquivo; documentário.

Abstract: this article analyses films that show archived photographs and put them into movement, revealing, thanks to the strategies employed by the films and art-installations analysed, that latent tensions and potencies from archived and forgotten images emerge, giving actuality to a violent and painful past. Our objective is to understand and describe this operation of “animating” images originally static in two documentaries – *48*, by Susana de Sousa Dias, and *Retratos de identificação*, by Anita Leandro – and *A man called love*, a slideshow created by Tamar Guimarães and Kasper Ankhøj.

Keywords: slideshow; cinema and photography; unarchiving images; documentary.

Introdução

A expressão “fotografias animadas” é recorrente no vocabulário dos comentadores das projeções cinematográficas do final do século XIX. Se o primeiro termo indica a filiação da técnica nova à já existente, o segundo chama a atenção para a ideia de “animação”, que tem sua origem, latina, no substantivo “*anima*”, ou “alma”: animar significa “dar alma” ou “dar vida”. A capacidade de imortalização observada na fotografia no decurso do século XIX² parecia ser ainda maior no cinema. Doane (2002) nota que, aos olhos daqueles que o veem nascer, o cinema superava a fotografia em seu poder de combater o esquecimento, controlar o tempo e dominar contingências indomáveis. “Poderá esse maravilhoso Cinematógrafo, que nos traz o espectro dos vivos, dar-nos os gestos, o som da voz, a doçura e as carícias dos entes queridos desaparecidos, ao nos permitir conservar deles o fantasma?”, escreve Jules Claretie em 1896 (apud BANDA & MOURE, 2008, p. 43). Matuszewski (1898, p. 9-12) aponta, de maneira precoce, as possibilidades daquela que ele chama de “projeção cronofotográfica” enquanto fonte para a história: ela pode “guardar e restituir o que a simples memória não consegue fazer reviver”, produzindo uma “ressurreição do que parecia mais furtivo neste passado que nos escapa”.

Filmes e instalações artísticas recentes *projetam e colocam em movimento* fotografias pertencentes a diferentes arquivos, de modo a conferir atualidade e urgência a imagens que passaram as últimas décadas engavetadas. Haveria nas “fotografias animadas” do século XIX e do século XXI uma capacidade comum de “fazer reviver” o que a memória sozinha não consegue, de “ressuscitar” tensões furtivas de um passado que já nos escapou? O exercício a que este artigo se propõe consiste em recolocar a questão das potencialidades das “fotografias animadas” num contexto em tudo distinto daquele em que a expressão surgiu para designar o cinema, ou seja, atual momento de discussão sobre o fim ou a morte do cinema (AUMONT, 2012; GAUDREAULT; MARION, 2013) e sobre as possibilidades do que seria o “pós-cinema” ou o cinema “pós-filmico” (MACHADO, 1997; STEWART, 2007).

Os documentários 48 (Sousa Dias, 2010) e *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014) e a instalação diaporâmica *A man called love* (Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj, 2007) conseguem ativar potências e reavivar tensões latentes em imagens fotográficas que estavam arquivadas e esquecidas. Estariam, desse modo, praticando uma “política da memória justa”, cuja necessidade havia sido apontada

²Ver, a esse respeito, a teoria dos espectros de Balzac e práticas “científicas” baseadas no poder da fotografia, como o optograma: NADAR (1979), DIDI-HUBERMAN (1983) e DUBOIS (1986).

por Paul Ricoeur (2000) ao identificar perturbadoras permanências do passado no presente. Em tais obras, o sentido da expressão “fotografias animadas” difere daquele usado nos primeiros tempos do cinema, em que as imagens (fotogramas) eram registradas numa cadência determinada³. As imagens *animadas* por Sousa Dias, Leandro, Guimarães e Ankhøj foram originalmente concebidas como imagens estáticas.

O trabalho desses artistas e cineastas têm sido objeto de outros estudos, de modo que não se trata aqui de analisá-lo individualmente em profundidade. Nosso objetivo é identificar estratégias de realização comuns: quais operações a “animação” de fotografias de arquivo condensa? Ainda que a atividade artística fuja a regras e tipologias totalizantes, nota-se a recorrência de certos procedimentos nas obras elencadas – e em outras, como *Kwa heri Mandima* (Robert-Jan Lacombe, 2010), *Aeroporto* (Marcelo Pedroso, 2010), *Prefácio a Fuzis para Banta* (Mathieu Abonnenc, 2011⁴), *Os últimos dias de Watteau* (Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj, 2012) etc. Não se trata de restituir roteiro das etapas de realização de tais obras, mas de estudar as operações conceituais contidas no gesto de “animação” – identificamos seis operações básicas. Em primeiro lugar está o gesto de *desarquivamento* (ou “anarquivação”) (DERRIDA, 2001). Em seguida, a *colocação em movimento* de fotografias pouco conhecidas ou mesmo esquecidas, oriundas de um passado doloroso, envolto em tabus. O processo de *escrutínio analítico* em movimento baseia-se na escuta da voz dos presos fotografados, nos dois documentários, e na narração criada pelos artistas no presente em *A man called love*. A etapa da *escuta* (por vezes desdobrada em uma “interpelação”) acompanha as imagens de vozes emitidas no presente, ouve falas até então silenciadas, confrontando a narração no tempo presente ao passado das tomadas fotográficas e de seu arquivamento. Com a *montagem* e, finalmente, por meio da *projeção*, memórias reprimidas se exprimem, e pode-se vislumbrar um acerto de contas com o passado no presente.

Pensar a presença de materiais de arquivo em filmes e obras de arte contemporâneas implica em considerar, por um lado, o “impulso arquivístico”, termo com que Hal Foster (2004) descreve a força de conservação que preside os arquivos enquanto instituição. Por outro lado, paira sobre todo arquivo o risco de destruição e desaparecimento – e a “animação” o exacerba. Tais forças contraditórias estão na

³Inicialmente, cerca de 16 ou 18 imagens por segundo. Mais tarde, 24 ou 25, com variações.

