

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

GERMANO ALBERTO PATEL WEISS

**A montagem como imaginação política no cinema de Santiago Alvarez, Emile de
Antonio e Chris Marker**

Niterói

2020

GERMANO ALBERTO PATEL WEISS

A montagem como imaginação política no cinema de Santiago Alvarez, Emile de Antonio e Chris Marker

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, para obtenção de título de mestre.

Linha Narrativas e Estéticas.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Fernando Morais da Costa

Niterói

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

W429m Weiss, Germano Alberto Patel
A montagem como imaginação política no cinema de Santiago Alvarez, Emile de Antonio e Chris Marker / Germano Alberto Patel Weiss ; Fernando Moraes da Costa, orientador. Niterói, 2020.
172 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.05125895938>

1. Montagem do filme. 2. Colagem. 3. Filme ensaio. 4. Arquivo audiovisual. 5. Produção intelectual. I. Costa, Fernando Moraes da, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Sandra Lopes Coelho - CRB7/3389



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando GERMANO ALBERTO PATEL WEISS, na forma em que se segue:

Aos 9 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às 15 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **GERMANO ALBERTO PATEL WEISS** formada pelos seguintes professores doutores: FERNANDO MORAIS DA COSTA - UFF (orientador), ELIANNE IVO - UFF, SIMPLICIO NETO RAMOS DE SOUSA – ESPM RJ. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“A MONTAGEM COMO IMAGINAÇÃO POLÍTICA NO CINEMA DE SANTIAGO ALVAREZ, EMILE DE ANTONIO E CHRIS MARKER”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a clareza da estrutura da dissertação, a erudição em diversas áreas, o que constrói um texto verdadeiramente interdisciplinar, o entusiasmo acerca do objeto, o bom estilo da escrita, além da densidade da malha conceitual gerada a partir do trabalho com o texto.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO (). Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, FERNANDO MORAIS DA COSTA, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

FERNANDO MORAIS DA COSTA - UFF

ELIANNE IVO- UFF

SIMPLICIO NETO RAMOS DE SOUSA – ESPM RJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e à minha família que me apoiaram antes e durante todo o processo do mestrado.

Agradeço ao Marcelo e à Bianca que me ajudaram com o projeto de dissertação.

Agradeço ao Luiz Garcia que me emprestou livros fundamentais para minha pesquisa. Agradeço também a Raquel Williams e Joana Passi pelas dicas de leitura.

Agradeço ao Zélélé pelo site de filmes do Chris Marker e livro sobre o cinema cubano.

Agradeço ao meu orientador, Professor Fernando Morais da Costa, que me guiou pacientemente nestes dois anos e meio de mestrado.

Agradeço aos membros da banca de defesa, assim como da banca de qualificação. Professores Elianne Ivo, Simplício Neto e Luiz Augusto Rezende Filho.

Agradeço à Cida, que esteve ao meu lado durante todas as horas de estudo e escrita deste mestrado.

Agradeço à Luiza, minha companheira, pela paciência.

Resumo

O presente estudo tem por objetivo analisar de que forma os cineastas Emile de Antonio, Santiago Alvarez e Chris Marker reinterpretaram discursos políticos oficiais e ideológicos através da montagem em seus filmes. A obra destes cineastas, mesmo vasta, permite um recorte nos filmes que utilizam material de arquivo e das idéias de montagem de Eisenstein, a dialética através da sucessão de planos para formar uma síntese, e de uma idéia de imaginação política pensada a partir de Walter Benjamin, onde as imagens trazem uma multiplicidade de olhares, efeitos e sentidos. Para tanto vou também estudar a evolução da colagem como expressão artística no sec. XX, tanto nas artes plásticas como no cinema.

Pretendo, então, entender como as formas de montagem e pensamento de cada cineasta citado permitiram eles repensarem as situações políticas e contextos ideológicos em que estavam inseridos, não com distanciamento histórico, mas no calor e urgência dos acontecimentos. Por fim a imaginação política dos três realizadores leva seus filmes aos limites do cinema documentário e cinema ensaístico.

Palavras-chave: montagem, colagem, arquivo.

Abstract

The present study aims to analyze how the filmmakers Emile de Antonio, Santiago Alvarez and Chris Marker reinterpreted official and ideological political speeches and images through editing in their films. The work of these filmmakers, although vast, allows a focus in films that use archival material and Eisenstein's montage ideas, the dialectic through the succession of plans to form a synthesis, and an idea of political imagination thought from Walter Benjamin, where the images bring a multiplicity of looks, effects and meanings. To this end, I will also study the evolution of collage as an artistic expression in the 20th century, both in visual arts and cinema.

I intend, then, to understand how the forms of montage and thought of each cited filmmaker allowed them to rethink the political situations and ideological contexts in which they were inserted, not with historical distance, but in the heat and urgency of events. Finally, the political imagination of the three directors takes their films to the limits of documentary and essay film.

Key-words: montage, collage, archive.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----------|
| Figura 1 – Subway Advertising in 1907, Winsor McCay | 37 |
| Figura 2 – Cidade de Nova York. Ela vale a pena?, Revista Life | 38 |
| Figura 3 – Adolf, o super-homem, John Heartfield | 44 |
| Figura 4 – Capa AIZ 13 n° 15, John Heartfield | 46 |
| Figura 5 – Essa é salvação que nos trazem! | 47 |
| Figura 6 – Mahnung 1937, John Heartfield | 49 |
| Figura 7 – Mahnung 1968, John Heartfield | 50 |
| Figura 8 – Ach Alma Manétro, Jacques de la Villeglé e Raymond Hains | 52 |
| Figura 9 – White Car Burning III, Andy Warhol | 54 |
| Figura 10 – Frame de <i>O Homem com a câmara</i> (1929) de Dziga Vertov..... | 62 |
| Figura 11 – Frame de <i>O Homem com a câmara</i> (1929) de Dziga Vertov. | 63 |
| Figura 12 – Frame de <i>O Homem com a câmara</i> (1929) de Dziga Vertov. | 63 |
| Figura 13 – Frame de <i>O Homem com a câmara</i> (1929) de Dziga Vertov. | 64 |
| Figura 14 – Planificação 1 <i>In the Year of the Pig</i> | 110 |
| Figura 15 – Planificação 2 <i>In the Year of the Pig</i> | 117 |
| Figura 16 – Planificação <i>Le fond de l'air este rouge</i> | 130 - 133 |
| Figura 17 – Letreiros <i>79 primaveras</i> | 148 |
| Figura 18 – Letreiros <i>Cómo, Por Qué y Para Qué se asesina a um general</i> | 149 |
| Figura 19 – Letreiros <i>LBJ</i> | 152 |
| Figura 20 – Planificação 1 <i>LBJ</i> | 155 |
| Figura 21 – Planificação 2 <i>LBJ</i> | 157 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO 1 – DA COLAGEM À IMAGINAÇÃO POLÍTICA | 14 |
| 1.1. Razões materiais para a colagem | 14 |
| 1.2. Colagem nas artes plásticas | 25 |
| 1.3. A montagem cinematográfica | 55 |
| 1.3.1. Eisenstein, Dziga Vertov e Esfir Schub | 55 |
| 1.3.2. O cinema dos anos 1960 | 77 |
| CAPÍTULO 2 – MONTAGEM, LEGIBILIDADE E ALEGORIA: A IMAGINAÇÃO POLÍTICA. | 84 |
| 2.1. Imagem | 86 |
| 2.2. Legibilidade | 88 |
| 2.3. Alegoria | 91 |
| CAPÍTULO 3 – O FILME COMO EXERÍCIO DE IMAGINAÇÃO E POLÍTICA | 96 |
| 3.1. In the year of the pig (1968) – Emile De Antonio | 98 |
| 3.1.1. Emile de Antonio | 98 |
| 3.1.2. In the year of the pig (1968) | 106 |
| 3.2. Le fond de l’air est rouge (1977) – Chris Marker | 123 |
| 3.2.1. Chris Marker | 123 |
| 3.2.2. Le fond de l’air este rouge (1977) | 127 |
| 3.3. LBJ (1968) – Santiago Alvarez | 146 |
| 3.3.1. Santiago Alvarez | 146 |

| | |
|---------------------------|------------|
| 3.3.2. LBJ (1968) | 151 |
| CONCLUSÃO | 160 |
| BIBLIOGRAFIA | 165 |
| FILMOGRAFIA | 170 |

INTRODUÇÃO

A experiência do olhar, as formas de percepção e circulação de informação são algumas das experiências fundadoras da modernidade como a compreendemos hoje em dia. Uma relação de intercâmbio constante entre experiências técnicas e estéticas, desenvolvimento científico e movimentos políticos, a modernidade está constantemente vinculada à noção de velocidade, de mudanças vertiginosas, de uma carga de inovações e idéias que vem desestruturando e reestruturando as sociedades ao redor do globo a partir de meados do sec. XIX até os dias de hoje.

Diante dessa concepção global, esta dissertação pretende estudar de que forma imagens construídas a partir de aparatos técnicos oficiais ou politicamente alinhados a determinada ideologia podem ser usados para construir um discurso contrário à sua intenção original, ou, não sendo contrário, de forma a deslocar seu sentido original de forma a criar outro significado a partir de sua relação com outras imagens. Esta análise parte de duas idéias que, se não são exclusivas da modernidade, devem à ela a sua massificação e sua quase onipresença em nossa produção cultural atual: a colagem e a montagem cinematográfica.

A colagem como entendida dentro das artes plásticas, ganha força no início do sec. XX especialmente a partir de Picasso e Braque e com movimentos modernistas como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo. No entanto a sobreposição de elementos díspares, oriundos de fontes diversas e algumas vezes não relacionados de forma harmônica justamente para maior destaque de uma ou outra informação já pode ser notada nos cartazes publicitários do final do sec. XIX, presentes nas grandes cidades européias. Mesmo os lugares onde estes cartazes eram colados já formavam verdadeiras colagens, criando relações e composições inusitadas e caóticas.

A montagem cinematográfica também está inserida neste contexto de mudança de percepções do final do sec. XIX e início do XX. Como já demonstrado por autores que estudaram o primeiro cinema e também através de movimentos cinematográficos como a vanguarda francesa, o expressionismo alemão e a vanguarda soviética, o cinema teve um longo caminho de experimentações e formas de compreensão da imagem em movimento que foram sendo modificadas e aprimoradas.

A noção de colagem, justaposição e fragmentação não ficaram concentradas apenas nestas áreas. A literatura incorporou estas inovações não apenas na poesia (Mayakovski, Paul

Eluard, TS Eliot) como na prosa. Romances como *Berlin Alexander Platz* de Alfred Doblin, *1919* de John Dos Passos e *Ulisses* de James Joyce refletem e buscam fragmentar o discurso antes linear do romance para refletir uma nova realidade e percepção do homem moderno, tomado por inúmeros estímulos, imerso num mundo de velocidade cada vez mais vertiginosa.

A partir destes movimentos e idéias modernas anteriores à segunda guerra mundial, iremos avançar até o final dos anos 60 e anos 70 para entender como essas noções de colagem, fragmentação e reestruturação de discursos se desenvolve no contexto político destas décadas. Após a segunda guerra muitas tecnologias já estão amplamente disseminadas, assim como formas estéticas modernistas foram incorporadas ao dia-a-dia da população urbana. É preciso lembrar que após as primeiras experiências com colagem de artistas modernistas nas duas primeiras décadas do sec. XX, já nos anos 30 a colagem e a fotomontagem já são amplamente utilizadas em peças publicitárias para o público em geral. Não apenas para produtos, mas em propagandas políticas também. Esta popularização da colagem é feita também por muitos artistas envolvidos com as vanguardas, segundo a crença de que estavam construindo um novo mundo. Isto vale para Rodchenko na Rússia (Construtivismo), Piet Zwart na Holanda (De Stijl) e Moholy-Nagy na Alemanha (Bauhaus), para citar apenas alguns. A Bauhaus é especialmente importante neste contexto pré-segunda guerra, pois é uma das principais iniciativas institucionais que colabora para a disseminação de uma estética modernista nos bens de consumo, em franca expansão de produção nesta mesma época.

Após a segunda guerra mundial a geopolítica mundial muda radicalmente e ao longo dos anos 40 e início dos 50 se estabelece uma nova ordem, pautada pela dicotomia capitalismo versus comunismo. Estes embates ideológicos e políticos vão gerar conseqüências no mundo inteiro. As guerras não são diretamente relacionadas com as grandes potências dominantes, os palcos são escolhidos a dedo. Guerra da Coréia, Vietnam, Afeganistão, todos palcos de conflitos mais amplos do que apenas uma disputa territorial. Estados Unidos, Rússia e China querem esticar seus tentáculos de forma a garantir zonas de influencia por todo o mundo. A Guerra Fria irá dominar o espaço político internacional por cinco décadas.

Neste contexto estão situados os cineastas do presente estudo. Santiago Alvarez, Emilio de Antonio e Chris Marker são realizadores que tiveram um uso significativo de imagens oficiais reordenadas em alguns de seus filmes. Esta reutilização de imagens e rearticulação de discursos geralmente foi acompanhada de um viés político, ou seja, eles

buscaram reinterpretar e recontextualizar estas imagens de forma a alcançar um grau mais profundo de compreensão das mesmas e dos contextos a que estão ligadas de forma a levantar questionamentos sobre o *status quo* de sua época. Obviamente não são os únicos cineastas a utilizarem este procedimento neste período, mas, devido aos limites desta dissertação, irei me concentrar apenas nestes três.

A pesquisa não se resume a um apanhado de informações de contextos de produção de imagens, comunicação de massas e filmes realizados nos anos 60 e 70, mas também busca uma articulação teórica destas práticas com pensadores que articulam política e estética. Diante desta perspectiva, Walter Benjamin será o pensador que irá orientar a interpretação do corpus fílmico da pesquisa. A partir de textos sobre o conceito de história, reprodutibilidade técnica e alegoria, assim como de leitores e pensadores benjaminianos (Susan Buck-Mors e Didi-Hubermann), pretendo desenvolver uma análise profunda dos discursos e das implicações das escolhas estéticas destes cineastas em direção ao que chamo de Imaginação Política. Este termo foi estabelecido por Didi-Hubermann e está relacionado justamente à capacidade de alguns artistas de articularem uma montagem que permita reinterpretar a história, de forma a tomar posição diante dos acontecimentos contemporâneos aos artistas e uma relação com o passado através, principalmente, das imagens.

Por outro lado a própria estrutura de escrita e articulação das fontes é uma operação de montagem, no sentido amplo. Ao articular pensadores de áreas distintas é possível não apenas conceituar essa imaginação política, mas também entender como ela se expressa esteticamente nas artes plásticas e no cinema pela noção de colagem. O tema exige então uma espécie de colagem de fontes, numa forma de escrita que foi teorizada e praticada por Walter Benjamin e como deixa claro em trecho do livro das Passagens: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2019, p. 761)

Os anos 1960 foram especialmente importantes para o cinema contemporâneo, devido às novas ondas de cineastas pelo mundo todo. Câmeras mais leves, bitolas menores, moviolas mais acessíveis, trabalho coletivo; estes fatores também ajudaram a definir uma nova estética do cinema. Desta forma, buscar os recursos materiais dos cineastas estudados ajuda a entender a dinâmica entre limitações técnicas e criatividade discursiva.

O corpus fílmico desta pesquisa foi definido justamente a partir de um trabalho com imagens de arquivo e found footage, o que caracteriza muitas vezes um cinema que vou chamar de cinema de colagem. Baseado no uso deste tipo de imagem e também nos conceitos de montagem discursiva e associativa de Vicent Amiel, pretendo analisar a forma como estes cineastas construíram seus discursos fílmicos através da rearticulação de imagens, algumas vezes tirando de seu contexto original, outras vezes reforçando e ampliando o seu significado. A forma como os filmes estudados são montados também nos levará a repensar o legado de pensadores da montagem como Eisenstein e Dziga Vertov.

O primeiro capítulo trata sobre a noção de colagem. Contexto material e tecnológico para sua criação, assim como suas manifestações nas artes plásticas. A montagem cinematográfica é também colocada como uma das chaves para uma nova percepção na modernidade e relacionada ao conceito de colagem devido não apenas a materialidade da construção do filme em película, mas também aos efeitos visuais alcançados pelo cinema já desde as suas primeiras manifestações. O capítulo termina com uma breve contextualização do cinema nos anos 1960.

No segundo capítulo pretendo conceituar o que é imaginação política através de três conceitos-chaves em Walter Benjamin: a imagem, a legibilidade e a alegoria. Através dos textos do próprio Benjamin e de alguns de seus leitores, como Geroges Didi-huberman, Susan Buck-Morss e Ismail Xavier, pretendo articular estes conceitos com a noção de história e com a possibilidade de reinterpretar a mesma.

No terceiro capítulo vou procurar esclarecer o ensaístico no cinema e discutir os três filmes do corpus selecionado. Irei pontuar rapidamente a trajetória de cada um deles (Emile de Antonio, Santiago Alvarez e Chris Marker) para depois analisar o filme escolhido, buscando práticas de questionamento, releitura e deslocamento de imagens e contextos através da reutilização de imagens prontas (*found footage*), sejam de jornais, arquivos, revistas, etc., pela montagem cinematográfica. Ou seja, como a imaginação política desses cineastas se expressa em seus filmes.

Acredito que através deste corpus fílmico que escolhi é possível não apenas vislumbrar uma forma e estrutura de pensamentos que unem imagens díspares, que confrontam fontes (muitas vezes construídas através do choque), mas também que o que se pode observar, discorrer e divagar sobre esses filmes diz respeito ao processo histórico e

simbólico de construção de uma memória política para o ocidente. Essa memória é imaginativa, é imaginação política, porque pressupõem um passado, mas indicam futuros possíveis. Futuros que pressupõem dimensões e possibilidades estéticas várias, não fechadas em si mesmas, mas abertas para interpretações, fragmentária. Aparentemente desconexos estes três cineastas podem ser colocados num conjunto específico de realizadores que reimaginaram a história através do cinema.

Cap. 1 – Da colagem à imaginação política

1.1. Razões materiais para a colagem

Vamos partir da década de 1870. É uma data arbitrária, mas não ao acaso. É a década que tanto Eric Hobsbawm escolheu como início de seu *A Era dos Impérios* como também Nicolau Sevchenko escolheu para iniciar o seu *A Corrida para o Século XXI*. Charles Baudelaire, poeta e escritor tão importante para Walter Benjamin, morreu às vésperas desta década. É claro que a modernidade começou antes disso, mas não sendo este o tema exato deste estudo, acredito que este pequeno regresso seja o suficiente para levantar os principais fatores que acredito terem contribuído para o desenvolvimento de uma linguagem como a colagem no início do sec. XX e sua posterior popularização, assim como os efeitos e conseqüências desta linguagem para o pensamento neste mesmo século.

Estamos tratando do que ficou nomeado como modernidade, uma palavra com diversas interpretações. Ben Singer, logo nos dois primeiros parágrafos de seu ensaio *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, vai apontar três formas como este termo é entendido.

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos dois últimos séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do sec. XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2010, p. 95)

E que vai ecoar nas palavras de Maud Lavin em seu artigo *Photomontage, Mass Culture and Modernity* (Fotomontagem, Cultura de Massas e Modernidade) publicado dentro do catálogo da mostra *Montage and Modern Life 1919-1942* (Montagem e Vida Moderna 1919-1942).

Culturalmente, “modernismo” pode se referir aos primeiros movimentos artísticos de arte-pela-arte; mas, também, na Alemanha da República de Weimar, o termo *Modernismus* teve mais conotações relacionadas à sua associação a palavras como *moderne* (moderno, contemporâneo, elegante) e *Modernität* (modernidade, a experiência da modernização). Apesar de *Modernismus* poder se referir a um movimento artístico como o Expressionismo, ele tem um sentido duplo; ele pode também se referir à cultura da vida contemporânea e a experiência tecnológica, eletricidade, urbanismo, velocidade, cultura de massas, e consumismo. Para o nosso propósito de considerar as relações entre artistas e cultura de massas, o uso múltiplo deste termo é importante.¹ (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p . 57-58)

Este uso múltiplo do termo modernidade será uma constante nesta dissertação. Estudar a colagem como linguagem e forma de perceber e entender a cultura e suas expressões, assim como de representá-la também, necessita desta abordagem múltipla do termo e do período. E, como Ben Singer destaca, através da leitura de autores como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel, que devemos ir além em nossa compreensão do termo e do período:

Esses teóricos centraram-se no que podemos chamar de uma concepção *neurológica* da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinta, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. (SINGER, 2010, p. 95)

O século XIX foi um período de grandes mudanças históricas e, de certa forma, de configuração do mundo como o conhecemos em nossa contemporaneidade (ou foi assim, pelo menos, até o advento das tecnologias digitais). Nas palavras de Sevcenko, a chamada revolução Científico-Tecnológica teve lugar na década de 1870:

¹ Culturally, “modernism” could refer to earlier art-for-art’s-sake movements; but, also, in Weimar Germany the term *Modernismus* had more powerful connotations due to its association with the words *moderne* (modern, contemporary, fashionable) and *Modernität* (modernity, the experience of modernization). Although *Modernismus* could refer to an art movement such as Expressionism, it had a double use; it could also mean the culture of contemporary life and the experience of technology, electricity, urbanism, speed, mass media, and consumerism. For our purposes in considering the relationship between artists and mass culture, the multiple use of the term is significant. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p . 57-58)

no curso da qual se desenvolveram as aplicações da eletricidade, com as primeiras usinas hidro e termelétricas, o uso dos derivados de petróleo, que dariam origem aos motores de combustão interna e, portanto, aos veículos automotores; o surgimento das indústrias químicas, de novas técnicas de prospecção mineral, dos altos-fornos, das fundições, usinas siderúrgicas e dos primeiros materiais plásticos. No mesmo impulso foram desenvolvidos novos meios de transporte, como os transatlânticos, carros, caminhões, motocicletas, trens expressos e aviões, além de novos meios de comunicação, como o telégrafo com e sem fio, o rádio, os gramofones, a fotografia, o cinema. Nunca é demais lembrar que esse foi o momento no qual surgiram os parques de diversões e sua mais espetacular atração, a montanha-russa, é claro. (SEVCENKO, 2001, p. 15)

Este novo contexto de produção industrial gerou uma série de mudanças e novas questões em todos os ramos da sociedade. Estamos falando de um mundo onde existe uma intensa troca de bens entre as colônias e as metrópoles, onde existem uma população proletária organizada em partidos e movimentos socialistas e anarquistas, em que a publicidade já se impõe através dos cartazes colados nas ruas. As inúmeras inovações tecnológicas alavancadas por Sevcenko na citação acima são responsáveis por uma mudança na percepção do mundo por parte de uma população que vivenciou tudo de forma muito rápida pela primeira vez na história humana. O designer Raymon Loewy, nascido em 1893, citado por Sevcenko, vai lembrar que:

Aos catorze anos, em Paris, onde nasci, eu já tinha visto o nascimento do telefone, do avião, do automóvel, das aplicações domésticas da eletricidade, do fonógrafo, do cinema, do rádio, dos elevadores, dos refrigeradores, do raio X, da radioatividade e, não menos importante, da anestesia. (LOEWY apud SEVCENKO, 2001, p. 68)

Esta passagem ecoa nas palavras de Walter Benjamin, um dos pensadores chave para a interpretação da modernidade e, conseqüentemente, também para esta pesquisa:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p. 198)

O Sec. XIX já lidava com uma série de inconstâncias e problemas muito comuns ao sec. XX, como inflação, economias globalizadas, necessidade de construir novos mercados

consumidores, barreiras alfandegárias, políticas financeiras, juros, etc. É o berço da doutrina liberal assim como das nossas democracias contemporâneas. Isso para não citar os movimentos operários, as guerras de independência nas Américas (a África teve que esperar o século XX para ter sua vez). Mas nem tudo permaneceu. Como o próprio título do livro de Hobsbawn deixa claro, foi também a época de grandes e vastos impérios, em especial o britânico. A geopolítica do sec. XIX foi radicalmente mudada pela primeira guerra mundial e posteriormente a segunda guerra irá definir o mundo como o conhecemos hoje, suas fronteiras e áreas de influência e interesse.

O tema é vasto e por hora o que me interessa aqui são os aspectos culturais e tecnológicos que permitiram na Europa do início do século XX que uma linguagem como a colagem fosse criada e, posteriormente, desenvolvida e cooptada pelo mercado e a cultura ocidental de forma geral. O aumento da população urbana é um dos indicadores de que as mudanças sociais se aceleraram a partir da década de 1870:

Se compusermos um quadro amplo de como esse efeito atua, verificamos que as mudanças dos mecanismos e processos técnicos, num primeiro momento e de forma mais direta, ampliam os potenciais produtivos de dado sistema econômico, seja aumentando sua capacidade de produção e consumo, seja multiplicando suas riquezas, representadas pelos fluxos de recursos humanos, conhecimentos, equipamentos, mercadorias e capitais. (SEVCENKO, 2001, p. 59-60)

O sec. XIX também foi responsável por enorme fluxo de imigrações, de países menos desenvolvidos para mais desenvolvidos, para escapar da miséria, para explorar colônias, etc. Este fluxo de pessoas também representa um fluxo de culturas, tecnologias e tradições. O mundo se globalizava rapidamente já no início do sec. XX. Hobsbawn afirma que houve uma grande democratização cultural no final do sec. XIX, não apenas nos grandes centros urbanos como Viena, Paris e Londres, mas em outros centros e regiões que 50 anos antes eram culturalmente irrelevantes, como a Catalunha, a Irlanda e a Bélgica. Há uma relação direta com novas formas de produção e circulação de bens culturais, como livros mais baratos, reproduções de obras e, por outro lado, a capacidade do mercado de consumir produtos culturais gerados nestes lugares periféricos.

Ademais, a partir do fim do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado por um inimigo ainda mais poderoso: o fato de as artes atraírem as pessoas comuns e (com exceção parcial da literatura) de terem sido revolucionadas pela combinação da tecnologia com a descoberta do mercado de massas. (HOBSBAWN, 1988, p. 308)

O irônico, talvez, é que o primeiro movimento a consolidar esta nova forma de consumir arte, a Art Nouveau (que teve diversos nomes dependendo do país), fosse capitaneada por artistas alinhados ao socialismo, como William Morris, Berlage e Horta.

O art nouveau triunfou essencialmente através do mobiliário, dos elementos de decoração de interiores e de inúmeros objetos domésticos, desde os caros e luxuosos de Tiffany, de Lalique e do Werkstatte vienense às luminárias de mesa e à cutelaria cuja imitação mecânica se espalhou pelas modestas casas de subúrbio. Foi o primeiro estilo “moderno” a conquistar todos os espaços.” (HOBSBAWN,1988 ,p. 312)

A Europa não consumiu apenas seus próprios produtos culturais, mas trouxe uma série de produtos de outros países, suas colônias à época, como foi o caso da arte japonesa na década de 1860 (que tanto influenciou Van Gogh, por exemplo) e da arte africana por volta de 1900 (incluindo as máscaras que foram decisivas para o insight cubista de Picasso e Braque). A *art nouveau* foi “a invenção de uma nova tradição que acabou não dando certo” (HOBSBAWN, 1988, p. 324). Estes artistas não souberam incorporar as máquinas às suas criações, quiseram fazer o novo com as ferramentas antigas.

Para além da esfera da alta cultura, havia uma massa de trabalhadores urbanos que conquistou mediante lutas sindicais, protestos e levantes, melhorias em suas condições de trabalho, jornadas menores, melhores salários, folgas e férias. Estes trabalhadores com algum tempo livre e dinheiro para gastar se tornaram consumidores e alguns empresários viram oportunidades de negócios. Estes consumidores, aliados às inovações tecnológicas relacionadas à eletricidade, geraram os parques de diversão, os nickelodeons americanos e posteriormente o cinema como nós conhecemos até hoje. Este tipo de diversão se difundiu rapidamente mundo afora, criando também um mercado de consumo para a produção de filmes. Estas tecnologias obviamente tiveram um impacto na percepção e na cultura de toda essa população.

A montanha-russa foi inventada em 1884 e o cinema dez anos depois, 1894. Em ambos se fica na fila, se paga, se senta e, por um período de tempo determinado, se é exposto a emoções mirabolantes. A montanha-russa produz vertigem no corpo, de tal modo que oblitera os sentidos e mal se pode observar ou apreender o mundo ao redor. No cinema, as luzes se apagam e a tela se irradia com uma hipnótica luz prateada, isolando todos os sentidos e fazendo com que a vertigem nos entre pelos olhos. O que se paga é o preço da vertigem, e não é caro. O impacto psicofisiológico da experiência é, no entanto, de tal forma gratificante, que ninguém resiste a voltar muitas e muitas vezes, fazendo desses atos um ritual obrigatório de todo fim de semana. Eles, literalmente viciam. (SEVCENKO, 2001, p. 73-74)

Aliado a isto tudo, temos também uma indústria gráfica em franca expansão, especialmente relacionada ao jornal diário, mas também à produção de livros e de cartazes, principal meio publicitário das últimas décadas do sec. XIX. Para se ter uma idéia, Hobsbawn afirma que “a imprensa de massa, que começou a alcançar tiragens que totalizavam um milhão de exemplares ou mais nos anos 1890, transformou as condições de impressão.” (HOBSBAWN, 1988, p. 332).

Walter Benjamin vai se referir ao desenvolvimento da indústria gráfica também:

Através da litografia, as artes gráficas ficaram aptas a ilustrar permanentemente o cotidiano. Passaram a acompanhar a imprensa. Mas a fotografia ultrapassaria as artes gráficas logo nos seus começos, poucas décadas depois da invenção da litografia. Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que vêem através da objetiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala. (BENJAMIN, 2017, p. 12 – 13)

Em sua introdução para o catálogo da mostra *Montage and Modern Life 1919-1942*, que aconteceu nas cidades de Boston, Montreal e Bruxelas nos anos de 1992 e 1993, Christopher Phillips vai mencionar o desenvolvimento da tecnologia de meio tom (*half-tone*) como um marco para o início de um “imaginário” da colagem. *A difusão do imaginário da montagem começou pra valer depois dos 1880s e o advento do processo de meio-tom, que permitiu*

*imagens fotográficas serem reproduzidas com tinta nas mesmas prensas que imprimiam os tipos*². (PHILLIPS, 1993, p .26) Se referindo ao jornal impresso Rosalind Kraus escreve:

O jornal, prossegue o argumento, é distração sistematizada, política e moda, esportes e publicidade confinando uns com os outros num caleidoscópico de assuntos, sendo cada segmento aparentemente independente. É essa própria aleatoriedade, essa desordem, que parece representar e garantir a “objetividade” da notícia em si, sua desobrigação com relação a qualquer interesse, qualquer voz. Mas a desordem, no jornal, tem sua própria tarefa a realizar, e esta é desorganizar o espaço da narrativa, da história e da memória, e no lugar delas vender notícias como distração. Transformar as notícias em artigo de comércio é a tarefa dos jornais, e isso não se limita apenas aos anúncios impressos. Antes, é a própria disjunção que realiza a tarefa da publicidade, transformando a notícia em entretenimento, a história em espetáculo, a memória em mercadoria. (KRAUS, 2006, p. 58)

Esta revolução na forma de produção da arte, transformando ela em produto, em bem cultural, é uma das chaves para entender a reavaliação que é feita da produção cultural no sec. XX e a construção da cultura de massas. Walter Benjamin soube muito bem perceber e apontar essa mudança de forma a não rejeitá-la a priori e foi buscar referências no próprio sec. XIX:

O estudo da arte de massas leva-nos necessariamente para a questão da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte. “A cada época correspondem técnicas de reprodução muito próprias, que representam as capacidades técnicas disponíveis em cada uma e são resultados das necessidades do respectivo tempo. Por isso não é de estranhar o fenômeno curioso de que todas as grandes mudanças históricas, que levaram ao poder classes que destronaram as dominantes, condicionaram também regularmente as mudanças nas técnicas de reprodução de imagens. É preciso lembrar esse fato de forma clara.” (DAUMIER apud BENJAMIN, 2018, p. 163)

Na esfera do cinema, a virada do século, até os anos de 1906 e 1907, o que se convencionou chamar de primeiro cinema, Tom Gunning definiu esta época como a do cinema de atrações (*cinema of attractions*). A massa de trabalhadores com tempo livre e

² *The spread of montage imagery began in earnest after 1880s and the advent of the half-tone process, which allowed photographically derived images to be reproduced in ink on the same presses as type.* (PHILLIPS, 1993, p .26)

algum dinheiro corria para os parques de diversão e para os cinemas. Mas como eram esses cinemas? No início nem cinema eram. Eram salões com diversas atrações tecnológicas ou então o cinema, a projeção de imagens em movimento em uma tela, era mais uma das atrações nos teatros de vaudeville.

Os primeiros públicos iam às exibições mais para verem máquinas (a mais nova maravilha tecnológica, no rastro do despertar de maravilhas e máquinas extensamente difundidas como o Raio-X ou, anteriormente, o fonógrafo) do que para verem filmes.³ (GUNNING, 1990, p. 66)

Flávia Cesarino Costa complementa:

Uma das idéias equivocadas difundidas pelas histórias clássicas do cinema é a de que os primeiros filmes foram uma enorme novidade, diante da qual o público mostrou desconfiança ou grande espanto. Talvez não tenha sido exatamente assim. Como mostram os trabalhos de historiadores mais recentes, o cinema não surgiu como uma prática autônoma, mas, ao contrário, veio como mais um dos aperfeiçoamentos das técnicas óticas que eram utilizadas nos espetáculos de magia, nas apresentações de palestras auxiliadas por aparelhos de lanterna mágica, ou nos chamados “espetáculos totais” em que se procurava simular experiências da realidade de forma artificial, com uma proposta semelhante à da chamada “realidade virtual” de hoje. A aparição dos filmes no contexto maior das diversões populares do final do século XIX permite pensar que o cinema tinha características comuns com estas diversões, incluindo certas estratégias narrativas. (COSTA, 2005, p. 93)

E não apenas isso, a noção de filme narrativo como entendemos hoje, só foi criada depois dos anos 1906 e 1907. Esse cinema de atrações estava mais dedicado a imagem em movimento em si, em seus truques, seus efeitos, sua potência como imagem por si só do que em criar uma diegese narrativa. Isso fazia até com que os filmes fossem comercializados de forma diferente, em partes, por exemplo, já que os exibidores tinham ampla liberdade de reeditar o filme de acordo com seu gosto ou de sua audiência.

Modos de exibição no primeiro cinema também refletem a falta de preocupação em criar uma narrativa auto-suficiente dentro dos limites da tela. Como demonstrou Charles Musser, os primeiros apresentadores exibidores, exerciam um grande controle sobre as exibições que

³ Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated, (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier, the phonograph) rather than to view films. (GUNNING, 1990, p. 66)

apresentavam, de fato re-editando os filmes que haviam adquirido e complementando-os com uma série de elementos externos à tela, como efeitos sonoros e comentários falados.
⁴(GUNNING, 1990, p. 65)

O cinema então tinha um potencial revolucionário em sentido estético, não apenas pela imagem em movimento, pela edição, mas pela sua potencia em criar algo distante da narrativa a que o teatro, a ópera e a literatura estavam presas. Ao menos, assim é a visão de Gunning ao relacionar o interesse de artistas de vanguarda a esse cinema de atrações. Gunning ainda acrescenta:

É importante entender este entusiasmo pela arte popular como algo maior que um simples gesto de *épater les bourgeois*. O enorme crescimento da indústria desde a década de 10 e a crescente aceitação pela cultura da classe média (e a adaptação que tornou essa aceitação possível), tornam difíceis de entender a libertação que o entretenimento popular possibilitou no início do século. Eu acredito que foi justamente a qualidade espetacular da arte popular da virada-do-século que a tornou atrativa para a vanguarda – sua liberdade de prescindir da criação de uma diegese, sua ênfase na estimulação direta.⁵ (GUNNING, 1990, p. 66)

Ben Singer ainda acrescenta:

Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado dessas séries, e do cinema em geral, como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação do cinema como uma “mistura de objetos e realidade reunidos aleatoriamente”. Para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas “marcaram uma época” ao “anunciar as reviravoltas do novo mundo”. Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no

⁴ Modes of exhibition in early cinema also reflect this lack of concern with creating a self-sufficient narrative world upon screen. As Charles Musser has shown, the early showmen exhibitors exerted a great deal of control over the shows they presented, actually re-editing the films they had purchased and supplying a series of offscreen supplements, such a sound effects and spoken commentary. (GUNNING, 1990, p. 65)

⁵ It is important to take this enthusiasm for popular art as something more than a simple gesture of *épater les bourgeois*. The enormous development of the entertainment industry since the teens and its growing acceptance by the middle class culture (and the accommodation that made this acceptance possible), has made it difficult to understand the liberation popular entertainment offered at the beginning of the century. I believe that it was precisely the exhibitionist quality of turn-of-the-century popular art that made it attractive to the avant-garde – its freedom from the creation of a diegesis, its accent on direct stimulation. (GUNNING, 1990, p. 66)

conteúdo sensacionalista do *ciné-feuilleton* (“crimes, partidas, fenômenos, nada menos do que a poesia da nossa época”) quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar). (SINGER, 2010, p. 115)

Benjamin em seu clássico ensaio *A Obra de Arte na Era da sua reproduzibilidade técnica* ainda vai afirmar que:

Por volta de 1900 a reprodução técnica tinha alcançado um nível em que não só começou a transformar em seu objeto a totalidade das obras de arte do passado e a submeter a sua repercussão às mais profundas transformações, como também conquistou um lugar próprio entre os modos de produção artística. (BENJAMIN, 2017, P. 13)

Diante de tantas novidades e de mudanças contínuas na arte do sec. XIX, o sec. XX já em suas duas primeiras décadas vê surgirem as que ficaram conhecidas como vanguardas modernistas. A princípio o expressionismo, o cubismo e o futurismo, que depois seriam seguidas por uma série de outros movimentos que vão inclusive se renovar e estender sec. XX adentro. Neste momento nos interessa em especial o cubismo e o que Hobsbawn vai chamar de ruptura entre essas vanguardas e as outras correntes artísticas que a precederam. Mas ao contrário do cinema, essas vanguardas, antes de 1914, permaneceram distantes do público em geral, sendo sua assimilação na cultura posterior à primeira guerra, como bem demonstra Hobsbawn:

Abriu-se, portanto, um largo abismo entre a substância principal do gosto “refinado” e as diversas minorias que afirmavam sua qualidade de rebeldes dissidentes antiburgueses, demonstrando admiração por estilos de criação artística inacessíveis e escandalosos para a maioria. Apenas três pontes principais cruzaram este abismo. A primeira foi o patrocínio de alguns poucos homens, tão esclarecidos como bem relacionados, como o industrial alemão Walter Rathenau, ou de negociantes como Kahnweiler, que apreciava o potencial comercial desse mercado pequeno, porém financeiramente compensador. A segunda foi um setor da alta sociedade elegante, mais que nunca entusiasta dos estilos mutáveis e garantidos como não-burgueses, de preferência exóticos e chocantes. A terceira, paradoxalmente, foram os negócios. Sem preconceitos estéticos, a indústria era capaz de reconhecer a tecnologia de construção revolucionária e a economia de um estilo funcional – já o fizera –, e o mundo dos negócios podia ver que as técnicas da *avant-garde eram* eficazes na publicidade. Critérios “modernistas” tinham valor prático para o desenho industrial e para a produção em massa mecanizada. Após 1918, o patrocínio dos homens de negócios e o desenho industrial seriam as principais vias de

assimilação dos estilos originalmente associados à *avant-garde* da cultura erudita. (HOBSBAWN, 1988, p. 328-329)

Benjamin, ainda em seu ensaio *A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica*, vai ressaltar que “a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original” (BENJAMIN, 2017, p.14). E também as relações destas tecnologias com o contexto em que estão inseridas:

Ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção. O modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história. (BENJAMIN, 2017, p.16)

E é justamente dentro destas inovações da arte no início do sec. XX e em especial com os cubistas que a colagem surge, ou melhor, se estabelece como linguagem, já que não era um procedimento completamente novo. Esta conclusão é reafirmada pela própria tentativa de críticos de conceituar a colagem, já nos anos 20 e 30. Como aponta Christopher Phillips na introdução do catálogo já citado, ele vai colocar como um ponto de partida a definição de colagem do crítico alemão Franz Roh, em 1925:

Roh descreve a montagem como uma síntese precária das duas mais importantes tendências da moderna cultura visual, extrema fantasia e extrema sobriedade – ou, colocado de outra forma, as técnicas pictográficas da abstração modernista aliado ao realismo do fragmento fotográfico. ⁶(PHILLIPS, 1993, p . 27-28)

E a colagem desde o início, pela própria natureza de seu meio, irá colocar em cheque a relação da imagem com o real, rearticulando seus sentidos e seu status de verdade. Alguns anos depois de Roh, outro crítico, desta vez soviético, vai refinar o conceito:

Escrevendo sobre Heartfield, Tretyakov propôs que a fotomontagem começa sempre que existe uma alteração consciente do primeiro sentido óbvio da fotografia – ao combinar duas ou mais imagens, ao juntar desenhos e formas gráficas da fotografia, ao adicionar um ponto de cor significativa, ou ao adicionar um texto. Todas essas técnicas servem para desviar a fotografia do

⁶ Roh described montage as a precarious synthesis of the two most important tendencies in modern visual culture, extreme fantasy and extreme sobriety – or, put another way, the pictorial techniques of modernist abstraction and the realism of photographic fragment. (PHILLIPS, 1993, p . 27-28)

que ela “naturalmente” parece falar, e para sublinhar a necessidade de o observador ter uma “leitura” ativa da imagem.⁷ (PHILLIPS in TEITELBAUM, 1993, p . 28)

Didi-Huberman, vai usar esta noção de colagem (ou montagem, como ele prefere colocar) para desenvolver estudos e novas idéias sobre a relação das imagens com a história e a possibilidade de uma imaginação política baseada na rearticulação das mesmas, localizando a origem desta forma de pensamento justamente no entreguerras:

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas – pensemos em Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch – a decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo”. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela se tornaria o *método moderno* por excelência. E ela se apresenta como tal na época, justamente, em que Bertolt Brecht, entre outros escritores, artistas e pensadores, toma posição no debate estético e político do entreguerras. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80)

No mesmo catálogo *Montage and Modern Life*, Matthew Teitelbaum vai esclarecer no prefácio que “É uma exposição sobre uma prática estética de combinação, repetição, e sobreposição, que liga os mundos da arte, do design e do cinema”⁸ (TEITELBAUM, 1993, p. 7). E acerta quando afirma que a colagem “é uma nova forma de perceber a cultura” (TEITELBAUM, 1993, p. 7). Desta forma compreendemos que a colagem é fruto direto das tensões e dinâmicas entre produção industrial, novas percepções resultantes de inovações tecnológicas e inquietação artística.

⁷ Writing about Heartfield, Tretyakov proposed that photomontage begins whenever there is a conscious alteration of the obvious first sense of photograph – by combining two or more images, by joining drawing and graphic shapes to the photograph, by adding a significant spot of color, or by adding a written text. All these techniques serve to divert the photograph from what it “naturally” seems to say, and to underscore the need for the viewer’s active “reading” of the image. (PHILLIPS in TEITELBAUM, 1993, p . 28)

⁸ It is an exhibition about an aesthetic practice of combination, repetition, and overlap, wich links the worlds of art, design and film. (TEITELBAUM, 1993, p. 7).

1.2. Colagem nas artes plásticas

Existe um consenso de que foram Picasso e Braque os pioneiros da colagem nas artes plásticas. Em algum momento do início da década de 10 do sec. XX esses artistas colaram em suas telas pedaços de jornais diários e seguiram desenhando ou pintando sobre estes materiais, os incorporando à tela. A colagem foi uma grande inovação introduzida pelo cubismo e que logo seria incorporada pelos demais movimentos modernistas das artes, como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e o construtivismo.

A colagem pode ser considerada a expressão ou linguagem mais característica da modernidade. É uma linguagem que deriva da abundância. Abundância de produção cultural por um lado e da sua reprodutibilidade técnica por outro (para usarmos a célebre expressão de Walter Benjamin), como procurei ilustrar no subcapítulo anterior.

As experimentações com colagem e novas percepções de um mundo em constante mutação e modernização através da técnica e da ciência não ficaram restringidas às artes visuais, mas atingiram todas as esferas da sociedade e todas as suas dimensões culturais e expressivas. No manifesto *A Arte dos Ruídos*, o futurista italiano Luigi Russolo vai expressar de forma clara estas mudanças, o entusiasmo com elas e de seu impacto na percepção do mundo aquela época:

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa. (RUSSOLO, p. 1)

É verdade que existem diversos exemplos de colagem anteriores ao século XX. Em seu livro *La História Del Collage*, Herta Wescher dedica um primeiro e breve capítulo a mapear algumas dessas iniciativas. De poemas sobre papeis colados japoneses do sec. X, passando pela arte bizantina dos mosaicos, a encadernação árabe que misturava tiras de couro de cores diversas até manifestações de arte popular na Europa. Recortar e incorporar materiais diversos dentro de obras não era algo completamente inédito. Até artistas como Carl Spitzweg e escritores como Hans Cristian Andersen e Victor Hugo tem colagens conhecidas, que chegaram até nós. Wescher chega a citar os Beggarstaff Brothers e seu estilo extremamente

econômico de composição (para não dizer moderno) como precursores da colagem, já que eles usavam o recorta e cola para construir as grandes áreas de cores chapadas de suas composições. Apesar da publicidade, concordo com Wescher que estas iniciativas precursoras da colagem, existentes por séculos, tinham um caráter diferente do que veio a ser a colagem no sec. XX. Estas iniciativas ficaram restritas a experiências individuais ou a contextos muito específicos de uma determinada tradição cultural e histórica. *Será no século XX que a colagem na mão de artistas criativos se transforma em um novo meio de expressão, válido, que tem contribuído na impressão do rosto de nosso tempo.*⁹ (WESCHER, 1976, p.22)

Mais do que o uso de tesoura e cola, estarei lidando com a idéia de incorporar algo pré-fabricado dentro dessas colagens, como é destacado na introdução ao livro de Herta Wescher por Albert Rafols i Casamada. O uso de materiais como embalagens de produtos e folhas de jornais e revistas, assim como de areia, sobras de madeira e outros materiais mais brutos (especialmente na escultura) não deriva apenas da abundância material de uma sociedade que já tinha 50 anos de industrialização, mas também de, na maioria, estes artistas de vanguarda serem “gente de vida boêmia e de poucos recursos.” (SEVCENKO, 2001, p. 69)

Além do uso de elementos pré-fabricados como embalagens de produtos e folhas de jornais e revistas, houve também o uso de letras e palavras sobre as telas de pintura. Pode-se dizer que é uma incorporação pela arte de um tipo de combinação que já era amplamente utilizada pela publicidade nos cartazes que poluíam as ruas das principais cidades européias e norte-americanas e nos rótulos de produtos que estavam em vias de se tornarem onipresentes em nosso mundo. O uso da tipografia visava trazer mais realidade para dentro da tela, segundo o discurso de vários artistas que utilizavam estes elementos:

Braque reconhece que com elas perseguiam-se outros motivos para além dos meramente formais, quando declara as haver incluído em seus quadros pelo desejo de aproximar-se cada vez mais da realidade. Também Kahnweiler, que viveu a evolução cubista de perto, vê na introdução destas letras um passo decisivo em uma nova direção. Em seu livro *O caminho até o cubismo*, cujos primeiros artigos escreve nos anos 1914-15. Diz: “A pintura lírica descobriu aqui, mais uma vez, um novo mundo de beleza que dormia ignorado nos cartazes das paredes,

⁹ *Será em el siglo XX que el collage en manos de artistas creativos se transforma en un nuevo medio de expresión, válido, que há contribuído a impresionar el rostro de nuestro tiempo.* (WESCHER, 1976, p.22)

vitruines, rótulos de produtos, que hoje desempenham um grande papel em nossas sensações.”
¹⁰(WESCHER, 1976, p.24)

O uso de folhas de jornais por Picasso e Braque é sintomático da cultura de massas como se configurava nos primeiros anos do sec. XX. Não apenas em tiragens cada vez maiores, o jornal diário tinha um papel fundamental na nova sociedade urbana de massas. Seu apelo e inovação não estavam relegados apenas ao âmbito da circulação da informação, mas a sua forma também:

suas inovações puramente visuais – cabeçalhos em caixa alta, *lay-out* da página, mistura de texto e imagens e especialmente a apresentação da publicidade – eram plenamente revolucionárias, como os cubistas reconheceram incluindo pedaços de jornal em seus quadros; mas talvez as únicas formas de comunicação genuinamente inovadoras que a imprensa renovou foram os desenhos (cartoons), inclusive as primeiras versões das modernas tiras. (HOBBSAWN, 1988, p.331-332)

Mas o cubismo não foi revolucionário pelo uso da colagem. Não no primeiro momento. Sua inovação estava na fragmentação da representação espacial, na simultaneidade dos pontos de vista de um mesmo objeto e na afirmação da materialidade da pintura como objeto. Todas questões que vão permear a arte por todo o século por vir. O cubismo estava em sintonia com as inovações ocorridas em todas as áreas do conhecimento humano, eram expressões dessas novidades nas artes plásticas.

O que a nova estética cubista propõe já nada tem a ver com as tradicionais “belas-artes”, mas é uma reflexão acerca dos novos potenciais e seu impacto transformador sobre a percepção, a imaginação e a inteligência humanas. Não devemos nos surpreender, portanto, se descobrirmos que o cientista que sistematizou a mais ousada revelação da ciência moderna, Niels Bohr, um dos maiores expoentes da física quântica, era um colecionador apaixonado e compulsivo de arte cubista. (SEVCENKO, 2001, p. 72-73)

¹⁰ Braque reconhece que com ellas se perseguían otros motivos que los simplemente formales, quando declara haberlas incluído em sus quadros, por el deseo de acercarse cada vez más a la realidad. También Kahnweiler, que vivió la evolución cubista desde cerca, vê en la introducción de estas letras um paso decisivo em una nueva dirección. Em su libro *El camino hacia el cubismo*, cuyos primeros artículos redacta em los años 1914-1915, dice: “La pintura lírica há descubierto aquí, uma vez más, um nuevo mundo de belleza que dormía ignorado em los carteles de las paredes, escaparates, rótulos de empresas, que hoy desempeñan tan gran papel em nuestras sensaciones.” (WESCHER, 1976, p.24)

Diante dessas novas perspectivas, o uso de novos materiais para expressão artística foram necessários. O uso de jornais e outros papéis dentro das telas de Picasso e Braque foram o início de uma longa trajetória que construiu uma nova linguagem nas artes plásticas. Mas Picasso vai além em suas colagens. Mais do que apenas incorporar um elemento do mundo real em sua tela ou mesmo buscar uma relação maior com o real usando este elemento pré-fabricado como ponte, Picasso vai desenvolver na pintura uma possibilidade de interpretação aberta, que Rosalind Kraus vai chamar de “circulação dos signos”. Picasso efetivamente escolhe os trechos e pedaços de jornal que utiliza em suas telas, mas ao mesmo tempo deixa que estes discursos construam algo para além de suas intenções iniciais. Existe um jogo nisso e não um fim previamente colocado. Kraus vai ilustrar isto via Bakhtin:

A polifonia que Bakhtin vê em Dostoievski, a abertura de um par de opostos no próprio local de cada identidade supostamente singular, é o que estamos vendo acontecer no que venho caracterizando como a circulação do signo em Picasso. E essa agitação de significantes que se reformam em relação uns com os outros e reorganizam seu significado aparentemente a partir do nada, numa disjunção quase mágica da realidade, essa manipulação no âmbito da estrutura, também pode ser apreciada - e novamente o paralelo com Dostoievski é bem vindo – no âmbito da representação textual da “voz”. Cada voz, em diálogo pelo menos consigo mesma, é duplicada e dramatizada ao se tornar a voz de outro. (KRAUS, 2006, p. 62)

A idéia de circulação de signos me parece uma das melhores chaves para o entendimento da colagem em obras visuais e também no cinema. A colagem está sempre lidando de uma forma ou de outra com o que está a disposição, muitas vezes trazendo limitações, mas gerando novas possibilidades. Esta dinâmica entre intenção e acaso é umas das riquezas deste meio de expressão, é onde reside sua potência formal.

Para além da pura interpretação interna das telas, a obra de Picasso estava em sintonia com as novas formas de cultura que surgiam e foram esboçadas no subcapítulo anterior. Como diz Christine Poggi, citada por Kraus:

Para Picasso [diferentemente de Mallarmé] a obliteração do eu não acenava na direção do brilho puro, expressivo, das palavras. Antes, o uso do jornal e de outros materiais produzidos em massa pelo artista assinalava a obsolescência das hierarquias culturais e das teorias de representação numa época em que os artefatos culturais tinham se tornado mercadorias. (POGGI apud KRAUS, 2006, p. 124)

Bem, se Picasso, Braque e os artistas do movimento futurista foram responsáveis pelo primeiro impulso do uso da colagem antes da primeira guerra mundial, é depois dela que suas premissas e idéias se estabelecerão dentro da cultura de massas européia, norte-americana e posteriormente, por todo o mundo. Nas palavras de Hobsbawn:

Em primeiro lugar, a ruptura nítida entre as *avant-gardes fin-de-siecle* e as do século XX ocorreu em algum momento entre 1900 e 1910. Os amantes de datas podem escolher entre muitas, mas o nascimento do cubismo em 1907 convém tanto como qualquer outra data. Nos últimos anos antes de 1914, praticamente tudo que é característico dos vários tipos de “modernismo” pós-1918 já está presente. Em segundo lugar, a *avant-garde* se viu, por conseguinte, enveredando por caminhos aonde o grande público não queria nem podia segui-la. (HOBSBAWN, 1988, p. 328)

No que se refere à colagem especificamente anterior à 1914, podemos destacar os futuristas italianos e também os russos, que depois iriam formar uma série de outros movimentos, sendo o mais importante o construtivismo. Aqui temos uma divisão interessante de ser analisada. Apesar de influenciados pelo futurismo italiano, os russos logo tomam outro rumo. Esta influência tanto do futurismo quanto do cubismo sobre os russos é resultado de um intenso intercâmbio entre Moscou e Paris de obras de arte modernistas. Desde o início do sec. XX Moscou recebeu diversas exposições de obras modernistas. Os artistas russos foram contemporâneos dos futuristas italianos, lançando a primeira exposição Raionista no mesmo ano em que Marinetti lançava seu *Primeiro Manifesto Futurista*. Esta primeira exposição, chamada *Estética Livre*, durou apenas um dia e contou com a participação de artistas como “Casimir Malevitch, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, Natália Gontcharova, El Lissitzky, Antoine Pevsner, Naum Gabo, etc “(GULLAR, 1998, p. 128). Todos os artistas citados por Gullar trabalharam com colagem em determinado momento de suas carreiras.

Ferreira Gullar vai ressaltar, porém, que a influencia dos modernistas europeus (cubistas e futuristas) sobre os russos teve um aspecto particular:

Esses dois movimentos – cuja afinidade fundamental parece residir na vontade de libertar a arte das referencias à figura dos objetos – foram apreendidos pelos artistas russos como um todo, e isso está evidente no fato de que as principais tendências da vanguarda russa reúnem em si idéias e processos que pertencem tanto a uma como a outra corrente, no raionismo como no suprematismo, no não-objetivismo como no construtivismo, tanto o sentido de dinamismo como o de abstração, de construção como o de transcendência, aparecem sempre ligados, como

contradições que buscam a sua síntese. Sob esse aspecto, a vanguarda russa é muito mais ingênua que as vanguardas européias, e talvez nessa ingenuidade, nesse desleixo pela análise sutil, tenha residido a sua força de irreverência e invenção. (GULLAR, 1998, p. 145)

Se os italianos vão se alinhar ao fascismo, especialmente depois de 1917 e ao longo dos anos 20 e 30, os artistas da vanguarda russa vão se alinhar ao socialismo revolucionário e serão a linha de frente cultural dos primeiros anos da Rússia pós-revolução até a ascensão de Stalin e o retrocesso de sua ditadura, já nos anos 30. Assim como a ligação dos artistas russos com o governo revolucionário, a associação do futurismo italiano ao governo de Mussolini teve aval oficial e alguns de seus artistas trabalharam em nome do fascismo, utilizando, inclusive, a colagem já em proporções colossais, bem ao gosto dos regimes totalitários:

As montagens fotográficas e a decoração de murais encontram uma aplicação monumental na Exposição da Revolução Fascista, que aconteceu em 1932, X Aniversário da Marcha sobre Roma, no Palazzo Venezia. Na decoração participam quarenta arquitetos, pintores e escultores, entre os quais estão Sironi e Prampolini. De acordo com o convite de Mussolini aos artistas para que abandonem todos os estilos decorativos do passado e criem “algo de acordo com os tempos, ousado, correspondente ao fascismo”, não se usa papelão, mas vidro, mármore, madeira e aço. O objetivo é dar marco digno às montagens nas quais se encontram rios de documentos, recortes de jornais, fotos, propagandas, cartas, bandeiras, camisas pretas, armas e outros troféus. Um mural colagem de Giuseppe Terragni que pertence a União dos Arquitetos Racionais, contém a representação emotiva de “como as palavras de Mussolini atraem o povo italiano com a força das turbinas e os convertem ao fascismo”. Isto nos dá uma idéia dos efeitos de grande estilo que os italianos alcançam por meio da montagem fotográfica.
¹¹(WESCHER, 1976, p. 58-59)