⁴Prefácio a Fuzis para Banta também se vale da projeção de fotografias em movimento, acompanhadas de uma narração. Dois projetores de slides sincronizados exibem fotografias de cena de Fuzis para Banta, filme perdido, rodado pela cineasta francesa de família guadalupense Sarah Maldoror (1938), ao som de um texto escrito com base nas anotações do roteiro feitas pela cineasta. O resultado, um filme fotográfico, é ao mesmo tempo a memória de um filme de que só restam vestígios e as indicações de um filme ainda por fazer. Por questões de espaço, esse objeto não será trabalhado aqui.

base da definição do “mal de arquivo” (DERRIDA, 2001). Nos arquivos do passado, o que Freud chama de “pulsão de vida” e “pulsão de morte” são inseparáveis. A aliança contraditória entre elas se complexifica ao se “abrir os arquivos”, ao “desarquivar”. A etapa da projeção exacerba a desarquivação, acentuando a materialidade diáfana das imagens, própria aos feixes de luz e ao filme. Tal (i)materialidade contribui para seus efeitos fantasmagóricos, para sua capacidade de afirmar a vida em algo que parecia morto, enterrado, esquecido. Pensar a (i)materialidade da imagem é refletir sobre os *mediums*⁵: como distinguir matéria cinematográfica e matéria fotográfica? Onde estão as especificidades e as porosidades entre cada disciplina artística?

Será necessário retomar, ainda que de maneira não exaustiva, teorias que relacionam fotografia e cinema. Tal discussão teórica perfaz a primeira parte deste artigo. A análise propriamente dita concerne inicialmente a presença da imagem fotográfica nos filmes de Susana de Sousa Dias e de Anita Leandro. Em seguida, o uso da fotografia nos documentários das duas cineastas será comparado com *A man called love*, instalação baseada em registros da arquitetura modernista brasileira e retratos do médium Chico Xavier realizados nas décadas de 1950 e 1960.

Sobre a imagem fixa no cinema

Marcados pela ambiguidade entre fixidez e movimento, entre sombra e luz, entre passado e presente, os trabalhos de Sousa Dias, Leandro e Guimarães e Ankhøj indicam novos horizontes para a oposição entre fotografia e cinema, ora neutralizando diferenças, ora potencializando-as. O gesto mais radical, nesse sentido, é o de Sousa Dias: as fotografias antropométricas contidas nos álbuns da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) que ela filma em 48 não são imagens fixas nem em movimento, ou então são tanto uma coisa quanto outra; o espectador entrevê imagens fugidias em meio a longas fusões, num quadro ambíguo entre mostrar e esconder, lembrar e esquecer.

A discussão teórica que se inicia aqui retoma em grandes linhas a oposição entre fotografia e cinema, tal como foi colocada ao longo do século XX. Trata-se evidentemente de um percurso incompleto e arbitrário. O número de publicações que

⁵Usamos o plural do termo latino *medium* aqui em referência ao modo como ele tem sido usado por historiadores da arte, teóricos do cinema e estudiosos da comunicação, distinguindo-o de mídia, operação que ao mesmo tempo chama a atenção para o “meio” da imagem, ou seja, o espaço que ela ocupa, e a liberta do papel de “meio de comunicação” contido, por exemplo, na expressão consagrada de McLuhan. O termo “medium” nos parece especialmente pertinente neste artigo, que trata, entre outras coisas, da presença de um médium (segundo o dicionário Houaiss, “pessoa capaz de comunicar-se com os espíritos”) no trabalho de Guimarães e Ankhøj.

refletem sobre a presença da imagem fixa no âmbito do cinema é imenso, sobretudo se confrontado à escassez de textos que pensam a tradição do diaporama, e este artigo não encontrou meios para não reproduzir essa desproporção. De todo modo, a forma diaporâmica nos convida a uma análise mais frontal das materialidades da imagem e dos *mediums* da arte.

Perturbação na ordem das coisas ou convite à mudança na postura do espectador⁶, a presença de imagens fotográficas no interior de filmes constitui um problema que mobiliza diversas gerações de pesquisadores⁷ dedicados ao estudo das diferenças entre fotografia e cinema, para além do postulado de Kracauer (2005), segundo o qual o cinema é fotografia mais movimento, e da aversão barthesiana pelo cinema, por demais fugidio em comparação com a fotografia (BARTHES, 1980⁸). Bellour se interessa pela relação entre fotografia e filme desde seus trabalhos de análise fílmica (1979): “O texto inencontrável” expressa o desejo do analista, que tenta frear a passagem do filme para melhor entendê-lo, sabendo que, quando se interrompe o movimento, o filme desaparece. Esse pensamento é prolongado e desenvolvido em textos posteriores, que se concentram nos efeitos da presença da fotografia e da imagem congelada (BELLOUR, 1997).

Para Bellour, os momentos de fixidez nos filmes pausam a narração, possibilitando uma ruptura na postura espectral convencional, passiva, e um convite para que surja o “espectador pensativo”. Em diálogo com Bellour, Laura Mulvey (2003) observa o impacto das tecnologias eletrônicas e digitais no cinema “*celluloid-*

⁶A referência aqui é o texto “Le spectateur pensif”, de 1984, em que Bellour se refere a um “trouble particulier” como a primeira das consequências da aparição da fotografia em um filme, que nós compreendemos no sentido de “perturbação”, e que em última instância é inseparável da ideia de “emoção particular” pela qual optou a edição brasileira: “A presença da foto na tela produz, no entanto, uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio” (BELLOUR, 1997, p. 85).