¹¹ Los montajes fotográficos y la decoración mural encuentran una monumental aplicación en la Exposición de Revolución Fascista, que tiene lugar en 1932, X Aniversario de la Marcha sobre Roma, en el Palazzo Venezia. En la decoración toman parte cuarenta arquitectos, pintores y escultores, entre los cuales están Sironi y Prampolini. De acuerdo con la invitación de Mussolini a los artistas de abandonar todos los estilos decorativos del pasado y crear “algo acorde con los tiempos, osado, correspondiente al fascismo”, no se emplea cartón, sino vidrio, mármol, madera y acero. El objeto es dar un marco digno a los montajes en los que se encuentran rios de documentos, recortes de periódicos, fotos, proclamas, cartas, Banderas, camisas negras, armas y otros trofeos. Um collage mural de Giuseppe Terragni que pertenece a la Unión de Arquitectos Racionales, contiene la emotiva representación de “como las palabras de Mussolini atraen al pueblo italiano con la fuerza de turbinas y lo convierten al fascismo”. Esto nos da una idéia de los efectos de gran estilo que los italianos logran por medio del montaje fotográfico. (WESCHER, 1976, p. 58-59)

A colagem como expressão e forma artística e também de comunicação já está completamente estabelecida nos anos 30. Ela é o que existe de mais moderno e utiliza a mais avançada tecnologia da indústria gráfica, por exemplo. A premissa da exposição *Montage and Modern Life 1919-1942* se aplica também a esta tese, como esclarece Phillips:

que para a maior parte da primeira metade do século, a montagem serviu não apenas como uma técnica artística inovadora, mas funcionou, também, como uma espécie de forma simbólica, promovendo um idioma compartilhado que mais que qualquer outro expressou o surgimento de uma cultura completamente urbanizada e industrializada.¹² (PHILLIPS in TEILTELBAUM, 1993, p. 22)

A disseminação da colagem na cultura de massas é ilustrada pelo catálogo da mesma exposição, onde podemos verificar a variedade de produtos nela utilizada:

Estes objetos incluem cartazes comerciais e políticos, jaquetas de livros e ilustrações, capas de revista e diagramas de páginas, propagandas, maquetes para fotomurais, catálogos de exposições, brochuras de produtos industriais, e documentação de instalações de exposições que utilizam efeitos de montagem¹³. (PHILLIPS in TEILTELBAUM, 1993, p. 22)

Estes objetos ecoam no manifesto de Russolo:

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos e nos fartaremos de perceber o escoamento de água, ar ou gás nos canos metálicos, o resmungo dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai-e-vem dos pistões, o estridor das serras mecânicas, o sacolejar dos bondes em seus trilhos, o estalar dos chicotes, o flapear das cortinas e das bandeiras. Divertimo-nos em orquestrar mentalmente os sons de portas metálicas das lojas, das portas batendo, o murmurar e o pisoteio da multidão, os vários estrondos nas estações, nas metalúrgicas, nas tipografias, nas tecelagens, nas centrais elétricas e no metrô. (RUSSOLO, p. 3-4)

¹² that for much of the first half of the century, montage served not only as an innovative artistic technique but functioned, too, as a kind of symbolic form, providing a shared visual idiom that more than any other expressed the tumultuous arrival of a fully urbanized, industrialized culture. (PHILLIPS in TEILTELBAUM, 1993, p. 22)

¹³ These objects include commercial and political posters, book jackets and illustrations, magazine covers and page layouts, advertisements, maquettes for photomurals, exhibition catalogues, industrial-products brochures, and documentation of exhibition installations utilizing montage effects. (PHILLIPS in TEILTELBAUM, 1993, p. 22)

E vão culminar numa produção cultural intensa e múltipla. Diante de tantas possibilidades de mapear a influencia da colagem como linguagem na cultura de massas do entre guerras, vou usar o estudo de Maud Lavin, *Photomontage, Mass Culture and Modernity*, como guia para pontuar as possibilidades e contradições do uso da colagem dentro do contexto político e comercial dessa época, assim como os trabalhos de fotomontagens de John Heartfield para a revista *AIZ* nos anos 30, de forma a ilustrar o uso da fotomontagem para crítica social e política, já configurando o que vamos chamar mais para frente de imaginação política.

Lavin vai concentrar seu estudo em um grupo de artistas e designers organizado por Kurt Schwitters durante a república de Weimar na Alemanha. Eles se autodenominavam o Círculo “Neue Werbegestalter”, algo como Circulo de Novos Designers de Propaganda, ou *NWG*. Este grupo foi formado por nomes como Willi Baumeister, Walter Dexel, Friedrich Vordemberg-Gildewart, César Domela (estes todos hoje são reconhecidos como artistas plásticos), Jan Tschichold, Max Burchartz, Georg Trump, Hans Leistikow, Robert Michel, Piet Zwart e Paul Schuitema (estes são reconhecidos como designers hoje em dia). Kurt Schwitters era a força motriz do grupo, divulgando o trabalho de seus membros em exposições e buscando contato com outros artistas e grupos que estavam em sintonia com seus ideais, como os membros da Bauhaus, Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Joost Schmidt e também John Heartfield e Karl Tiege.

O interessante deste grupo é que compõem uma síntese das contradições que envolviam artistas no entre guerras e também o uso das técnicas de colagem. Como Maud explicita, a partir dos anos 20 a colagem se torna uma linguagem recorrente na cultura de massas:

Estilisticamente, a estética do *anel* é marcada pela devoção à nova tipografia e à fotomontagem. Enquanto que nos primeiros anos da Republica de Weimar a fotomontagem era empregada principalmente como uma técnica pelos Dadaístas de Berlim (com poucos, atenuados exemplos na publicidade comercial), nos final dos anos 1920 ela era largamente utilizada na mídia de massas e se tornou um símbolo do que havia de mais moderno nas artes gráficas.¹⁴ (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 40)

¹⁴ Stylistically, the *ring* graphics are marked by a devotion to new typography and photomontage. Whereas in the early Weimar years photomontage was employed most often as a technique by the Berlin Dadaists (with a few, toned-down examples in commercial advertising), by the late 1920s it was widely used in the mass media and had become a sign of the most modern style in graphics. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 40)

E continua, “fotomontagem em seus vários disfarces na alta cultura e na cultura de massas era denominado a representar uma prática modernista de ver e experienciar específica”.¹⁵ (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p . 40) É interessante como ela pontua as contradições deste grupo, que pode ser estendido para boa parte do debate modernista do entre guerras:

Naquela época, para muitos auto-proclamados modernistas, havia um utópico e muitas vezes contraditório entusiasmo tanto por elementos capitalistas quanto socialistas, um desejo de ter o melhor de ambos os mundos. Este desejo muitas vezes foi expresso em imagens românticas da tecnologia e da indústria como curativos sociais¹⁶. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 39)

Esta visão romântica e a contradição entre os benefícios do capitalismo e socialismo serão marcas muito fortes de uma vanguarda que tantas vezes buscou flertar com a revolução, como é o caso dos surrealistas e dos construtivistas também. Mas ainda em se tratando de Kurt Schwitters, ele foi originalmente rejeitado pelo círculo de Dadaístas de Berlin e criou sua própria revista, chamada MERZ, em Hannover, sua cidade natal. Ele logo vai assumir uma posição importante na vanguarda alemã e europeia com suas colagens e poesias. É interessante observar que o dadaísmo, mais do que uma rebelião contra as instituições da arte como eles mesmo proclamavam, foi um diálogo com a cultura de massas:

O Dada Berlin foi um momento de curta duração na formação da vanguarda alemã. O movimento já estava completamente acabado em 1922, e a questão central da vanguarda alemã de 1922 até a subida de Hitler ao poder em 1933 não era de forma alguma uma rebelião contra as instituições da arte, mas sim um sério e prolongado engajamento com a cultura de massas. Este engajamento foi inspirado em parte pelas práticas dos muito admirados construtivistas russos¹⁷. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 58)

¹⁵ photomontage in its various guises in high and mass culture was believed to represent a specifically modernist practice of seeing and experiencing. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 40)

¹⁶ At that time, for many self-proclaimed modernists, there was a utopian and sometimes contradictory enthusiasm for elements of both capitalism and socialism, a desire to have the best of both worlds. This desire often played out in romantic images of technology and industry as societal curatives. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 39)

¹⁷ Berlin Dada was a short-lived moment in the formation of the German avant-garde. The movement was completely over by 1922, and the burning issue of the German avant-garde from 1922 until Hitler's seizure of Power in 1933 was not at all a rebellion against art institutions, but rather a serious and prolonged engagement with mass culture. This engagement was inspired in part by the practices of the much-admired Russian Constructivists. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 58)

Na descrição de Schwitters feita por Hans Richter em seu livro *DADA: arte e anti-arte*, é possível perceber como Schwitters tinha uma clareza sobre essa relação com a cultura de massas e talvez até illustre essa posição de liderança de um grupo de artistas e designers de vanguarda.

Schwitters era PELA arte de maneira absoluta e irrestrita, durante 24 horas por dia. Seu gênio não tinha nada em comum com a modificação do mundo, dos valores, do presente, passado ou futuro, nada com tudo aquilo que se anunciava em Berlim com alarde. Ele não falava em “morte da arte”, “a-arte” ou “antiarte”. Pelo contrário – cada bilhete de bonde, cada envelope, papel de embrulhar queijo, anel de charuto, solas de sapato rasgadas, fitas, arames, penas, panos de chão, tudo o que tinha sido jogado fora... tudo isso era envolvido pelo seu amor e reencontrava um lugar de honra na vida, isto é, na sua arte. (RICHTER, 1993, p. 186)

Diante de todo este entusiasmo, as contradições diante de um mundo aparentemente dividido estavam unificadas sobre as mesmas idéias de racionalização da produção, objetividade e austeridade.

O *anel* é um improvável grupo de heróis e vilões. A vida e a produção de seus membros não pode ser descrita de forma simplista. Eles estavam negociando significações e representações dentro de várias grandes arenas: publicidade capitalista, comunicações de massa, e, para alguns, ativismo de esquerda. Esta vasta e algumas vezes contraditória gama de atividades é precisamente a causa deles serem um objeto significativo de estudo e questionamento. As práticas de membros diferentes variam. Alguns manifestavam valores políticos radicais de esquerda, muitos admiravam e foram influenciados pelo Construtivismo Russo – e ao mesmo tempo serviram ao capitalismo industrial com grande entusiasmo. Deles vieram práticas culturais dentro das sociedades não-revolucionárias da Alemanha e Holanda dos anos 1920. Suas visões utópicas, carregados de romantismo tecnológico, enunciavam produção racionalizada e técnicas de comunicação. Estas visões se encaixavam com um desejo comum aos artistas da época de trabalharem lado a lado com o proletariado esclarecido para a construção de uma sociedade mais desenvolvida, mais igualitária, com um verdadeiro padrão moderno de vida¹⁸. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 41)

¹⁸ The *ring* makes an unlikely group of heroes and villains. The members' lives and production cannot be so reductively described. They were negotiating meaning and representation within several major arenas: capitalist advertising, mass communications, and, for some, leftist activism. This broad and sometimes contradictory range of activity is precisely why they are a significant object of study and questioning. The practices of different members varied. Some espoused left radical politics, many admired and borrowed from Russian Constructivism

Esta contradição, ou melhor, esta base comum para um discurso fica explicitada na figura do designer holandês Paul Schuitema e suas orientações para propagandas tanto socialistas como capitalistas:

Estranhamente, Schuitema usa a mesma linguagem – a da racionalização – tanto para promover o treinamento de trabalhadores-fotógrafos, quanto para exaltar a publicidade do capitalismo industrial. Uma leitura dessa linguagem ilustra sua elisão das contradições das duas práticas. Em trabalhador-fotógrafo, ele escreve: “Sem romantismo, sem arte, antes *sachlich* (objetividade), propaganda flagrantemente estimulante: alinhada taticamente com a guerra de classes, tecnicamente com a troca.” Sobre publicidade ele escreve em *Gefesselter Blick* (olhar cativado): “A publicidade deve ser: real, direta, *sachlich*, competitiva, argumentativa, ativa, contemporânea, funcional, prática, e técnica – não arte, mas sim realidade!” Ele continua no que parece ser um esforço para unir diferentes tipos de propaganda: “Publicidade não é nem arte, nem design... Ela não tem outro propósito que a propagação da produção material, assim como espiritual, do homem.”¹⁹ (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 49-51)

Em última análise podemos concluir que a atividade do círculo de designers em torno de Schwitters, assim como de boa parte dos artistas modernistas do entre-guerras está concentrado mais nos meios de comunicar no que efetivamente no que está sendo comunicado. Esta relação entre meio e mensagem talvez seja um dos temas mais caros aos

– and the same time served capitalist industry with great enthusiasm. Theirs were cultural practices within the *non-revolutionary* societies of the 1920s Holland and Germany. Their utopian visions, infused with technological romanticism, espoused rationalized production and communication techniques. These visions dovetailed with a common desire among artists of the time to work hand-in-hand with enlightened proletariat to build a greatly improved, more equitable society with a truly modern standard of living. (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 41)

¹⁹ Oddly, Schuitema uses the same language – that of rationalization – both to promote the training of worker-photographers and to extol advertising for capitalist industry. A reading of this language illustrates his elision of the contradictions of his two practices. On worker-photography, he writes: “No romanticism, no art, rather *sachlich*, glaringly suggestive propaganda: aligned tactically with the class war, technically with the trade.” On advertising he writes in *Gefesselter Blick*: “Advertising should be: real, direct, *sachlich*, competitive, argumentative, active, contemporary, functional, practical, and technical – not art, but rather reality!” He continues in what seems to be an effort to unify different kinds of propaganda: “Advertising is neither art nor design... It has no other purpose than to propagate man’s material as well as spiritual production.” (LAVIN in TEILTELBAUM, 1993, p. 49-51)

estudiosos da comunicação, artes e mídias de massas ao longo de todo sec. XX e início do XXI.

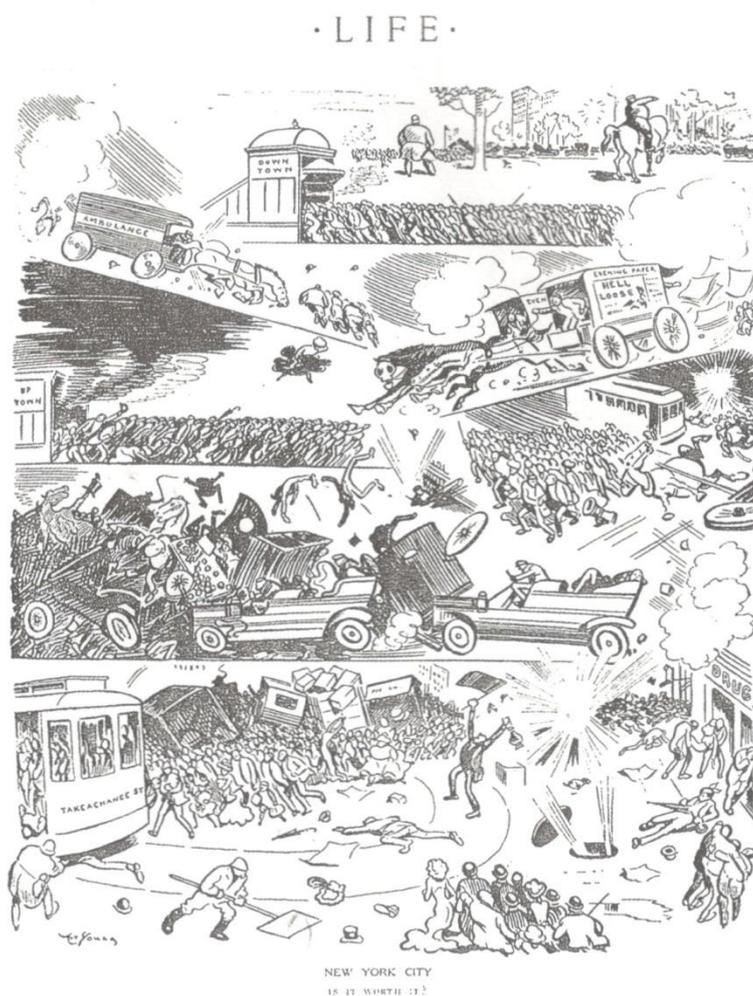
Outra questão interessante relacionada às vanguardas modernistas assim como a apropriação da técnica da colagem é a relação imagem e palavra - muitas vezes imagem e letra - a tipografia como elemento gráfico, mais do que como significante para constituição de palavras e de sentido (como é muito bem ilustrado nas obras do alemão Kurt Schwitters). A presença da tipografia nas composições, por mais realistas que possam parecer, reafirma o meio, explicita a mediação. Seja num quadro, seja através do letreiro de um filme. O uso indiscriminado de cartazes nas cidades europeias é um dos fatores de mudança da percepção das pessoas. Este tipo de estímulo não passou despercebido nem chegou de forma gradual, aparentemente. A caricatura de Winsor McCay, pioneiro das histórias em quadrinhos e da animação em celulóide, deixa bem claro o impacto da poluição visual que a publicidade causava já no início do sec. XX em grandes cidades como Nova York.



WINSOR McCAY - DAYDREAMS & NIGHTMARES

Subway Advertising in 1907 – Pag. 45 - Daydreams and Nightmares, the fantastic visions of Winsor McCay, Winsor McCay. Fantagraphics Books, Seattle, 2005.

É interessante perceber que muitas das manifestações artísticas e culturais relacionadas à modernidade foram simultâneas e encontraram ressonâncias em boa parte do mundo ocidental, com maior ou menor grau de intensidade ou pequenas diferenças de tempo e época em que se manifestaram. Ben Singer faz um apontamento interessante para esta perspectiva ao reproduzir uma caricatura da *Life* de 1909 e compara o procedimento do ilustrador com o procedimento de deslocamento e simultaneidade de representação usada por Picasso e Braque na mesma época.



3.5 “Cidade de Nova York: Ela vale a pena?”, *Life*, 1909.

“Cidade de Nova York: Ela vale a pena?”, *Life*, 1909. - O cinema e a invenção da vida moderna. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (orgs.). - Texto: Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. Bem Singer. Pag. 100 - Cosac e Naify: São Paulo, 2010.

A ilustração da *Life* apareceu em 6 de maio de 1909. Picasso realizou a primeira exposição de pinturas cubistas na galeria Ambroise Vollard um pouco mais tarde, no verão francês de 1909. O cubismo não surgiu como um movimento autêntico (pelo menos não de modo que um ilustrador influente em Nova York possa ter ouvido falar) até o período entre 1911 e 1914. A famosa exposição Armory, na qual 110 obras de arte moderna foram exibidas em Nova York (e depois em Chicago e Boston), e que deu a esse trabalho sua primeira exposição nos Estados Unidos, aconteceu em fevereiro de 1913 (Herbert Read, *A concise history of modern painting*, New York: Praeger, 1959, p. 117). As semelhanças formais entre a ilustração da *Life* e a estética cubista sugerem sua base comum nas transformações preceptivas da modernidade. (SINGER, 2010, p. 120)

Esta relação imagem/palavra assim como o culto às máquinas, à velocidade e à indústria também são caros a outro movimento modernista, o construtivismo. Este movimento nasceu na Rússia no período imediatamente anterior a revolução de 1917 e ganha força imediatamente depois, para já nos anos 30 ser reprimido junto com toda a vanguarda modernista sob o governo de Stalin. No entanto o construtivismo teve uma influência duradoura em diversas áreas, principalmente no design, mas também na arquitetura e no cinema, como veremos no próximo subcapítulo.

Neste momento nos interessa entender no que o construtivismo foi diferente de outras vanguardas artísticas da mesma época. Em primeiro lugar este movimento é fundado sobre os princípios materialistas do pensamento socialista de sua época, buscando criar um diálogo entre os processos da arte, do trabalho e da produção, de forma a criar um novo lugar social para a arte dentro de uma nova sociedade socialista que estava sendo criada na Rússia.

Diante de tal premissa, os artistas construtivistas vão voltar seus esforços para novas formas de arte, como bem coloca François Albera:

os setores em que a influência do construtivismo foi marcante são numerosos: a indústria têxtil e da porcelana, que integraram motivos construtivistas – mas nas quais encontramos, antes, o modelo da arte aplicada, com mais rigor do que antes da revolução; a arquitetura e o urbanismo, que encontraram sérias limitações materiais mas criaram novos modelos e realizaram certo número de coisas; e, enfim, setores para-artísticos, nos quais a renovação foi profunda e teve uma influência no plano internacional: o grafismo, o cartaz, a tipografia, a

fotografia e a fotomontagem, o cenário de teatro e de cinema, a organização de exposições. (ALBERA, 2011, p. 184-185)

Os artistas construtivistas têm uma relação íntima com o projeto revolucionário. Se antes da revolução isso era apenas uma vontade, após a tomada de poder pelos Bolcheviques e em consonância à radicalidade do novo governo, os construtivistas

se pensam, portanto, como uma vanguarda que pode falar em nome do proletariado [...], que deve ir às fabricas para levar aos operários o que sua situação econômica (embora alienada) os coloca no direito de esperar: “As fábricas, as usinas, os ateliês esperam que os artistas venham até eles e lhes dêem o modelo de coisas novas, jamais vistas. Os operários não suportam mais ter de fabricar sempre as mesmas mercadorias, saturadas de espírito burguês. Querem algo novo, algo bom para eles”. (ALBERA, 2011, p. 179)

E vão se fiar na noção de *encomenda social*

tal como empregada por S. Tretiakov, e de modo algum como submissão a diretivas exteriores – políticas – ou encomenda formal de uma instituição ou de um organismo de Estado, mas como compreensão daquilo que a sociedade “quer”, “pede”. (ALBERA, 2011, p. 180)

Esta noção estará diretamente ligada à idéia de reconstrução do modo de vida da nova sociedade soviética, da edificação de uma nova percepção, de uma educação estética que irá auxiliar na nova educação socialista. Este movimento vai perder força ao longo de toda a década de 20, mas tem seu último respiro institucional com a criação do grupo Outubro, do qual Eisenstein faria parte. É interessante como dentro de tantas formas de expressão estética os construtivistas, pela sua própria natureza de movimento modernista, vai exaltar as novas tecnologias, os novos materiais, e em especial a fotomontagem, no caso do grupo Outubro, que podemos entender como colagem. Inclusive fazendo uma relação clara desta linguagem com o cinema:

No seio de *Outubro*, com efeito, a seção “Foto” parece ser a mais ativa e ela se esforça por definir uma nova via entre a fotografia abstrata da experimentação ocidental (Moholy-Nagy ou Mancel) e o naturalismo da AkhRR, “seus sorrisos graciosos, seus altos-fornos fumegantes, seu patriotismo no *kvas*”. Essa nova via, definida por Gustave Klutskis, é a *fotomontagem*. Em seu artigo, “A fotomontagem como novo aspecto da arte de agitação”, Klutskis esboça uma

comparação com o cinema, que em si mesmo “combina uma série de quadros distintos em uma obra unitária”. Como o cinema, a fotomontagem é realista, documentária (ultrapassa a “não figuração”), contando ao mesmo tempo com uma organização expressiva, uma construção; como ele, ela é dinâmica e pode mobilizar o espectador por sua potência de ação. Além disso, a fotomontagem difundiu-se amplamente: “Não há jornal mural que não utilize a fotomontagem. [Seu] método tornou-se, na URSS, uma arte de massa”. (ALBERA, 2011, p. 186)

A relação da fotomontagem ou da colagem com a reprodução em massa é um dos fatores mais importantes da colagem como meio de expressão. Vamos destacar aqui o trabalho de John Heartfield na revista *AIZ*, ao longo dos anos 30. Este artista começou sua carreira “modernista” com o movimento dadaísta de Berlim, utilizando técnicas de colagem por volta de 1916 junto com seu amigo e também artista George Grosz.²⁰ Ambos eram filiados ao partido comunista alemão criado em 1918 e compartilhavam o ódio à burguesia, aos militares e ao capitalismo e expressaram isto em suas obras. Durante a República de Weimar, John Heartfield e seu irmão tiveram uma editora, a *Malik Verlag*, onde ele criou diversas capas de livros e ilustrações, quase sempre utilizando técnicas de colagem.²¹ A partir de 1930 ele começa a colaborar na revista *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*.

A *AIZ* foi criada em 1925 pelo político comunista alemão Willi Münzenberg e se pretendia uma alternativa progressista a outras revistas ilustradas alemãs dos anos 20, buscando atrair leitores da classe trabalhadora não necessariamente comunistas. A *AIZ* tinha tiragem de 500.000 exemplares no início dos anos 30, mas com a tomada do poder pelos nazistas tanto Heartfield, como seu irmão e toda a redação da revista se mudaram para Praga. No final dos anos 30 a revista (rebatizada para *Volks Illustrierte*) tinha uma tiragem de apenas 12.000 cópias.

Esta publicação, devido à grande tiragem e à sua proposta de ser justamente uma revista ilustrada era impressa utilizando chapas de cobre como matriz. As matrizes, utilizando o sistema de meio tom em retículas, permitia que fotografias fossem reproduzidas junto com os textos. Era o meio ideal para o desenvolvimento e impressão das fotomontagens de John Heartfield. Suas colagens com teor político poderiam atingir muitos leitores, estabelecendo:

²⁰ HEARTFIELD, John. **Guerra em la Paz: Fotomontajes sobre el período1930-1938**. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.

²¹ Suas capas para a *Malik Verlag* (e outros trabalhos) podem ser vista no site: <https://heartfield.adk.de/en>

uma relação dialética entre “qualidade” e “quantidade”. Inovador da forma e da composição, do mesmo modo que os principais expoentes dos movimentos de vanguarda do começo do século XX, o artista alemão acrescentou um elemento inédito a seu trabalho: o interesse pela reprodução e pela edição de grandes tiragens, fontes de difusão mais democrática da mensagem artística. Resultado revolucionário das contribuições trazidas pela fotografia e pelo cinema, a fotomontagem rompia com os parâmetros da arte burguesa em vários níveis: 1) negava o caráter único da obra, contrapondo-se a uma história iniciada 600 anos antes com Giotto; 2) punha em xeque a identificação da criação com a mercadoria; 3) apontava uma nova função social para o artista, longe de “qualquer abstração e individualização” e da afirmação da “personalidade criadora única”, já que visava “a expressão direta, coletiva e geral”. (FABRIS in SCHWARZ, 2013, p. 9)

É interessante destacar que nos anos 20 e 30 existiam muitas associações de trabalhadores de viés socialista que tinham atividades culturais organizadas. A AIZ dependia de material criado pelos fotógrafos de uma associação de fotógrafos socialistas (no próximo capítulo vamos citar associações voltadas a reeditar cinejornais). Mas apesar disso, e principalmente após a mudança da revista para Praga, a AIZ dependia também de imagens de agências comerciais, não comprometidas com a documentação das condições das classes trabalhadoras, por exemplo. Diante deste problema, os editores e artistas que trabalhavam na revista começaram a desenvolver técnicas de montagem que permitiam subverter a mensagem original, principalmente através de composições simples e diretas.

Retomando a discussão sobre o potencial revolucionário (ou não) da fotomontagem, o crítico de arte Durus (Alfred Kemény), escreve em 1831 nas páginas do *Der Arbeiter-Fotograf* (O trabalhador fotógrafo):

O conceito de “fotomontagem” significa um procedimento “puramente” técnico, uma ligação superficial de detalhes de diferentes fotografias. Os detalhes recombinaos e recém-relacionados são, na fotomontagem burguesa, tanto quanto na fotomontagem proletário-revolucionária, *partes da realidade*. Mas, enquanto a fotomontagem burguesa usa partes fotografadas da realidade para *falsificar* a realidade social como um todo, dissimulando essa falsificação da realidade inteira com a aparente objetividade dos detalhes fotografados e, assim, dando a impressão de uma verdadeira realidade... a fotomontagem revolucionária de um “artista” (técnico) de orientação marxista traz os detalhes fotográficos (parte da realidade) para uma relação dialética, tanto formal como temática: portanto, ela contém as verdadeiras relações e contradições da realidade social. A fotomontagem revolucionária, cujo objetivo é

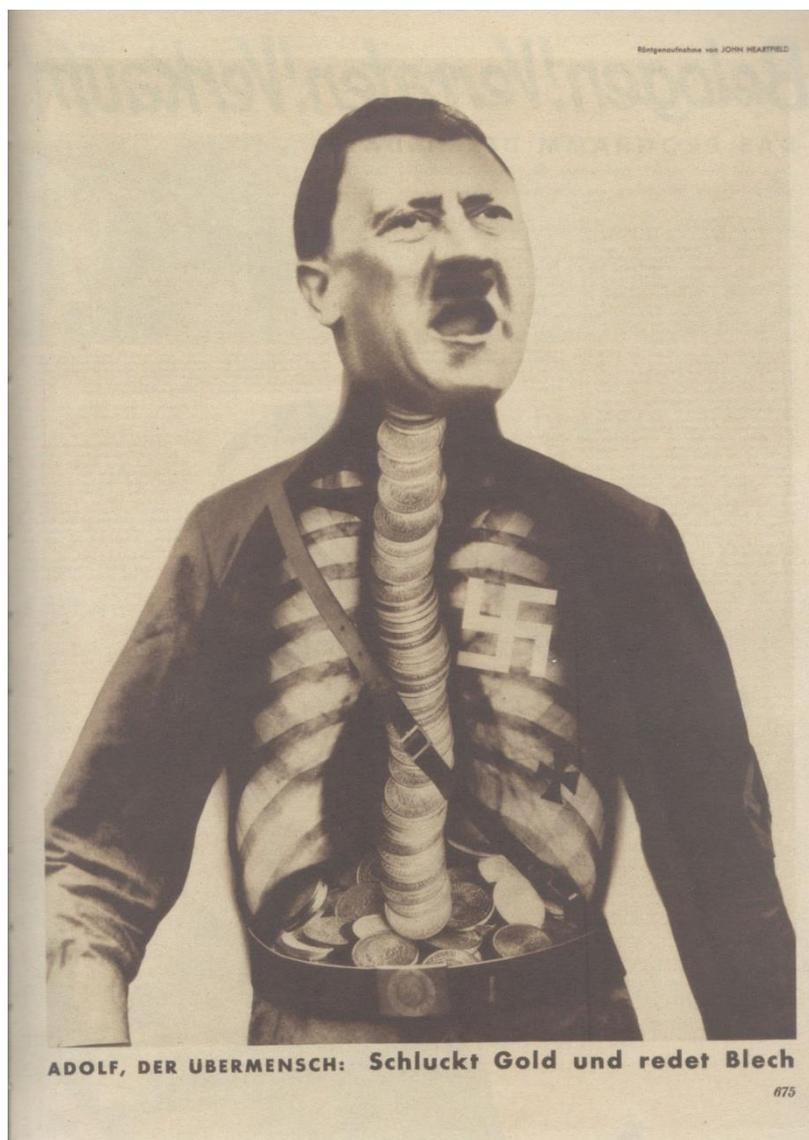
expor impiedosamente a realidade social, pavimentou o caminho para um *método marxista da criação artística* totalmente novo, desconhecido até aquele momento; um método que não se inicia com a pretensa “beleza” pictórica ou gráfica do mundo, mas da necessidade da conscientização política baseada nos princípios do materialismo histórico, fundada sobre a visão de mundo revolucionária de nossa era. (DURUS apud EVANS in SCHWARZ, 2013, p. 137)

O trabalho de Heartfield é a própria expressão dessa arte engajada, desse “método marxista de criação artística” como se entendia na época. Um fator interessante destas fotomontagens é que a dinâmica entre manipulação da imagem e da veracidade das fotos se colocava como um fator de convencimento e clareza de sua mensagem. Esses trabalhos eram vistos como “realistas” no sentido de ter uma clara relação com a realidade e sua representação. Essa noção pode ser comparada à de Dziga Vertov e a montagem de seus filmes, que utilizavam filmagens de diversas fontes, como veremos mais pra frente. Em Heartfield, como veremos em Vertov também, a evidência da manipulação não enfraquece sua “veracidade”, mas fortalece o discurso na medida em que entende que toda a mensagem é manipulada em seu sentido mais literal, de manipulação de um material, de uma matéria prima. A utilização desta matéria prima através da colagem permite a construção de sentidos através de uma série de recursos, em sua maioria alegóricos, para explicitar o que de fato está acontecendo.

Nas palavras de Anaterria Fabris:

Sempre atento ao mundo real, penetra no sistema de comunicação de massa contemporâneo a fim de explicitar as tensões e as contradições do presente e de afirmar o caráter de construção inerente ao espaço social. Não hesita em “violentar a realidade produzida pela fotografia”, em “tornar visíveis os fios complexos que ordenam o real”, pois deseja não só discutir a objetividade da imagem, como também demonstrar que esta é um instrumento sujeito a inúmeras manipulações. A desmontagem/remontagem proposta em suas obras é uma maneira de dar a ver tais manipulações, mas com uma diferença fundamental em relação ao contexto da imprensa capitalista: desviadas de sua função corriqueira, as imagens tornam-se intencionalmente retóricas e imbuídas de um senso de sátira e de crítica político-social. ”. (FABRIS in SCHWARZ, 2013, p. 11-12)

Selecionei algumas fotomontagens de Heartfield, publicadas na *AIZ*, que acredito ilustrarem de forma exemplar não apenas esta manipulação para esclarecimento dos fatos, como são também os primeiros exemplos de imaginação política desta dissertação, como iremos conceituar no capítulo dois.



Adolf, o super-homem – Pag. 29 – John Heartfield: fotomontagens. Jorge Schwarz (org.). Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Lasar Segall. São Paulo, 2013.

Tradução do texto: Adolf, o super-homem: engole ouro e jorra bobagens.

Esta fotomontagem foi publicada em 1932, antes de Hitler se tornar chanceler alemão. Heartfield (qua assina a obra não como “fotomontagem” como geralmente veremos, mas

como “Raio-X por John Heartfield”) cria uma espinha dorsal de dinheiro para o futuro ditador. Desta forma ele deixa claro que o que sustenta Hitler é o financiamento de empresas capitalistas interessadas na ascensão do partido Nazista. No catálogo *John Heartfield: Fotomontagens*, Jorge Schwartz e Marcelo Monzani esclarecem também que esta montagem “precedia um artigo que analisava a distinção entre a retórica anticapitalista dos nazistas e suas práticas pró-capitalistas.” (SCHWARZ, 2013, p. 28). O próprio recurso do “raio-x” pode ser entendido como uma comparação do uso do aparato técnico que revela o que não podemos enxergar na medicina com a própria fotomontagem que é um aparato técnico estético que também revela o que não podemos ver a olho nu. Esta colagem ilustra quase que literalmente a passagem de Didi-Huberman, que ao comentar o uso por Brecht de fotos sem respeitar sua cronologia, afirma: “A montagem prende-se menos aos episódios da história – de cuja forma dramática faz sua matéria – que à ‘rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve’.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55). Talvez a mais conhecida fotomontagem de Heartfield, ela é direta e clara em sua mensagem, ele elimina todos os elementos desnecessários, fora de um contexto específico. Uma imagem limpa, um diagnóstico clínico do futuro ditador.



Capa AIZ 13 N° 15 de 25/04/1934 – Pag. 69 – John Heartfield: fotomontagens. Jorge Schwarz (org.). Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Lasar Segall. São Paulo, 2013.

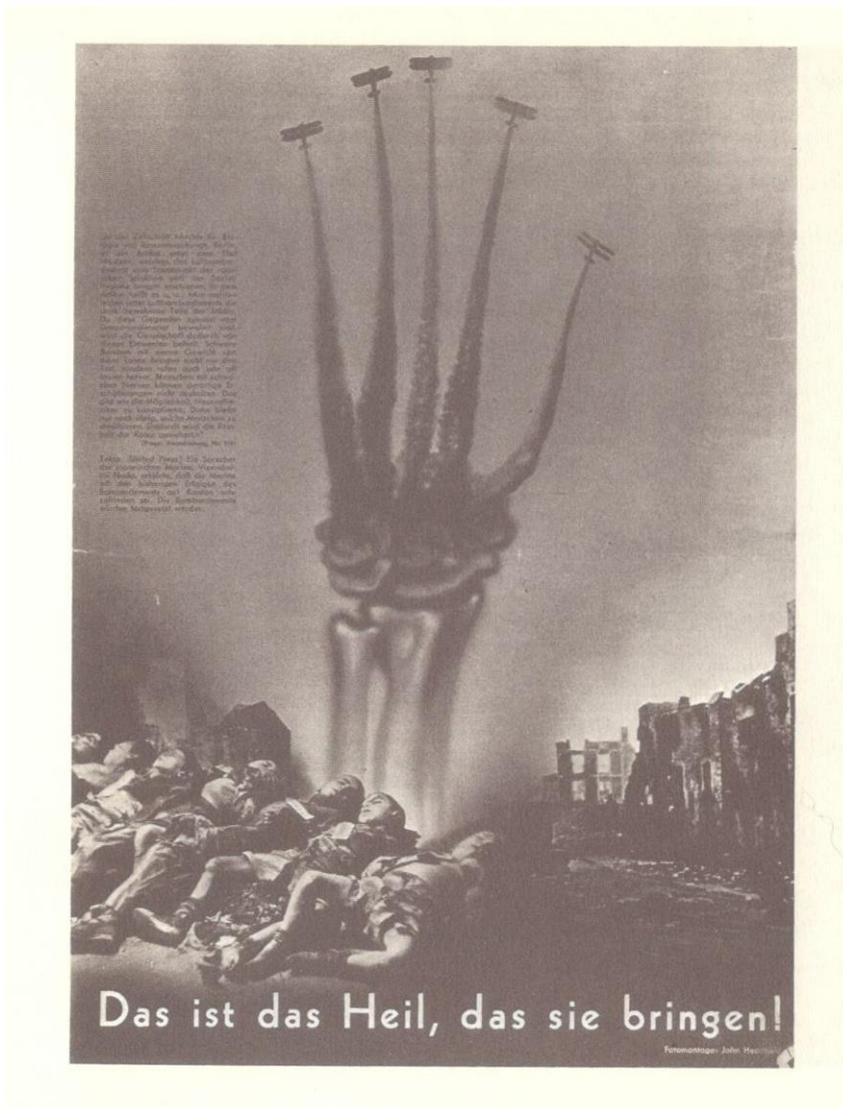
Tradução dos textos: canto superior direito – Se vocês querem negócios de armas, então financiem conferências de paz.

Rodapé da colagem: Coro da indústria de armas: “Uma fortaleza poderosa é nossa genebra”.

Segundo Schwarz e Monzani, o título desta colagem faz referência a primeira frase do hino de Martin Lutero de 1529: “Ein feste Burg ist unser Gott” (Uma poderosa fortaleza é nosso Deus). A referência do texto religioso se justifica pela construção de uma catedral feita de projéteis balísticos gigantes, sobre os quais encontramos nomes de fabricantes de

armamentos da época. Segundo Heiri Strub²², a Alemanha havia abandonado a Conferência Internacional de Desarmamento de Genebra em 1933 e anunciou também sua saída da Sociedade das Nações, o que ia de encontro com os interesses da indústria armamentista da época. Mas mais que revelar este contexto ou ilustrá-lo, Heartfield, ao construir sua catedral, ainda coloca no topo de suas torres os símbolos do dólar e da libra esterlina. A catedral da guerra é construída em nome do deus dinheiro, para financiar a indústria e o capitalismo mundial. Na torre mais baixa, no centro, a suástica nazista. Heartfield não apenas nesta colagem, mas em diversas outras representa o símbolo nazista menor ou graficamente em posição inferior aos símbolos do dinheiro ou do capital financeiro. Como marxista ele estava preocupado em revelar a estrutura de dominação mais ampla à qual o nazismo fazia parte.