⁷É impossível fazer aqui um inventário completo dos pesquisadores que trataram desse assunto. Para este texto, os trabalhos de Stewart (1999) e Le Maître (2004) são especialmente importantes. Tributário do pensamento barthesiano, Burgin (2006) discute, em uma perspectiva original, o movimento da fotografia – nos arquivos, na memória – e, ao mesmo tempo, vê como um congelamento equivalente à impressão fotográfica o que as cinzas do Vesúvio produzem em Pompeia: uma imagem “catastrofográfica”. De Bellour, *Entre-imagens* (1997) pretende pensar a recorrência do recurso estilístico de congelamento da imagem cinematográfica, presente em filmes a partir da década de 1960 como uma consequência do vídeo e da imagem eletrônica. O fenômeno que este texto se propõe a estudar se dá em um momento posterior, já nos primeiros anos do século XXI, quando instalações e filmes criados a partir da animação de fotografias se tornam prática recorrente. Tal questão vem sendo estudada por Vale (2016), que utiliza o termo “mise-en-film” para falar do fenômeno que descrevemos aqui como “animação”.

⁸Bellour (1997) sistematiza a comparação realizada por Barthes (1980) entre fotografia e cinema, vindo na primeira imobilidade, passado e indicação de certa ausência, enquanto o segundo aparece como movimento, presente, presença. Chave para nossa reflexão será a relação que Bellour estabelece entre o aspecto fugidio da imagem cinematográfica, em oposição à fotografia, que se entregaria “inteira” ou “por inteiro”.

-based”, identificando uma nova visibilidade da fixidez enquanto propriedade constitutiva do cinema em celuloide. Para a autora de *Death 24x a second*, na virada do século XX para o século XXI, soma-se à questão o surgimento de um gesto próprio à era do vídeo e sobretudo do DVD: a pausa no fluxo narrativo, com a qual espectadores, cineastas e artistas podem criar roteiros alternativos e impor seu ritmo aos filmes. Na era digital, o “*arrêt sur image*” deixa de ser um “*arrêt de mort*”, possibilitando gestos libertários (ou fetichistas) por parte do espectador. Além disso, depois de completar seu primeiro século, o cinema se torna uma espécie de mausoléu, repositório de espectros: basta pressionar o “*play*” num velho filme para ver em movimento o corpo de pessoas mortas (MULVEY, 2003, 2007).

Em uma abordagem psicanalítica, Le Maître (2004) estabelece uma correspondência entre a impressão luminosa da fotografia e a impressão psíquica, numa articulação com o conceito psicanalítico de falta – a presença fotográfica pode funcionar como disparador de *memórias faltantes*. A análise da estranha temporalidade das fotografias filmadas constitui, ainda, um dos eixos principais de *Between film and screen: modernism’s photo synthesis* (STEWART, 1999). Nos momentos fotográficos dos filmes, “a morte é uma sombra na imagem [...]. Ela se infiltra na imagem tanto como uma figura da narrativa quanto como metáfora do desmembramento intrínseco do cinema” (STEWART, 1999, p. 28). As fotografias “citadas” em meio ao fluxo fílmico funcionariam como alusões, mais ou menos implícitas, do “subtexto fotogramático” da narrativa, algo que, de maneira geral, deveria ser esquecido. No livro de 1999, Stewart propõe uma distinção entre o “fílmico” e o “cinemático”, o que de certo modo abre caminho para sua obra mais recente, dedicada ao estudo do cinema “pós-fílmico” (2007), expandindo o conceito de cinema para imagens em movimento em suportes diferentes da película e em exibições não restritas à sala de cinema.

As obras de Sousa Dias, Leandro, Guimarães e Akhøj valem-se de dispositivos específicos criados não apenas para colocar em movimento fotografias originalmente analógicas, mas também para reproduzir, por meio da tecnologia digital, as tensões que presidiram seu fabrico. Adoto uma metodologia herdeira dos trabalhos citados e ao mesmo tempo levo em conta a contribuição das teorias psicanalíticas, não apenas no resgate da impressão psíquica de que fala Le Maître (2004), mas sobretudo para termos em mente a permanente tensão entre pulsão de vida e pulsão de morte que qualquer trabalho com materiais de arquivo deve lidar (DERRIDA, 2001). Finalmente, as obras em questão requerem uma análise à luz de teorias atuais que se dediquem a compreender os “*mediums*”, a partir de Benjamin e McLuhan. Ao optar por um estudo dos *mediums* e não da *mídia*, etimologicamente conjugando o subs-

tantivo latino “*medium*” num improvável plural, Somaini (2016) está entre os autores que dão ênfase ao *meio* enquanto *espaço* que a luz e o olhar precisam atravessar para que as obras (filmes, instalações) sejam vistas.

Fotografias de identificação

Preservação e destruição, fixidez e movimento, luz e sombra. Essas são algumas das forças contraditórias presentes em *48* e *Retratos de identificação*. Enquanto o primeiro coloca em circulação fotografias antropométricas de presos políticos da ditadura portuguesa, no geral anônimos, o segundo trabalha com imagens de natureza semelhante feitas pela ditadura militar brasileira, relativas a quatro militantes políticos que participam da luta armada contra a ditadura militar brasileira e foram presos em 1969: Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) e Chael Charles Schreier, membros da organização armada VAR-Palmares, além de Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ANL). Enquanto o filme de Sousa Dias compõe-se exclusivamente de fotografias encontradas nos álbuns da Pide, o de Anita Leandro contém, além de fotografias antropométricas e de investigação presentes nos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), materiais cinematográficos já existentes, como entrevistas com Dora durante o exílio, e entrevistas atuais, conduzidas pela própria Anita Leandro com os dois integrantes do grupo ainda vivos.

A oposição entre vida e morte, constitutiva do arquivo segundo a visão de Derrida (2001), encontra-se espelhada pelo conflito entre o olhar dos autores das fotografias originais (o olhar do carrasco) e o olhar das cineastas (ou de seus espectadores futuros), que produzem, no presente, um novo agenciamento dessas imagens. Seria justo dizer que, ao exibi-las, ao colocá-las em circulação, corre-se o risco de reproduzir a violência que as originou? Quando se reproduz uma imagem feita por um torturador agindo em nome do regime ditatorial, reproduz-se também a violência por ele engendrada? Recolocar “imagens do poder” em circulação significa reafirmar suas intenções? Essas questões⁹ pairam sobre os dois documentários, cujo objetivo é justamente desmontar as estratégias de poder empregadas na confecção das imagens.