²² HEARTFIELD, John. **Guerra em la Paz**: Fotomontajes sobre el período 1930-1938. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.



Essa é a salvação que nos trazem! – Pag. 112 – Guerra em la Paz. John Heartfield. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1976.

Tradução dos textos:

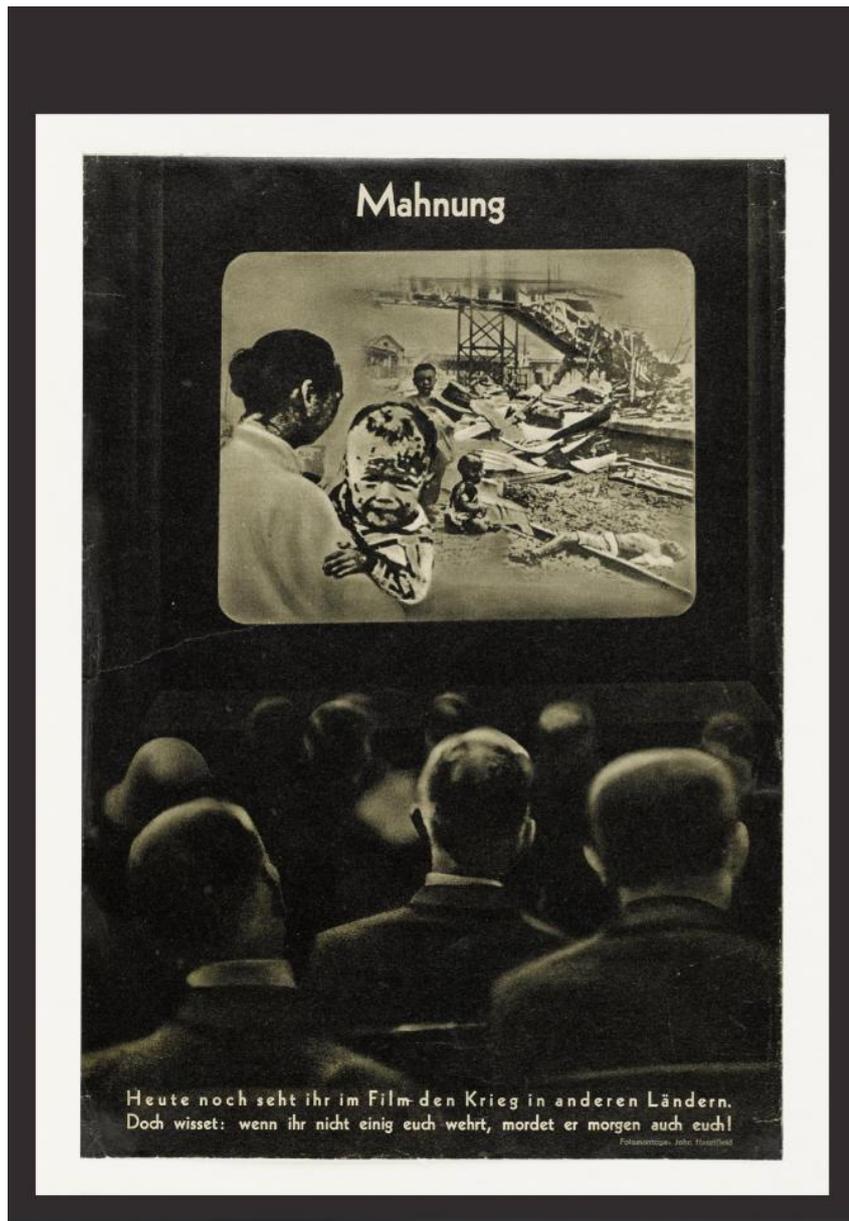
Titulo no rodapé da página: Esta é a salvação que nos trazem!

Na lateral esquerda da página: Primeiro texto: Na revista Archiv für Biologie und Rassenforschung (Arquivo de Biologia e investigação racial) de Berlim apareceu um artigo intitulado “Vantagens que o bombardeio aéreo oferece a partir de uma perspectiva da seleção e higiene raciais”. No citado artigo se diz, entre outras coisas: “O bairros populosos das cidades são as partes mais afetadas pelos bombardeios aéreos. Dado que estas zonas são habitadas pelo lumpenproletariado, a sociedade fica liberada assim de tais elementos. As grandes bombas de uma tonelada de peso não só causam a morte, como frequentemente também produzem a loucura. As pessoas afetadas por patologias nervosas são incapazes de suportar tais transtornos. Ele nos oferece a possibilidade de constatar a aparição de indivíduos neurastênicos. Então agora só será preciso esterilizar estas pessoas, e desta forma se assegura a pureza da raça.” (Prager Abendzeitung, número 118). - Tokio (United Press)

– O vicealmirante Nada, porta voz da armada japonesa, manifestou que a marinha estava satisfeita com os êxitos obtidos até agora com os bombardeios ao Cantão. Apontou também que os bombardeios prosseguirão.-

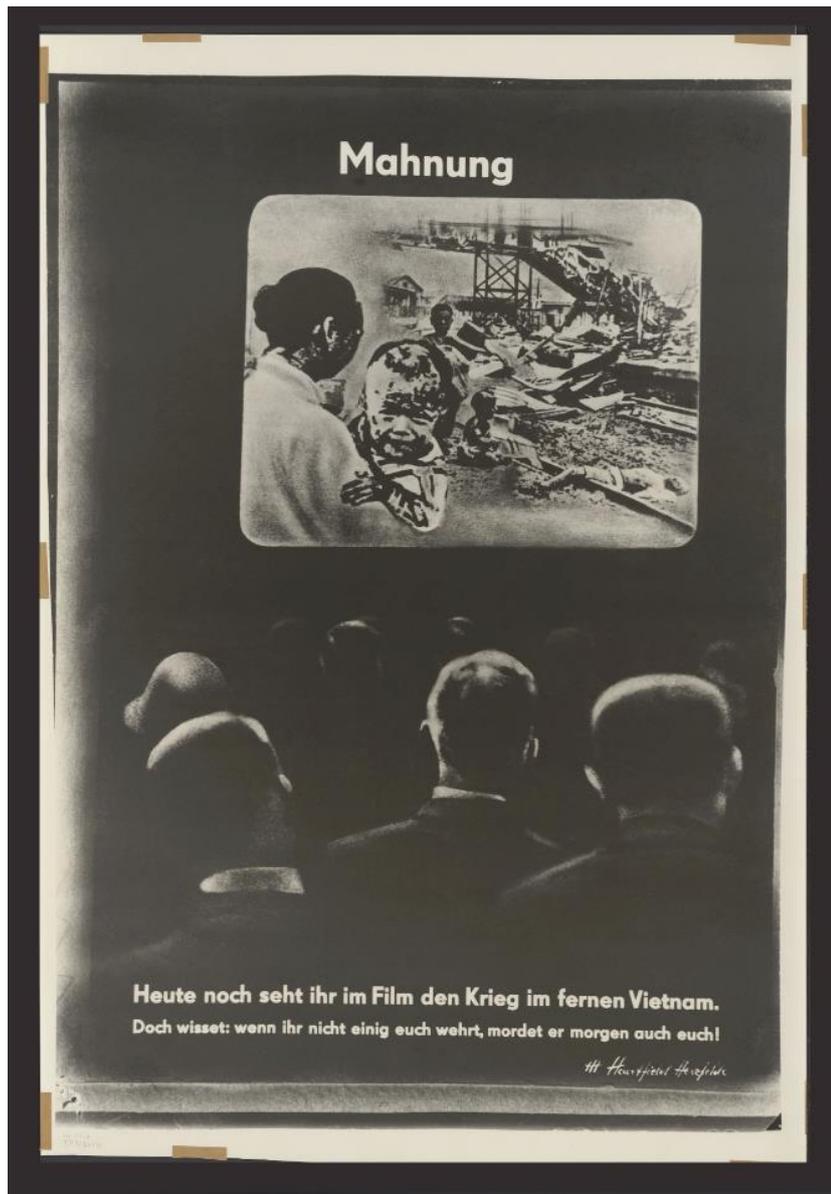
Segundo texto: Um artigo publicado na revista *Biologie und Rassenforschung* de Berlim exalta a utilidade dos bombardeios a partir do ponto de vista da seleção racial e da higiene social: o setor mais afetado pelos bombardeios é o do lumpenproletariado urbano, graças ao qual a sociedade se vê “livre de tais elementos”
– Em: n° 26 de 29 de junho, sem página.

Esta montagem data do ano de 1938. A militarização da Alemanha já está no auge e se preparando para iniciar a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo a guerra civil espanhola está acontecendo assim como o Japão está na Manchúria e pretende ainda expandir seu império. Como se não bastasse, a política de eugenia racial já está plenamente estabelecida na Alemanha nazista e Heartfield, associando os trechos de reportagem com a imagem de um bombardeio aéreo, cria uma mão da morte fazendo o gesto de saudação nazista, ergue o braço com a mão em linha reta, para cima, falando a palavra *Heil*, que em alemão significa salvação (e também era usada para saudar o *führer*: “Heil Hitler.”). É um prenúncio também da destruição que está para tomar uma grande parte do mundo dentro de um ano. Esta colagem é interessante pela dinâmica com um texto maior, cria uma relação entre imagem e legenda. Neste caso, a imagem permite uma legibilidade mais apurada do texto, que são constituídos por recortes de jornal. A imagem que Heartfield cria para ilustrar o texto revela o verdadeiro sentido da referencia à suposta vantagem dos bombardeios para a causa eugenista: a morte em massa de determinados setores da sociedade.



Mahnung, 1937. John Heartfield. Disponível em: <http://heartfield.adk.de/node/3554>

Tradução do texto: Hoje, vocês assistirão a guerra em outros países no cinema. Mas saibam disso: se vocês não se unirem para se defender, amanhã ela também irá matá-los!



Mahnung, 1968. John Heartfield. Disponível em: <http://heartfield.adk.de/node/4804>

Tradução do texto: Hoje, vocês assistirão a guerra no distante Vietnã no cinema. Mas saibam disso: se vocês não se unirem para se defender, amanhã ela também irá matá-los!

Por fim, apresento uma colagem com uma variação feita trinta anos depois. Publicada pela primeira vez em 1937, a fotomontagem mostra pessoas num cinema assistindo as atrocidades japonesas na Manchúria. Em 1968, ano em que Heartfield morre, ele faz uma pequena alteração no texto, atualizando-o para o contexto da guerra do Vietnã. O que é interessante nesta seqüência é que a questão da tela se tornou mais atual em 1968 do que era em 1937. No fim dos anos 60 a televisão já está presente como mídia dominante,

especialmente na América do Norte e na Europa. Heartfield está atacando justamente esta suposta distância dos acontecimentos que o fato de assistir proporciona. Heartfield não entrou no mérito de que o cinema, assim como a própria fotomontagem também tem o potencial tanto para alienar como para libertar.

John Heartfield, após a segunda guerra foi morar na Alemanha Oriental e no final dos anos 60 se tornou uma espécie de “artista exportação”²³ da Alemanha socialista para o mundo capitalista. Isso proporcionou a redescoberta de suas colagens a partir de meados dos anos 60.

O pós Segunda Guerra Mundial é marcado por uma nova onda de produção industrial e uma expansão sem precedentes no consumo de bens. Novas tecnologias como o plástico vão começar a ganhar o mundo e, no plano político, a Guerra Fria se estabelece. A televisão ganha cada vez mais força e nos anos 60 já pode ser considerada o principal veículo de comunicação de massas em boa parte do mundo ocidental. Os Estados Unidos se estabelecem como poder imperialista e vão exportar sua cultura, seus produtos e também seus políticos e militares por todas as regiões do mundo.

Neste contexto, muitos artistas vão continuar usando a colagem como forma de expressão, não apenas pela cada vez maior abundância de material disponível, mas porque esta nova realidade de superprodução é o que define estes novos tempos. O *American Way of Life* é o principal produto de exportação americano e a maior vitrine de suas contradições. Com referência aos dadaístas do início do século XX, artistas como Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Bruce Conner e Andy Warhol vão explorar objetos do cotidiano, imagens de jornais e revistas, restos industriais, lixo, entre outras matérias primas para pensar sua própria contemporaneidade, construindo obras que vão do abstrato ao figurativo. No Brasil podemos citar a obra de Farnese de Andrade como exemplo de obras que se constroem a partir de restos de produtos e objetos encontrados.

O que parece ficar claro é que a relação entre a criação de imagens num sentido amplo (a representação do mundo) e sua materialidade (um quadro, uma foto, um filme, uma embalagem) ficam cada vez mais complexas e acabam por se confundir. A própria imagem em sua materialidade é a imagem de um produto. As revistas de fotografia, as imagens na televisão, as embalagens de produtos, os outdoors das cidades, se tornam eles mesmos objetos em si, eles são a realidade do mundo e não apenas veículos para sua representação. Isto se

²³ SCHWARZ, Jorge (orgs.). **John Heartfield: Fotomontagens**. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Lasar Segall, 2013.

reflete de diversas formas nos trabalhos de artistas ao longo das décadas de 50 e 60, especialmente através da colagem, da montagem, da apropriação e também da desconstrução. Nem toda a produção artística da época estava relacionada a esse tipo de abordagem ou problema, mas estou apenas ilustrando a evolução da concepção de colagem e suas derivações. Muitas dessas derivações com claras abordagens críticas à nova realidade consumista, como o trabalho dos “Novos Realistas” franceses:

O mesmo desejo de situar o trabalho junto ao espaço público e dentro do aparato da cultura de consumo é evidente na transformação da colagem pelos artistas da *decollage*. De um objeto de leitura e visualidade íntimas (Kurt Schwitters por exemplo), a colagem foi reconcebida como um fragmento de grande formato retirada de cartazes publicitários. Em um ato de pirataria, cartazes eram arrancados pelos artistas dos muros públicos, não apenas para coletar configurações lingüísticas e gráficas aleatórias, mas igualmente para tornar permanentes os atos de vandalismo onde colaboradores anônimos (nomeado por Villegle de La lacere anonyme) protestavam contra a dominação do espaço público por parte de propagandas de produtos. (FOSTER, 2016, p. 505) ²⁴



Ach Alma Manétero, Jacques de la Villeglé e Raymond Hains, 1949 – Pag. 506 – Art since 1900. Hal Foster, et al. Thames and Hudson. Londres, 2016.

²⁴ The same desire to situate the work within public space and position it within the discursive apparatus of consumer culture is evident in the transformation of collage by the *decollage* artists. From an object of intimate reading and viewing (for example, Kurt Schwitters), collage was reconceived as a large-scale fragment detached from advertising billboards. In an act of piracy, posters were ripped by the artists from public walls, not only in order to collect aleatory linguistic and graphic configurations but equally to make permanent the acts of vandalism in which anonymous collaborators (named by Villegle's *Le Lacere anonyme*) had protested against the domination of public space by advertising's product propaganda. (FOSTER, 2016, p. 505)

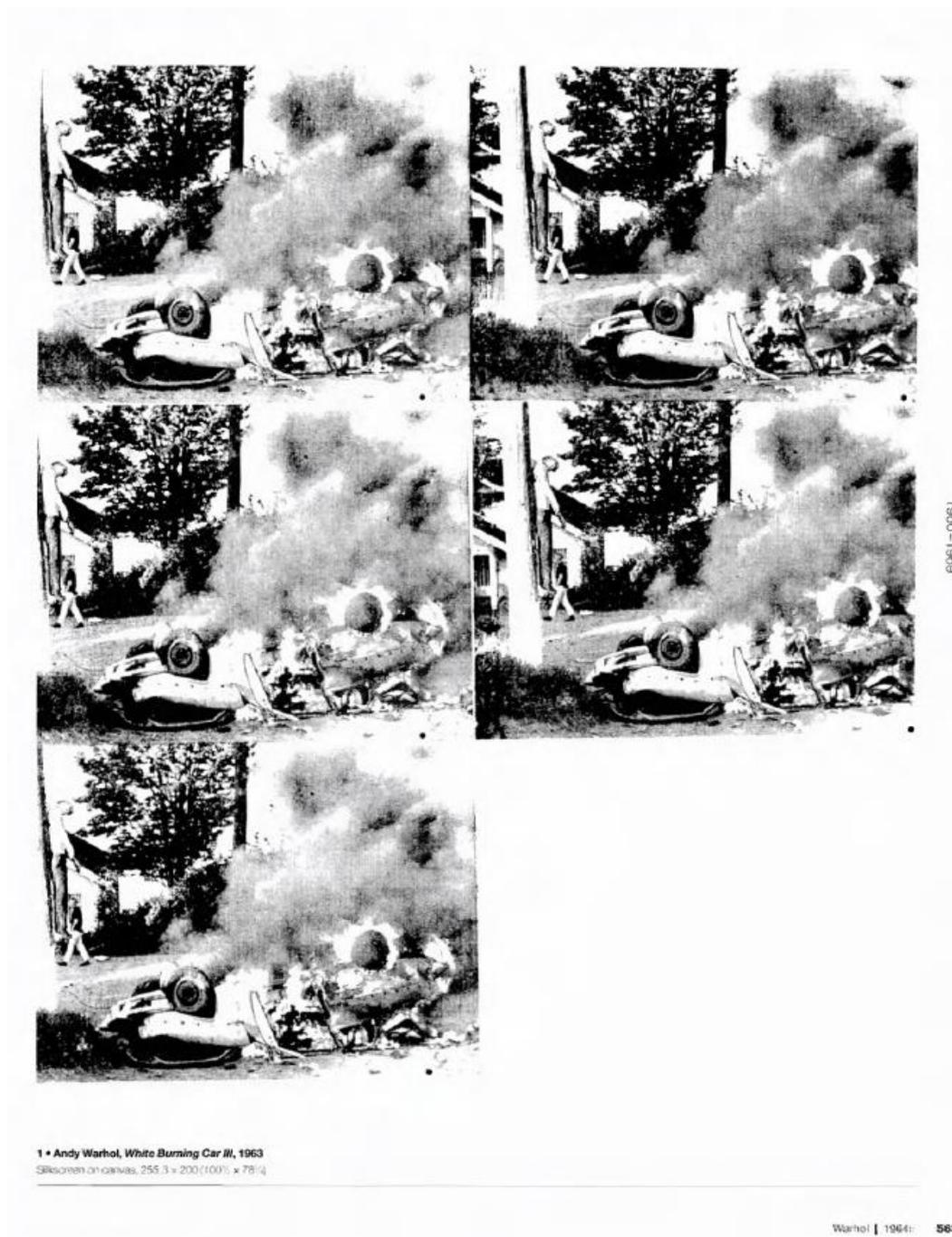
Essa obra de Raymond Hains, em parceria com Jacques de la Villeglé, assim como muitas outras obras suas, ilustra bem o novo status da imagem no pós-guerra. Se os cartazes influenciaram uma nova forma de perceber o mundo como vimos no início do capítulo, eles agora são percebidos como objetos em si e sua desconstrução faz parte de uma nova sensibilidade que está em ascensão, uma sensibilidade que se torna crítica aos meios de comunicação de massas.