É nos interstícios, nos detalhes quase invisíveis das “imagens do poder”, que *48* e *Retratos de identificação* encontram estratégias capazes de revelar suas contra-

⁹Tais questões ecoam as interrogações de Bernardet (2003), em imediata reação ao longa de Silvio Tendler, *Os anos JK* (1980), realizado com materiais audiovisuais produzidos pelo poder.

dições e, assim, subverter os objetivos originais que presidiram sua fabricação. Na *retomada*, elas deixam de ser simplesmente “imagens do poder” para tornar-se imagens de resistência. Contra a violenta dinâmica de apagamento e esquecimento, a realidade das fotografias se impõe, dando prova da existência da tortura, das tentativas de “desaparecimento” praticadas não só pelo Estado Novo português e pela ditadura militar brasileiro, mas pelos regimes subsequentes. Na nova montagem, as imagens são *elevadas* ao estatuto do visível (o termo “remontagem”, em francês, “*remontage*”, enfatiza essa elevação, conforme aponta Niney¹⁰) e, assim, libertadas de suas intenções originais.

Em 48, Susana de Sousa Dias filma, com micromovimentos de câmera, fotografias de presos políticos contidas nos álbuns da Pide. Depois, submete o material a uma desaceleração brutal, de modo que o discreto movimento torna-se quase imperceptível, convertendo-se em vibração. Sua montagem, finalmente, baseia-se em fusões de extrema lentidão: os rostos nunca se estabilizam na tela, mas passam por uma iluminação gradativa, seguida de um progressivo apagamento. É portanto difícil afirmar de maneira categórica a existência, em 48, de imagens fixas *ou* de imagens em movimento. O conjunto de fotografias *animadas* desafia as definições excludentes e a própria oposição entre fixidez e movimento.

Não se trata apenas de dissolver, no meio digital, imagens fixas originalmente analógicas, fruto de um processo de impressão luminosa em película fotossensível, mas de *animá-las*: são retirados dos arquivos retratos em processo de “desaparecimento” para, ao colocá-los em movimento, restituir-lhes as almas esvaídas. A operação deixa visíveis as bordas e a textura da imagem analógica, preservando-lhes a identidade original. Na montagem, os momentos em que a figuratividade dos rostos desaparece por completo, dando lugar à massa negra ou branca, acentuam a materialidade dos álbuns fotográficos, como se sugerissem o fundo de cartolina em que as fotografias são fixadas, e conferem visibilidade à corrosão em curso na memória e nos arquivos. Mais: acabam por figurar o infigurável da tortura, da morte, da violência.

¹⁰Niney (2009) elenca operações próprias ao trabalho com arquivos, em que as imagens são “re-tournées” – rodadas novamente e ao mesmo tempo viradas do avesso. Atento à polissemia do vocabulário cinematográfico, Niney investe em expressões como “retournement” e “reprise de vues”. “Remontage” indica ao mesmo tempo uma nova montagem e, num segundo sentido, uma nova “elevação”, o movimento segundo o qual imagens emergiriam das profundezas dos arquivos.



Figura 1: Fotografia antropométrica. As imagens aparecem e desaparecem em lentas fusões, de modo a nunca se estabilizarem na tela.
Fonte: 48 (2010).

Em um artigo dedicado ao trabalho de Sousa Dias, Leandro oferece uma interpretação à opção da cineasta em *Natureza morta* (2005), filme baseado na retomada de arquivos fílmicos da ditadura salazarista e, à diferença de *48*, desprovido de falas. Somente o silêncio radical do filme é capaz de ecoar o “gritos dos mortos”; ele seria “a palavra por excelência do preso político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura” (2012, p. 35). Se em *48* Sousa Dias acrescenta os depoimentos de ex-presos políticos, silêncios continuam preservados, situações são apenas sugeridas, jamais explicitadas. Em *Retratos de identificação*, são fundamentais os momentos em que o som faz-se ausente e a lentidão instaura uma temporalidade própria ao passado ainda por ser vivido. Em certos momentos do filme, texto e imagem compartilham o mesmo plano, que reproduz as folhas escuras do álbum arquivado, dando acesso à textura das pastas guardadas no Dops com o objetivo de serem esquecidas.

O ver sem ser visto, próprio aos dispositivos de controle e ao dispositivo cinematográfico¹¹, é um elemento fundamental das imagens antropométricas dos

¹¹Em seu ensaio sobre o pan-óptico de Bentham, Foucault (1987) evidencia que os dispositivos de visão se baseiam em relações de poder e que, inversamente, as relações de poder se manifestam também por meio de dispositivos de visão. Foucault vê no pan-óptico uma matriz para técnicas modernas de vigilância e controle, modelo não só para sistemas prisionais de todo o mundo, mas também para escolas, hospitais, fábricas, quartéis etc.



presos políticos trabalhadas pelas diretoras, como fica claro nas primeiras fotografias de Dora em *Retratos de identificação*. O contracampo invisível ocupado pelo corpo do carrasco-fotógrafo esconde sua identidade e expõe a identidade do fotografado. Em falas feitas em debates e apresentações do filme, Anita Leandro exprime uma dificuldade epistemológica. Como fazer um filme como esse? Como usar essas imagens sem submeter o fotografado a uma nova exposição, sem reforçar desequilíbrios e assimetrias?

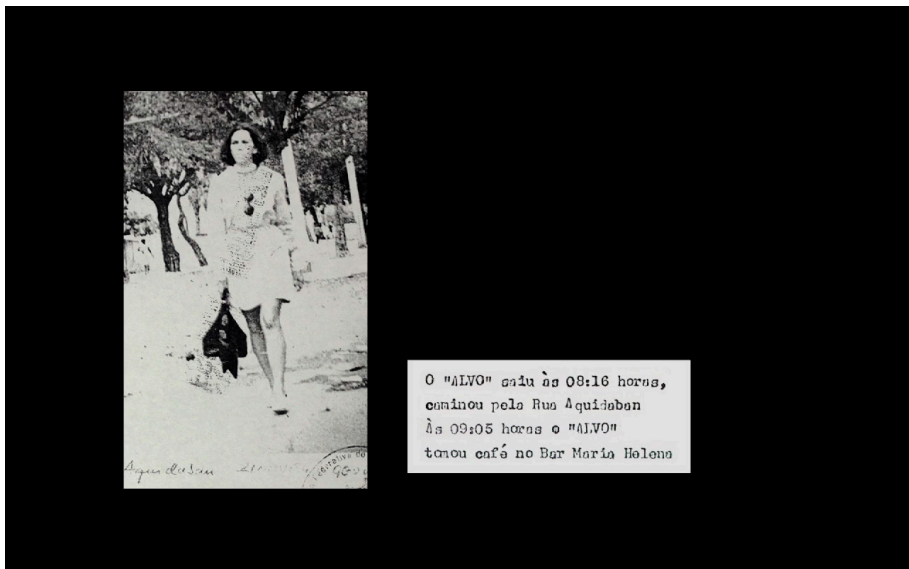


Figura 2: Fotografia de Dora que reforça a assimetria entre retratista e retratado. Texto e foto coabitam, lembrando a materialidade dos álbuns do Dops. Fonte: *Retratos de identificação* (2014).

Com minúcia, Anita Leandro luta, em sua montagem, contra a exposição excessiva, o que acrescentaria uma nova camada à brutalidade do dispositivo fotográfico, da detenção, da tortura. Ainda que o relato de Dora no exílio e os depoimentos de Espinosa e Guarany sejam valorizados pela montagem, o filme preserva os segredos dos mortos e os silêncios dos sobreviventes. O não dito do depoimento de Guarany, o último a ter contato com Dora, e que envolve a morte da militante no exílio, assim como o quadro negro marcando a invisibilidade de suas imagens pós-tortura, dão prova de respeito pelos fotografados. Graças a tais procedimentos, a cineasta consegue traduzir também o silêncio dos arquivos e do processo de apagamento a que são submetidos. Os arquivos do Dops e da Pide mantêm-se sob permanente tensão entre memória e esquecimento, entre preservação e destruição. As

duas cineastas relatam dificuldade em acessá-los, no caso brasileiro, paliada pela “Lei de acesso à informação” (BRASIL, 2011¹²). A escassez de materiais disponíveis, o precário estado de conservação e a dificuldade de acesso encarnam algo definidor das dinâmicas dos arquivos, “matéria viva, que se organiza e reorganiza permanentemente” (BLUMLINGER, 2014, p. 8).

Ao sintetizar as etapas de desarquivamento, escrutínio analítico, colocação em movimento, escuta, montagem e projeção, o encontro de *mediums* – fotografia e cinema, analógico e digital – faz emergir a figura do carrasco, tornado visível em sua invisibilidade de fotógrafo. *Retratos de identificação* e *48* expõem o olhar daqueles que fotografaram homens e mulheres privados de liberdade e de palavra, que sustentaram suas câmeras diante de corpos ensanguentados e quase sem vida. Funcionários do regime, cúmplices ou agentes em sessões de tortura e assassinato que só excepcionalmente chegam a julgamento. A presença dos torturadores faz sentir os dois filmes primeiramente através das brechas que alguns detalhes abrem nas imagens, rompendo o silêncio e a força de esquecimento próprios aos arquivos.

Em *48*, as expressões dos fotografados – os lábios contorcidos, o cenho franzido, a resistência à fotografia que permitiria identificá-los mais tarde – assim como, no presente, o som da respiração emocionada ou do choro contido, funcionam como provas concretas da violência sofrida. Em *Retratos de identificação*, os rostos transformados pela tortura são mais do que detalhes. Quando, no filme, ouvimos o nome dos torturadores, a assimetria do dispositivo gerador dessas imagens é exposta. Se de fato a lente jamais voltou-se para o rosto dos carrascos, num lampejo o obscuro contracampo que eles habitam iluminam brevemente suas identidades. Os filmes dão visibilidade não apenas a fotografias esquecidas, mas ao carrasco invisível e à violência do dispositivo que as fabricou. Os olhos dos presos fotografados reganham alma no processo de animação, de modo a permitir-lhes, no presente, encarar seus torturadores.

Os diaporamas contemporâneos

Fundadas em alianças improváveis entre o obsoleto e o contemporâneo, entre a materialidade dos meios analógicos e a dissipação do digital, as instalações de Guimarães e Ankhøj funcionam como máquinas de convocar fantasmas. *A man cal-*

¹²Publicada em 18 de novembro de 2011 e em vigor desde 16 de maio de 2012, a Lei nº 12.527/2011, conhecida como “Lei de acesso à informação” regulamenta o direito de qualquer pessoa solicitar e receber dos órgãos e entidades públicos informações públicas por eles produzidas ou custodiadas. Cf. <<http://www.acessoainformacao.gov.br>>.

led love conta com dois projetores de slide sincronizados, programados digitalmente, acompanhados de uma banda sonora, com 20 minutos de duração. Visíveis na sala, eles projetam fotografias sobre uma tela branca. Há um aspecto de “performance ao vivo” na obra, embora tudo seja calculado com antecedência, tanto nas imagens quanto na trilha sonora, que contém narrações gravadas.