Outros artistas ao invés de uma abordagem de desconstrução vão usar da repetição e do deslocamento de função (ao exemplo dos *ready-mades* de Duchamp) para construir sua obra. Talvez o mais famoso representante dessa vertente seja Andy Warhol, que se tornou símbolo da *Pop Art*, movimento que ficou conhecido pelo uso de símbolos e elementos da cultura de massa como temas de suas obras. Assim como Heartfield, Warhol também trabalhava com peças publicitárias, capas de livros e discos, rótulos e outros produtos de design dentro da indústria gráfica. Sua produção ao longo dos anos 1960 envolve o uso de serigrafia (uma técnica de reprodução usada principalmente no comércio e na indústria) para reproduzir imagens de pessoas famosas (Marilyn Monroe e Jackie Kennedy, por exemplo) assim como fotos de jornais com acidentes de carros, suicídios, uma explosão atômica e cadeiras elétricas. Se alguns críticos consideram a obra de Warhol absolutamente superficial, um reflexo de uma cultura de massas que está se estupidificando com o consumo em excesso, outros entendem que Warhol estava de fato fazendo um juízo crítico de seu tempo, expondo um mundo de consumismo rodeado pela morte. As imagens da explosão atômica e da cadeira elétrica, repetidas diversas vezes dentro do quadro e também em vários quadros e variações de cores, seriam uma afirmação da onipresença dessa morte. Por outro lado, acredito que existe uma fascinação estética em muitas dessas imagens, que superam sua referência a realidade de sofrimento.

A questão da repetição incessante das imagens como forma de esvaziamento de sentido é colocada pelo próprio Warhol: “Eu não quero que seja essencialmente o mesmo – eu quero que seja *exatamente* o mesmo. Porque quanto mais você olha a exata mesma coisa, mais o seu significado vai embora, e você se sente melhor e mais vazio.”²⁵ (FOSTER, 2016, pag. 565) Apesar da afirmação de Warhol, nem todos interpretam sua obra desta maneira. Um quadro como *White Burning Car III*, de 1963, é chocante não apenas pela sua violência

²⁵ “I don't want it to be essentially the same—I want it to be *exactly* the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel. (FOSTER, 2016, pag. 565)

flagrante (um carro em chamas, o corpo de uma pessoa pendurada no poste), mas, talvez principalmente, pelo transeunte que passa indiferente no lado esquerdo inferior da imagem.



White Car Burning III, Anby Warhol, 1963 – Pag. 563 – Art since 1900. Hal Foster, et al. Thames and Hudson. Londres, 2016.

Esta obra representa de muitas formas a relação que se criou com as mídias de massas no pós-guerra. Teriam as imagens perdido sua capacidade de chocar? Ou melhor, de engajar o espectador? Se a simples repetição atenta para este problema, a articulação das imagens em suas diversas acepções parece ter sido o caminho encontrado por uma série de artistas na busca por uma interpretação e problematização da relação entre realidade e representação.

Deixo claro aqui que este não é apenas um breve recorte de alguns artistas que usaram a colagem no período dos anos 50 e 60, mas que também é um recorte a partir da tela de pintura. Escolhi artistas que usaram técnicas de reprodutibilidade, mas que, pelo menos nas obras citadas, se mantiveram dentro dos limites da tela de pintura conforme se estabeleceu no renascimento, independente do tamanho delas ou em suas variantes, como páginas de revistas e cartazes. Isso se dá por uma maior aproximação com os próprios limites físicos da tela de cinema. Outro fator levado em consideração para a escolha destes artistas e exemplos foi a tensão entre imagem e realidade. O uso de fotografias em sua maioria de origem alheia ao artista e as relações entre realidade e representação seja através do corte e fragmentação, seja através da repetição me parecem serem próximas ou análogas do que muitos cineastas vão fazer em seus filmes. A tensão entre o realismo da imagem, sua afirmação de um mundo externo e sua fragmentação e distanciamento do real para construção de um sentido mais amplo estão presentes nas obras citadas, geralmente problematizando essas relações, mesmo quando politicamente engajadas.

1.3. A montagem cinematográfica

1.3.1. Eisenstein, Dziga Vertov e Esfir Schub

Diante da exaltação das máquinas e processos industriais, novas tecnologias de reprodução e vontade de atingir as massas, o cinema parecia ser a forma de arte ideal para o pensamento construtivista. No entanto este ideal não é alcançado espontaneamente: “ele é alienante, desvia as massas da realidade, travestindo-a, induz a comportamentos conservadores, limita-se, no mais das vezes, a registrar o repertório teatral, a adaptar obras literárias clássicas” (ALBERA, 2011, P. 205). Logo é preciso que uma linguagem

cinematográfica condizente com sua “essência” seja desenvolvida. Esta noção vai guiar muitos teóricos e cineastas russos dos anos 20 e 30, como Vertov, Eisentein e Schub.

Após o advento do que historiadores e teóricos da nova história do cinema hoje entendem como o “primeiro cinema”, existiu (e ainda existe) um conjunto de práticas e contextos bastante diversos do que se tornou o cinema como entendemos hoje, basicamente narrativo, com uma estrutura de produção centrada no produtor ou diretor, com salas de cinema, etc. Já tratei deste assunto anteriormente neste mesmo capítulo. Este cinema como conhecemos hoje, comercialmente falando, se estabeleceu no final da década de 1910, “com a padronização e a estratificação dos programas entre uma parte principal – o longa-metragem de ficção – e os complementos - onde vão se acomodar as atualidades”. (DA-RIN, 2004, p. 39).

Devido à natureza do corpus fílmico a ser tratado nesta dissertação, não vou tratar do que podemos chamar de cinema narrativo clássico. Estou interessado no caminho das vanguardas e cinemas independentes que surgiram em diversos lugares do mundo, mais especificamente nos teóricos soviéticos. Um cinema antiilusionista por natureza.

De modo geral, o antiilusionismo nunca foi uma tendência predominante no cinema. E as estratégias modernistas de distanciamento crítico foram mais combatidas do que toleradas pela instituição. Em um contexto de plena afirmação da modernidade, o cinematógrafo surgiu no final do século XIX como uma forma de representação que trazia de nascença a marca da fragmentação e da descontinuidade. Seus recortes inusitados de imagens familiares, seus saltos no tempo e suas montagens espaciais continham um forte potencial de rompimento com as categorias artísticas tradicionais. Um potencial que o cinema desde o primeiro momento desprezou, ao inserir-se como atração subalterna no teatro de variedades. E que viria a desprezar muito mais, ao mimetizar-se com o romance realista e com o teatro naturalista, para afinal transformar-se em espetáculo industrial de massa. Os setores que resistiram a este processo de domesticação foram rotulados de “vanguarda” e considerados uma dissidência marginal do todo hegemônico – o cinema clássico ilusionista. O chamado cinema moderno, que se desenvolveu no pós-Guerra, afinal recuperou a mais autêntica vocação modernista do cinema. Mas o que continua predominando em escala planetária é o cinema-espetáculo, “catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes”. (DA-RIN, 2004, 182)

As vanguardas do cinema estavam preocupadas especialmente em descobrir o que era a matéria de expressão própria do cinema. Um desses grupos foi a chamada vanguarda

francesa, um grupo de cineastas e artistas, relacionados de várias formas às vanguardas modernistas das artes plásticas, poesia, teatro e música. Eles buscaram teorizar e praticar o que entendiam como a essência do cinema. Nas palavras de Germaine Dulac, citadas por Henri e Geneviève Agel em seu texto intitulado “A Vanguarda”: “Despojar o cinema de todos os elementos impessoais, encontrar a sua verdadeira essência no conhecimento do movimento e dos valores visuais.” (DULAC apud AGEL, 2006, p. 10)

Nas primeiras décadas de existência do cinema existia um grande esforço por parte de muitos realizadores de esclarecer as particularidades do cinema de forma a justificá-lo como arte.

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética. (STAM, 2018, p. 49-50)

Para os cineastas soviéticos essa especificidade do cinema estava justamente no corte de planos. De forma geral, para cineastas como Eisenstein, Vertov e Pudovkin, o plano só poderia ganhar sentido quando em relação a outro, anterior ou posterior, de forma a construir a mensagem fílmica.

Para os teóricos soviéticos, a alquimia da montagem conferia vida e brilho aos inertes materiais de base do plano individual. Os teóricos da montagem foram também, em certo sentido, estruturalistas *avant la lettre*, pois entendiam o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco antes de sua inserção em uma estrutura de montagem. Ou seja, adquiria sentido apenas em relação, como parte de um sistema maior. Parafraseando Saussure, no cinema, como na linguagem, “existem apenas diferenças”. (STAM, 2018, p. 55)

Dentro do contexto russo e sob influência das discussões ideológicas do Partido Comunista assim como das idéias de movimentos como o construtivismo, a discussão sobre filmes encenados contra filmes não encenados era de especial importância. Sendo o cinema uma indústria de formação de consciência, ele poderia ser usado tanto para esclarecer as massas como para aliená-la. Dentro deste contexto, os cineastas soviéticos mais engajados com o ideal de uma nova linguagem para uma nova sociedade acreditavam que o cinema

deveria capturar a vida, a vida cotidiana, como de fato ela acontece para posteriormente, através da edição, mostrá-la. Como coloca Albera: “O princípio desse cinema é a conformação com o seguinte esquema construtivo: capturar a vida → organizá-la → mostrá-la na tela. Ir do material à cine-obra e não o inverso” (ALBERA, 2011, p, 216).

Se por lado um cineasta como Eisenstein não vai abraçar de todo esta premissa (como veremos mais pra frente), Dziga Vertov pode ser considerado um fervoroso adepto do filme não encenado. Geralmente colocado como um pioneiro do documentário, por conta de não filmar em estúdio nem usar atores, entre outras características comumente relacionadas a este gênero cinematográfico, como bem demonstra o segundo letreiro de seu filme *Cine-Olho* (*Kino-glaz*), de 1924:

O primeiro

Filme de não ficção

Sem roteiro

Sem atores

Fora do estúdio

Vertov tem uma obra e um pensamento que transcende gêneros e classificações. Seus filmes e experimentos cinematográficos abriram caminho para novas formas de produção e montagem dos filmes e exerceu influencia em diversos cineastas especialmente a partir dos anos 60.

Vertov estava alinhado com o espírito do seu tempo, podemos dizer assim. Em seus manifestos e filmes ele compartilha o entusiasmo pela modernidade e pela tecnologia que já vimos nos artistas modernistas de forma geral, em especial os futuristas e construtivistas. Sua obra escrita, diferente de Eisenstein, não é composta de ensaios teóricos, mas de manifestos, textos curtos e incisivos. Nele fica evidente que o cinema é uma nova forma de ver o mundo.

O cinema como revelador do mundo. Não uma revelação especular, mas analítica, da qual o ato da filmagem é apenas uma etapa. O objetivo é “uma percepção nova do mundo”, percepção especificamente cinematográfica, organização do tempo e do espaço que o olho humano desarmado não tem condições de realizar. Para isso, Vertov propunha o uso de “todos os meios

cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os procedimentos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade”. (DA-RIN, 2004, p. 113-114)

Vertov também estava a procura da essência do cinema e para isso ele acreditava que era preciso rejeitar as outras formas de arte e buscar o que o cinema tem de próprio. Em seu manifesto *NÓS* de 1922, Vertov já manifestava suas idéias em relação ao cinema de forma clara e concisa:

Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes.

NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 248)

Vertov também ecoava o elogio à máquina, à velocidade e à fragmentação. Isto fica evidente no final do manifesto *NÓS*:

Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 251)

Mas ele já vinha elaborando este discurso ao longo de todo o texto e construindo sua noção de montagem:

Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado.

Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis o que se pede da montagem. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 250)

E vai defender que só através da montagem é possível organizar e expressar este novo mundo, entendê-lo de fato. Novas ferramentas para um novo mundo que surge diante dele.

Ele já neste primeiro manifesto defende a montagem como expressão do cinema e não o plano em si. Para Vertov o cinema está na montagem:

Os *intervalos* (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 250)

A relação de Vertov com a montagem vai se aprofundando ao longo dos anos. Em seu filme *Cine-olho* (1924) Vertov já utiliza diversos recursos próprios do cinema e de acordo com suas idéias pregadas em seus manifestos. O filme utiliza seqüências grandes em *reverse* para expor a origem da carne e do pão, por exemplo. Outro momento de especial caráter antiilusionista do filme são as indicações dos fins de cada rolo, numa época em que a projeção não estava tão desenvolvida ainda. No caso de Kino-Glaz são necessário 5 rolos para compor um filme de 80 minutos mais ou menos. Da-rin esclarece:

O caráter documental da imagem é redimensionado – o documento serve de matéria-prima para um processo transparente de manipulação estética, as condições de fabricação vão sendo expostas na medida em que se consumam. (DA-RIN, 2004, p. 175)

Em *Cine-olho*, Vertov utiliza uma técnica de antecipação com o movimento de uma mulher que é exibido em *reverse* e ela entra de costas do mercado da cooperativa. Apenas depois deste estranhamento é que uma cartela nos informa que o cine-olho é capaz de fazer o tempo voltar. Esta e outras técnicas são muito utilizadas por Vertov em diversos filmes:

Outra técnica privilegiada por Vertov e Svilova é a da montagem disruptiva-associativa, em que uma imagem aparentemente incongruente é inserida em uma seqüência, antecipando um tema, estabelecendo uma ligação com algum conteúdo anterior ou simplesmente estabelecendo uma relação metafórica com aquilo que está sendo mostrado. O espectador é então motivado a reagir a esta perturbação, desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas ligações lógicas. Ao invés de alimentar a contemplação passiva de uma história que parece contar-se por si própria, o filme impõem-se como discurso construído e reconstruído pelo espectador através de um processo intenso de intelecção baseado no distanciamento crítico. (DA-RIN, 2004, p. 179)

Outra característica do cinema de Vertov que fica muito clara em *Cine-olho* é o caráter educativo de seus filmes. Completamente engajado com a construção de um país socialista, Vertov, assim como diversos outros artistas e realizadores dos anos 20, trabalham com entusiasmo e até ingenuidade no projeto de poder soviético. Da-rin esclarece que “artistas de vanguarda comprometidos com a educação político-ideológica das massas para o socialismo, como Vertov, consideravam esta prática inseparável da educação estética, através da criação de estruturas formais refinadas que estimulassem um processo ativo de decifração”. (DARIN, 2004, p. 176)

Com o passar dos anos os filmes de Vertov se tornam mais ousados e frenéticos. Seus escritos passam a explorar e explicar possibilidades de criação que só o cinema é capaz de criar: “A câmera ‘dirige’ o olho do espectador das mãos às pernas, das pernas aos olhos, etc, na ordem que mais lhe favoreça, e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada”. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 255) E continua, ainda dentro de seu texto *Resolução do Conselho do três em 10/4/1923*: “Hoje, no ano de 1923, você anda por uma rua de Chicago e eu posso obrigá-lo a cumprimentar o camarada Volodarski que caminha, em 1918, por uma rua de Petrogrado e não responde ao seu aceno”. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 255)

E podemos dizer que ele descreve uma colagem no melhor estilo modernista de Heartfield ou Hannah Hoch:

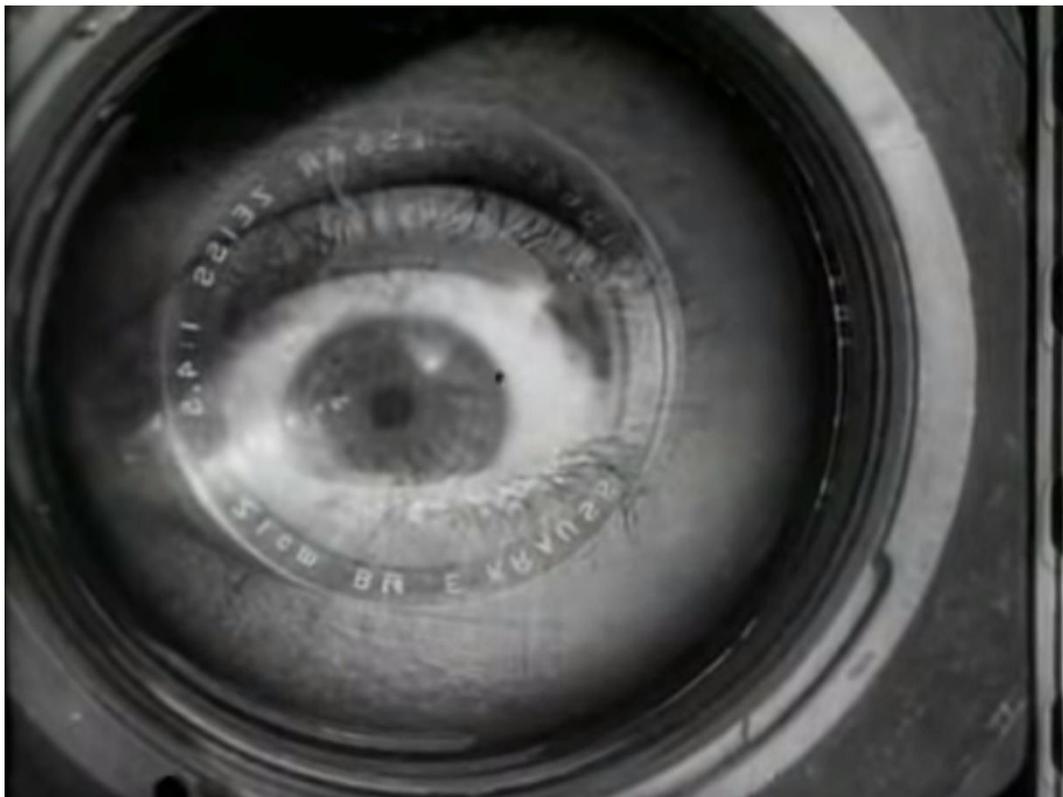
De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 256)

Vertov vai defender uma superioridade da percepção da máquina em relação à percepção humana. A câmera e posteriormente o gravador de som permitem perceber melhor o mundo que nos cerca,

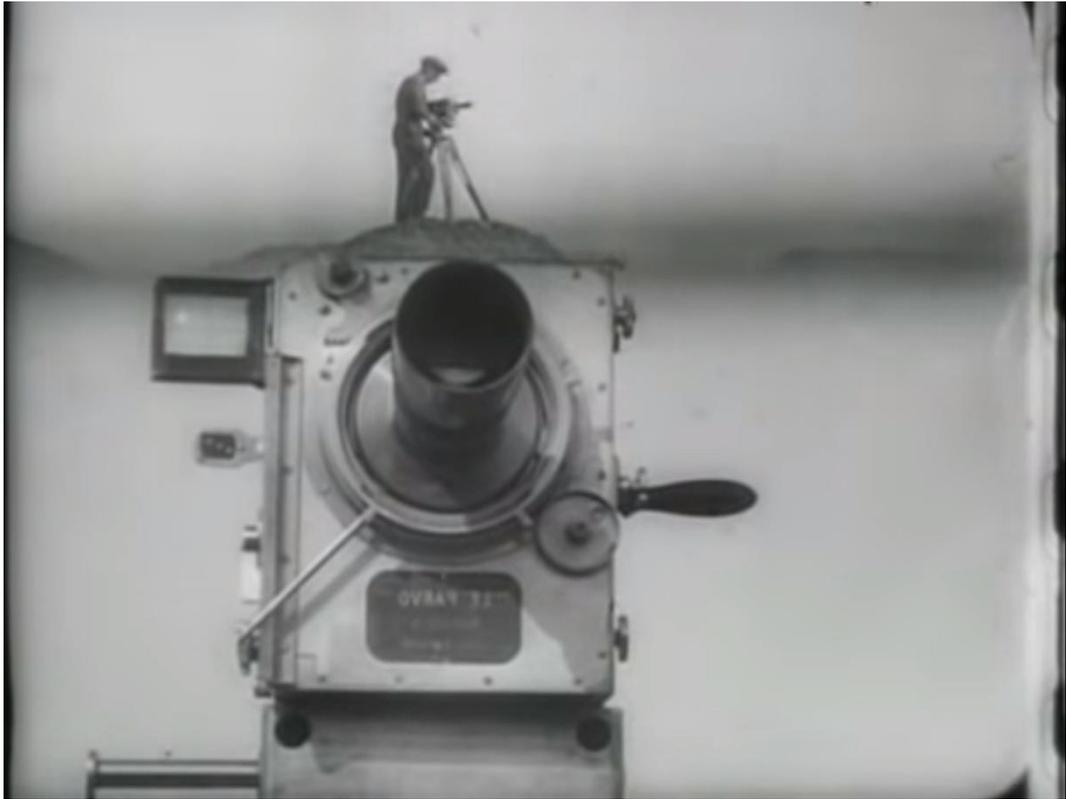
assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem e voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo

dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 256)

O desenvolvimento de suas idéias fica evidente no filme *O Homem da Câmera* (1929). Neste filme muitos enquadramentos e composições estão inclinados na tela, a montagem é mais rápida e, em alguns momentos, frenética. Muitas vezes a câmera é presa na ponta de veículos e ele usa imagens em *reverse*, aceleradas ou em câmera lenta. Vertov faz sequências em *stop-motion*, como a sequência do tripé de câmera se mexendo sozinho. A colagem em Vertov não está expressa apenas na montagem do filme, ou seja, nos cortes entre planos, mas também dentro do plano. Utilizando efeitos de sobreposição e máscaras, ele cria composições no mesmo estilo das fotocollagens de Heartfield e Man Ray, como podemos ver no exemplo a seguir.