Como outras obras que desde o século XX levam para o contexto da arte contemporânea a tradição dos diaporamas¹³, *A man called love* têm inspiração em fotonovelas, populares na segunda metade do século XX, e em filmes fotográficos, como *La Jetée* (1962), de Chris Marker, e *Colóquio de cães* (1977), de Raúl Ruiz. Os artistas apoiam-se no ensaio enquanto forma em permanente busca para explorar a memória, que é ao mesmo tempo íntima e coletiva, que borra as fronteiras entre objetividade e subjetividade¹⁴.

O “homem chamado amor” é Francisco de Paula Cândido Xavier (1910-2002), ou Chico Xavier, médium e divulgador da religião espírita que publicou mais de quatrocentos livros, psicografados a partir do que espíritos lhe ditavam. O auge de sua popularidade se deu nos anos 1960 e 1970, sob a ditadura militar brasileira, e a obra vai investir na relação entre o médium e seu contexto político. No começo, ainda em silêncio, vemos retratos seus de óculos escuros, costeletas, terno claro, camisa estampada. Conduzida por uma voz feminina, a narração lembra inicialmente a voz *over* dos documentários tradicionais, impessoal e onisciente. Logo surgem, porém, digressões e hesitações, dando lugar a um tom reflexivo. Chico Xavier defendia preceitos de justiça e paz, mas jamais manifestou-se contra a violência do regime. Tinha trânsito entre as autoridades militares e nunca foi perseguido.

Traça-se então um paralelo entre fotografias de projetos emblemáticos da arquitetura modernista brasileira e a cidade para onde iriam os espíritos depois da morte física, conforme a descrição de *Nosso Lar*, livro ditado pelo espírito André Luiz e publicado por Chico Xavier em 1944. Os contornos dessa cidade-fantasma ecoariam uma “visão tropical da social-democracia”¹⁵. A arquitetura modernista bra-

¹³Projeções de slides são vistas em museus ao menos desde a década de 1960. Exemplos notáveis são a exibição de quatro diaporamas de Alain Sabatier no MoMA de Nova York, em 1967, e os slideshows de Nan Goldin, vistos no Whitney Museum em 1985. Boulouch (2017) traça um panorama histórico das práticas diaporâmicas. O artista irlandês James Coleman (1941-) é outro marco da presença da projeção de slides em espaços da arte.

¹⁴Nos livros que acompanham a exposição (GUIMARÃES, 2010), Guimarães mergulha na escrita ensaística para entender a figura de Chico Xavier, convocando Benjamin, Certeau e Kardec, além de restituir suas pesquisas e encontros na preparação da obra.

¹⁵Nosso lar descreve uma “cidade dos mortos” próxima do ideário da arquitetura moderna em sua aspiração à ordem, à funcionalidade e ao racionalismo. A “cidade contemporânea de três milhões de habitantes”, idealizada por Le Corbusier nos anos 1920, com autodromes, veículos rápidos sobre passarelas elevadas de concreto que garantiriam o transporte entre as zonas afastadas, pode ser lembrada nas descrições de

sileira é vista em fotografias em preto e branco dos anos 1950 e 1960: as formas abstratas criadas por Burle Marx para as calçadas da orla carioca, o aterro do Flamengo (1961) e o entorno do Museu de Arte Moderna, projetado por Afonso Reidy (1953); os *brises-soleil* do Ministério da Educação e da Saúde (1936), da equipe de Lúcio Costa; a escada helicoidal sem guarda-corpos do Itamaraty, concebida por Joaquim Cardozo e Milton Ramos; além do Copan de Niemeyer. A cidade dos espíritos ganha intrigante materialidade.

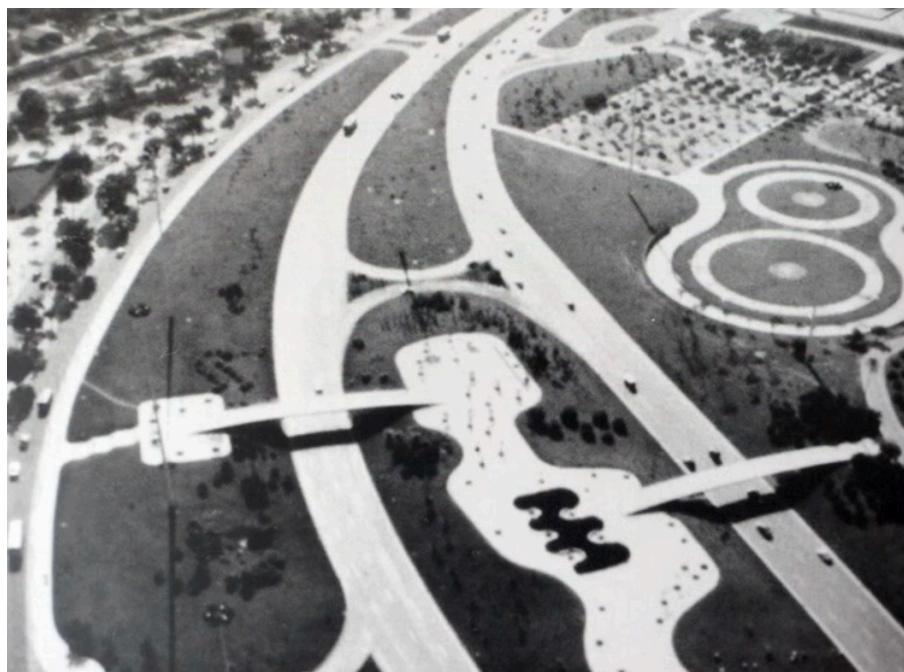


Figura 3: Imagem de *A man called love* (2007). As linhas modernistas confundem-se com as da cidade dos mortos descrita pelo espírito André Luiz a Chico Xavier.
Fonte: *A man called love* (2007)

Em certo ponto, a narração assume-se como médium e interroga Chico Xavier. Por que os espíritos que ele incorporou não denunciaram torturas, assassinatos, desaparecimentos? Por que são conservadores, não há espíritos esquerdistas?¹⁶ Os

Nosso Lar, em que “aerobuses”, veículos suspensos a cinco metros de altura, ligam as zonas comerciais às residenciais. A zona dedicada ao trabalho divide-se em seis ministérios de forma triangular que convergem em uma praça, num desenho comparável ao Plano Piloto. (LUIZ, 2010)

¹⁶O espiritismo francês tinha ligação com movimentos de esquerda, principalmente com base em “Socialismo e Espiritismo”, artigo de Léon Denis (1846-1927) publicado em 1924. Vindo de uma família sem posses da região de Tours e engajado no movimento operário, Denis, seguidor de Kardec como Chico Xavier, tornou-se a principal figura do espiritismo francês depois de sua morte.

militares temiam denúncias de atrocidades do regime por meio de Chico Xavier? O diaporama, instrumento analógico tornado obsoleto¹⁷, é usado para interrogar alguém que já morreu. A voz feminina conta, em primeira pessoa, que numa sessão espírita levou a indagação a um médium que recebe o espírito de “um certo Xavier”. Ele responde dizendo que os espíritos dos revolucionários que conhecera eram encarnações de revolucionários históricos, membros da Comuna de Paris, e isso nunca foi publicado para evitar incitações à violência. Filho de mãe negra, Chico Xavier era visto como branco, num fenômeno só explicado pelas singularidades do racismo brasileiro. Entre as centenas de espíritos que ele incorporou e sobre os quais escreveu, nenhum era negro ou tinha origem africana.

A *man called love* instaura brechas entre imagem fixa e imagem em movimento, entre história individual e história política, entre tecnologia analógica e digital, entre ficção e realidade. Contribui nesse processo o escrutínio analítico de seus retratos, a especulação sobre a escolha das camisas estampadas, das costeletas fartas, dos óculos grandes, donde se infere uma atitude *queer*. A projeção de fotografias da arquitetura modernista em companhia da narração e da leitura de trechos de *Nosso Lar* colabora para revelar os contornos *sobrenaturais* dos jardins de Burle Marx e do traçado de Niemeyer e Lúcio Costa.

É graças às operações de desarquivamento, escrutínio analítico, colocação em movimento, interpelação e projeção que se vislumbram encontros e desencontros entre passado e presente, sintetizados na combinação entre *mediums* analógicos e digitais. Na instalação, fotografias são submetidas a uma análise *em movimento*. A dialética entre fotografia e cinema não é conjugada na perspectiva do *arrêt sur image*, mas do *mouvement sur image*: estabelece-se um diálogo entre o congelamento da imagem e o movimento do carretel de diapositivos. Sopro de vida nas imagens do passado, permitindo especulações, interpelações, fantasmagorias. A imagem jamais é fixada: os slides estão sempre a aparecer e a desaparecer, como nas longas fusões criadas por Sousa Dias.

¹⁷Em Veneza, Guimarães e Akhøj apresentaram *A família do capitão Gervásio* (2013), filme em 16 mm que se constitui como um desdobramento de *A man called love*. Os artistas foram a Palmelo, cidade goiana de 2 mil habitantes fundada em torno de um centro espírita e um sanatório. Ali, encontram a mulher que desenhou o mapa das vinte cidades astrais brasileiras, donas de um funcionamento parecido com o descrito em *Nosso Lar*. De novo, imagens da arquitetura modernista brasileira aparecem na tela, no que poderia ser uma reafirmação da cidade moderna como materialização da crença no progresso e na urbanização contida em *Nosso Lar*.

Conclusão

Cada qual a seu modo, *48, Retratos de identificação* e *A man called love* promovem um face-a-face diferido, em alguns casos póstumo, entre fotógrafo e fotografado (carasco-retratista e vítima retratada, no caso dos dois documentários), e entre fotografado e espectador (Chico Xavier e a memória crítica de sua convivência com o regime ditatorial, na instalação). Diferentemente do que acontece nos filmes analisados por Bellour em seu texto sobre o “espectador pensativo”, não é o “passado do passado” enquanto “tempo segundo e diferente” (1997, p. 86) que emerge quando os retratos dos presos políticos ou as fotografias da arquitetura modernista são tomados pelo movimento, mas a expressão da continuidade do passado no presente. São ruínas que continuam a transformar-se qual um “palimpsesto movediço”, como coloca Burgin (2006, p. 87) em sua visão de Pompeia como imagem “catastrográfica” menos fixa do que parece à primeira vista.

Bellour vê como um convite a pensar o cinema a presença de fotografias filmadas em *La macchina ammazzacattivi* (*A máquina de matar pessoas más*, 1952), de Roberto Rossellini, *Beyond a reasonable doubt* (*Suplício de uma alma*, 1956), de Fritz Lang, e *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni. Em tais filmes, a fotografia é associada a algo mortífero, em oposição ao filme, que produz a ilusão da vida e carrega o espectador nesse fluxo. Ao interromper o movimento, a fotografia retira o espectador da ilusão, e o filme cria condições para olhar-se a si próprio “de um olho oblíquo” (p. 95). Processo de certo modo inverso, a “animação” das fotografias de arquivo produzida pelas obras a que este artigo se dedica produz um pensamento sobre o filme e o cinema, mas se trata de *análises em movimento*, na contramão do desejo descrito por Bellour em “Le texte introuvable” (1979): à tentativa de parar o fluxo do filme para melhor entendê-lo e analisá-lo, corresponde agora a “animação” como procedimento necessário para enxergar as contradições das imagens. A fotografia torna-se também movimento, tão fugidia e evanescente quanto os filmes que perturbaram Barthes.

Como vimos, a estética da “fotografia animada” instaurada por *48, Retratos de identificação* e *A man called love* baseia-se em seis operações básicas: desarquivamento; colocação em movimento; escrutínio analítico; escuta; montagem e projeção. Esses processos possibilitam, por um lado, que verdades enterradas de regimes ditatoriais sejam encaradas desde o presente. Por outro lado, instaura-se uma reflexão sobre a vitalidade da matéria película, sugerindo potencialidades ainda a explorar. Há que pensar a questão da obsolescência. Seria o diaporama analógico um dispo-

sitivo obsoleto? A modernidade é a um só tempo o presente e o passado da arte contemporânea (BUERGEL, 2005), e quando a criação artística contemporânea vale-se de dispositivos tecnológicos “modernos” hoje considerados obsoletos, revelam-se os pontos cegos da modernidade, e ficam evidentes suas omissões e alianças perversas (com a ditadura, a tortura).

Nas obras estudadas, as aparições de imagens fotográficas apontam para o futuro e para o passado do cinema, numa notável aliança entre “pré-cinema” e “pós-cinema” (MACHADO, 1997, p. 9). Ativam, ainda, um elo de ordem histórica entre eventos do passado e sua memória faltante no presente. Do encontro entre cinema e fotografia, duplicado pelo encontro entre um processo de fabricação da imagem obsoleto (a impressão luminosa, a película, os sais de prata etc.) e a dissipação do digital, emerge uma potência espectral que se apresenta em sua plasticidade e se dissemina pela atmosfera de projeção. No diáfano espaço de projeção ensejam-se interrogações contundentes, ressuscitando um passado furtivo que se nos tentava escapar.

Referências

- AUMONT, J. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012.
- BARTHES, R. *La chambre claire: note sur la photographie.* Paris: Seuil, 1980.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo.* Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *L'Entre-images 2: mots, images.* Paris: P.O.L., 1990.
- _____. “Le texte introuvable”. In: *L'analyse du film.* Paris: Albatros, 1979. p. 35-41.
- BERNARDET, J. C. “Os anos JK: como fala a história?”. In: _____. *Cineastas e imagens do povo.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BLÜMLINGER, C. “Présentation”. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, Montreal, v. 24, n. 2-3, p. 7-16, 2014.
- BOULOUCH, N. “O que resta do diaporama?”. In: FURTADO, B.; DUBOIS, P. (Org.). *Pós-fotografia, pós-cinema: o devir das imagens contemporâneas das artes.* São Paulo: Sesc, 2017. No prelo.
- BRASIL. Casa Civil. Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 19 nov. 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/12527.htm>. Acesso em: 22 mar. 2017.

BUERGEL, R. M. *Leitmotifs*. 2005. Disponível em: <<http://www.documental2.de/index.php?id=leitmotive&L=1>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

BURGIN, V. “The shadow and the ruins”. In: *Voyage to Italy*. Berlin: Hatje Cantz, 2006. p. 79-87.

CLARETIE, J. “La vie à Paris” (1896). In: BANDA, D.; MOURE, J. *Le cinéma: naissance d’un art – 1895-1920*. Paris: Flammarion, 2008. p. 42-43.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. “L’optogramme. L’arrêt sur la dernière image”. *Revue Belge du Cinéma*, Ville de Bruxelles, n. 4, p. 29-34, 1983.

DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2002.

DUBOIS, P. “Le corps et ses fantômes”. *La recherche photographique*, Paris, n. 1, p. 46-50, out. 1986.

FOSTER, H. “An archival impulse”. *October*, Cambridge, n. 110, p. 3-22, Fall 2004.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAUDREAULT, A.; MARION, P. *La fin du cinéma? Un média en crise à l’ère du numérique*. Paris: Armand Colin, 2013.

GUIMARÃES, T. *A man called love: reading Xavier*. London: Capacete Produções; Forlaget, 2010.

KRACAUER, S. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

LE MAÎTRE, B. *Entre film et photographie: essai sur l’empreinte*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

LEANDRO, A. “A voz inaudível dos arquivos”. In: SOUZA, G. et al. (Org.). *XIII estudos de cinema e audiovisual socine*. São Paulo: Socine, 2012. p. 27-37.

LUIZ, A. *Nosso Lar*. Psicografado por Chico Xavier. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2010.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MATUSZEWSKI, B. *La photographie animée: ce qu’elle est, ce qu’elle doit être*. Paris: Noizette, 1898.

MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2007.

_____. “Stillness in the moving image: ways of visualizing time and its passing”. In: *Saving the image: art after film*. Manchester: Manchester Metropolitan University, 2003. p. 78-89.

NADAR, F. “Balzac et le daguerréotype”. In: _____. *Nadar: dessins et écrits*. Paris: A. Hubschmidt, 1979.

NINEY, F. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.

MONTEIRO, L. R. “Le mouvement des ruines”. In: BURGINS, V.; CASTRO, T.; GIANNOURI, E. et al. *Palmanova*. Paris: Éditions Form[e]s, 2016. p. 67-84.
RIBETTES, J. M. *Le diaphane et l’obscur*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2002.

RICCEUR, P. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Le Seuil, 2000.

RODOVALHO, B. “Visages exposés: retournement et détournement de l’archive visuelle de dictature dans les films de Susana de Sousa Dias”. In: REVOLUTION ET CINEMA: L’EXEMPLE PORTUGAIS, Paris, 2014. *Anais...* Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 2014.

STEWART, G. *Between film and screen: modernism’s photo synthesis*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1999.

_____. *Framed time: toward a postfilmic cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

SOMAINI, A. “Walter Benjamin’s media theory: the *medium* and the *apparat*”. *Grey Room*, Cambridge, n. 62, p. 6-41, Winter 2016.

VALE, G. C. *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal e Relicário, 2016.

Referências audiovisuais

48. Criação: Susana de Sousa Dias. Portugal, 2010.

A FAMÍLIA do capitão Gervásio. Criação: Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj. Brasil, 2013.

A MAN called love. Criação: Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj. Austrália, 2007.

NATUREZA morta. Criação: Susana de Sousa Dias. Portugal, 2005.

PREFÁCIO a Fuzis para Banta. Criação: Mathieu Abonnenc. França, 2011.

RETRATOS de identificação. Criação: Anita Leandro. Brasil, 2014.