Frame de *O Homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov.



Frame de *O Homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov.



Frame de *O Homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov.



Frame de *O Homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov.

O cineasta estava acostumado a trabalhar com material proveniente de várias fontes. Começou a trabalhar em filmes dentro dos cine-jornais *Kino Pravda* antes de dirigir seus próprios filmes. Como ele mesmo afirma em seus manifestos, trabalha com filmagens feitas de improviso, sem preparação de cena, buscando a vida como ela realmente acontece nas ruas. Isto também foi desenvolvido ao longo dos anos e ao lado de sua equipe formada pelo seu irmão Michael Kaufman, cinegrafista, e Svilova, montadora e também sua esposa. Nas palavras do próprio Vertov, citado por Da-Rin:

Não a filmagem de improviso pela filmagem de improviso, mas para mostrar as pessoas sem máscara, para captá-las através do olho da câmera em um momento em que elas não representam, para ler com o aparelho de filmagem seus pensamentos nus. O Cinema-Olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que está escondido, manifesto o que está mascarado. De substituir o encenado pelo não-encenado, o falsificado pela verdade, pelo Cinema-Verdade. Mas não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. É preciso ainda organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto. (VERTOV apud DA-RIN, 2004, p. 147)

Em *O Homem da Camera*, Vertov torna claros os mecanismos de feitura e exibição do cinema, radicalizando ainda mais sua estética antiilusionista, de forma que a platéia compreenda que está vendo um filme e não a realidade.

Na obra de Vertov, o filme nunca é o reflexo do mundo, mas a sua representação, reconstrução significativa, pretexto para um exercício de cine-escritura que praticamente se confunde com uma pedagogia visual. Um projeto essencialmente antirealista e antiilusionista, que não se limita a significar o mundo, quer também *aprender* e ao mesmo tempo *ensinar* a ver, pesquisando juntamente com o espectador os meios de conhecimento e de “decifração comunista do mundo”. (DA-RIN, 2004, p. 180-181)

Novamente as cartelas iniciais do filme deixam claras as intenções e ambições de Vertov no filme. Na primeira cartela está escrito que o filme é composto de seis rolos e que são partes do diário de um operador de câmera. Na segunda está escrito que o filme é “um experimento em comunicação cinematográfica de eventos reais”. Na terceira alerta: “sem ajuda de intertítulos” e “sem ajuda de teatro”. Na quarta e última cartela: “Este trabalho experimental visa criar uma verdadeira linguagem internacional do cinema baseada em sua separação absoluta do teatro e da literatura”. “Vertov, ao contrário, empenhava-se firmemente na conquista dos meios técnicos do cinema sonoro e julgava que os ‘documentos sonoros’ seriam valiosas peças de montagem.” (DA-RIN, 2004, P. 122)

Os filmes e experiências de Vertov contribuíram de forma decisiva não apenas para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, mas também para uma percepção diferente de um mundo moderno que estava em franca ascensão no início do século XX. Seus filmes são de difícil definição, já que “encarava o cinema como ‘montagem ininterrupta’, processo permanente de interpretação e organização dos fatos.” (DA-RIN, 2004, p.117)

Em seus escritos, há uma tensão entre a ênfase no cinema como um meio da verdade e do fato e a ênfase no cinema como uma forma de “escritura”, a qual se manifesta na definição de seus próprios filmes como “documentários poéticos”. (STAM, 2018, p. 61)

As palavras de Vertov: “O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido” (VERTOV

in XAVIER, 1983, P. 256), irão ecoar na afirmação de Gullar: “um dos efeitos comuns das obras de arte é revelar novos aspectos do mundo exterior e nos fazer ver segundo as relações que essas obras inauguram.” (GULLAR, 1998, p. 84)

Outro cineasta importante neste contexto foi Serguei Eisenstein. Ele pensava a construção do filme com choques entre os planos, justaposições e conflitos, em oposição a uma continuidade orgânica, tão cara ao cinema clássico narrativo.

Em lugar *de contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, idéia e emoção. (STAM, 2018, p. 57)

Eisenstein trabalhou ao longo dos anos para definir e praticar o que ele acabou denominando “montagem intelectual”. Este conceito não é facilmente descrito, já que não se resume apenas a criar uma relação dialética entre dois planos de forma a gerar uma síntese seja no filme mesmo ou na cabeça de quem assiste. Eisenstein vai partir de um conjunto muito mais amplo de elementos para construir sua teoria e seus filmes.

Em primeiro lugar, o cinema não representa o real. Para Eisenstein o plano não é nem imagem em movimento. Ele pensa a imagem cinematográfica de forma atomizada, quadro a quadro, muitas vezes criando movimento não a partir do movimento interno do plano, mas da relação na montagem do deslocamento de composição de um plano para o outro.

Outubro contém, a esse respeito, um exemplo notável de produção da imagem invisível de um fenômeno por meio da sucessão rápida, alternada, de imagens visíveis de um metralhador e sua arma. A montagem produz o tiro, que em momento algum é “filmado”; aqui, portanto, o movimento é fílmico e não filmado, como entende um cineasta e teórico contemporâneo (Werner Nekes).

Esse aspecto central da teoria de Eisenstein permite compreender melhor o lugar que os objetos ocupam em seu cinema – imobilidades por excelência, que, além disso, condensam questões ideológicas (são ícones, fetiches) – e o tratamento que recebem. (ALBERA, 2011, p. 244-245)

A questão dos objetos em sua obra é fundamental. Não apenas no uso dentro da dinâmica da sua montagem, do choque entre enquadramentos e composições, mas em seu aspecto ideológico e simbólico.

É preciso, portanto, fazer a distinção, nessa relação com os objetos, entre vários aspectos: o aspecto futurista ou pós-futurista de fascínio pelos objetos industriais, pelas máquinas, está manifestamente presente em Eisenstein; o aspecto construtivista, ligado à crítica dos objetos cotidianos e à promoção de “novos objetos”, que sejam funcionais e, com isso, abertos à edificação de um novo modo de vida, também está presente, sobretudo em *A linha geral* (episódio do *sovkhoze*). (ALBERA, 2011, p. 247)

Por outro lado, Eisenstein, sob influência da estética construtivista, vai pensar suas composições de quadro a partir de formas geométricas, sejam elas círculos, quadrados, retângulos, linhas diagonais, triângulos, usando a tela como superfície gráfica e ao mesmo tempo como espaço naturalista da fotografia. Estas composições dentro da montagem vão gerar movimentos, choques, sobreposições e construir a dinâmica do filme de forma dramática e simbólica.

Os esforços de Eisenstein caminham no sentido de entender e praticar o cinema como uma forma de linguagem, onde é permitido construir pensamentos abstratos, por exemplo.

[...] o cinema funciona, então, conforme uma lógica análoga à da linguagem, que Eisenstein cria por colisão - e não por encadeamento - de conceitos, uma “imagem” não figurada, que procede de uma expressão simbólica “liberada dos condicionamentos tradicionais” (narrativa lógica empírica dos fatos, representação), que recorre à associação livre para promover um pensamento abstrato transposto para a tela. (ALBERA, 2011, p. 268)

Suas analogias com a escrita japonesa e chinesa são outra forma de tentar explicar e demonstrar a capacidade de criar sentidos que o cinema pode desenvolver a partir da combinação dos quadros em um processo de montagem. Esta mesma montagem que ao negar recursos ilusionistas de continuidade e simulação do real, deve gerar uma reação por parte do público. O cinema de Eisenstein tinha como premissa fazer filmes onde o espectador fosse ativo, participando na medida em que deveria interpretar as conexões, as metáforas, as analogias e também reagisse diante dos choques, um cinema voltado para incentivar a ação e

não, nos moldes do cinema americano, que fizesse o espectador relaxar em uma catarse de final feliz, por exemplo.

[...] basta lembrar que Eisenstein se inscreve, veementemente, nessa problemática, na qual o cinema é um instrumento de transformação do modo de percepção e do modo de vida; ele responde a uma encomenda social, mas esta não é nem a opinião pública nem a *vox populi* (a arte revolucionária deve, precisamente, contribuir para mudar as mentalidades, atacar as idéias recebidas), e tampouco uma diretiva governamental ou do Partido. (ALBERA, 2011, p. 257-258)

Albera ainda vai aproximar os procedimentos de Eisenstein das fotomontagens e colagens de artistas de sua época, o que é especialmente interessante para a relação do cinema com a colagem aqui estudada:

As “imobilidades” não se sucedem, não se seguem e entram em fusão, se misturam, se fundem em um movimento, elas *se superpõem* no modo da impressão (*Eindruck* é empregado para gravura). A escolha desse termo permite uma atualização da base da *montagem*, que Eisenstein, desde seu manifesto sobre “A montagem de atrações no cinema” (1924), aproxima da fotomontagem (referência a Rodtchenko e Grosz). . (ALBERA, 2011, p. 330)

E Ismail Xavier vai complementar:

Num outro contexto dos anos 1920, o princípio da montagem típico da prosa modernista forneceu as fontes para o cinema intelectual de Eisenstein, que repudiava a pedagogia política mais convencional baseada na narrativa clássica e propunha uma rica variedade de experimentos com a linguagem cinematográfica, uma teoria e prática que foi rejeitada pela burocracia soviética e pelas indústrias cinematográficas de todo o mundo. No lugar de uma narrativa linear, Eisenstein queria que seus espectadores aprendessem a pensar dialeticamente baseados no modo em que ele apresentava e comentava os fatos históricos. A sucessão de imagens não deveria seguir uma linha de ação dentro de uma continuidade espacial ou temporal, mas uma linha de raciocínio conceitual sobre os fatos evocados na tela. Como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa, a justaposição descontínua de imagens sobre a evolução contínua da ação e do drama. (XAVIER, 2005, P. 360)

Ainda no contexto soviético, não podemos deixar de falar da montadora e cineasta Esfir Schub, que é considerada uma das pioneiras do que hoje se convencionou chamar de filmes *found footage*. Este tipo de filme baseado em imagens de arquivo, pedaços de materiais encontrados e nas mais diversas fontes já se caracteriza como prática a partir dos anos 20 justamente por conta do trabalho pioneiro de Schub. Como coloca Jay Leyda em seu pioneiro estudo sobre o tema *Films Beget Films*:

Em 1926 Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin, com seus seguidores, tinham aplicado princípios tão elaborados ao filme ficcional e com tanto sucesso que desafiou qualquer abordagem mais preguiçosa ou puramente intuitiva. O grupo de Vertov teve pioneirismo similar nos filmes documentários. Foi incumbência de Esther Schub trazer essa disciplina e força para os novos problemas e possibilidades latentes do acelerado acúmulo de cinejornais fora de circulação²⁶. (LEYDA, 1964, p. 23)

E Marcel Martin, citado por Leyda, vai corroborar que este movimento para uma montagem criativa era uma idéia estabelecida nas mais diversas frentes do cinema soviético dos anos 20:

... o que nos interessa aqui não é a narrativa usual da montagem, a consequência e o corolário da edição, mas a expressividade da montagem, acima de tudo ideológica. Não é acidental o fato de compilações terem florescido na União Soviética. É natural que o país onde as primeiras teorias da montagem foram formuladas tenha uma posição pioneira no uso do filme de compilação como arma ideológica. Deve-se ter em mente que a montagem não é uma simples sucessão de planos, nem mesmo a soma de seus conteúdos, mas produz algo novo, algo original. É uma aplicação notável da lei marxista da mudança dialética da quantidade. A montagem está fundamentada na interação das imagens... montagem *ideológica* busca um ponto político ou moral específico colocando juntas imagens que não tem uma relação rigorosamente causal ou temporal.²⁷ (MARTIN apud LEYDA, 1964, p. 27)

²⁶ By 1926 Kuleshov, Eisenstein, and Pudovkin, with their followers, had applied such engineering principles to the fictional film with a success that challenged any lazier or purely intuitional approach. The Vertov group had pioneered similarly for the documentary film. It was the task of Esther Schub to bring this discipline and strength to the new problems and possibilities latent in the rapidly accumulating store of non-current newsreels. (LEYDA, 1964, p. 23)

²⁷ ... what interests us here is not the usual narrative montage, a consequence and corollary of cutting, but expressive montage, above all ideological. It is no accident that compilations so flourish in the USSR. It is natural that the country where the first theories of montage were formulated accords a leading position to the compilation film as an ideological weapon. One should keep in mind that montage is not a simple succession of shots, nor even a sum of their contents, but produces something new, something original. It is a remarkable application of the Marxist Law of dialectical change from quantity. Montage rests fundamentally on the interaction of the images... *ideological* montage aims at a precise political or moral point in putting together images which have no strictly causal or temporal relationship. (MARTIN apud LEYDA, 1964, p. 27)

Weinrichter vai reafirmar o pioneirismo e importância do trabalho de Schub:

O nome escolhido, de fato, deveria indicar que a metragem (a película) apropriada não é apenas a matéria bruta com que se trabalha, não se refere simplesmente ao material que se coloca para evocar ou ilustrar um discurso: *found footage* é a *técnica*, o *conteúdo* e o *foco* mesmo do discurso, o “tema” explícito deste tipo de cinema. Assim, para citar o primeiro exemplo histórico famoso *Padenie dinastii Romanovich* (“A queda da dinastia Romanov”, 1927), de Esfir Schub, não é um filme “sobre” o czar Nikolai II, mas um filme “sobre” as filmagens caseiras e oficiais da corte czarista, sobre os traços ideológicos que contém, sobre a sua textura material, sobre o ato de apropriar-se delas, sobre o trabalho de remontá-las, sobre o desvio de seu sentido original, e, finalmente, sobre a percepção que tem o espectador sobre esse trabalho de desmontagem.²⁸ (WEINRICHTER, 2009, p. 15-16)

De fato Esfir Schub estava acostumada com os procedimentos da vanguarda soviética. Antes de se dedicar ao cinema trabalhou com Meyerhold e Mayakovsky no teatro e também foi assistente de Eisenstein no roteiro de *A Greve*. Ela também fez parte do grupo Outubro, do qual Eisenstein também participara. Ao começar a trabalhar nas divisões cinematográficas do governo soviético seu primeiro trabalho foi o de reeditar e colocar novas legendas em filmes estrangeiros, de forma que eles se adequassem à ideologia soviética. Como podemos ver, desde o início de seu trabalho como montadora, a questão da reedição foi colocada para Schub que depois fez disso a própria essência de sua obra.

De fato, as implicações do filme de Schub eram equivalentes às do famoso experimento de Kulechov, só que aplicadas ao trabalho com material de arquivo: o sentido da imagem é criado pela montagem, e outra operação de montagem subsequente irá alterar o sentido desses mesmos planos.²⁹ (WEINRICHTER, 2009, p. 46)

²⁸ El nombre elegido, en efecto, debería indicar que el metraje apropiado no es solo la materia em bruto com la que se trabaja, no designa simplemente el material que se intercala para evocar o ilustrar um discurso: *found footage* es la *técnica*, el *contenido* y el *foco* mismo del discurso, el “tema” explícito de este tipo de cine. Así, por citar el primer ejemplo histórico famoso, *Padenie dinastii Romanovich* (“La caída de la dinastia Romanov”, 1927), de Esfir Shub, no es una película “sobre” el zar Nikolai II sino una película “sobre” las filmaciones caseiras y oficiales de la corte zarista, sobre las trazas ideológicas que contienen, sobre su textura material, sobre el acto de apropiárselas, sobre el trabajo de remontarlas, sobre el desvio de su sentido original, y finalmente sobre la percepción que tiene el espectador de ese trabajo de desmontaje. (WEINRICHTER, 2009, p. 15-16)

²⁹ En efecto, las implicaciones del film de Shub eran equivalentes a las del famoso experimento de Kulechov solo que aplicadas al trabajo com material de archivo: el sentido de la imagen lo crea el montaje, y otra operación de montaje ulterior alterará el sentido de unos mismos planos. (WEINRICHTER, 2009, p. 46)

A noção de reedição para construção de um novo entendimento, de forma a compreender que o material em si pode conter possibilidades de discursos antagônicos e que é através da montagem e das relações criadas dentro do filme que estes sentidos são construídos esteve presente também em associações cinematográficas socialistas em diversos lugares da Europa. Estes exercícios de montagem se caracterizam como verdadeiros exercícios de imaginação política (pelo menos em tese já que não temos acesso a essas reedições) na medida em que rearticulam as imagens históricas, como veremos no próximo capítulo.

O que parece cada vez mais claro é o status de documento e de mídia que o cinema adquire ao longo dos anos 1920 e 1930. O aspecto não ilusório das montagens permite pensar a história e as imagens a partir de um viés crítico. Como coloca Didi-Huberman sobre escritores e artistas destas décadas, eles “devem trabalhar, de agora em diante, para ‘saber o que é um documento’, multiplicando os procedimentos de confrontação, comparação e montagem documentária.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 82)

Na Europa, ou seja, fora da União Soviética e de um regime de estado que na época buscava uma linguagem revolucionária em consonância com seu próprio regime, cineastas e artistas vinham combatendo os interesses políticos presentes em meios de comunicação através da montagem e reedição. O status da verdade estava em jogo, segundo Leyda no final da Primeira Guerra Mundial os newsreel já se estabelecem como práticas de propaganda para cada lado da batalha. A edição, reedição e reredição vai se estabelecer como uma verdadeira linguagem da guerra ao longo dos anos 1920 e 1930 e se tornar uma prática amplamente utilizada na segunda guerra mundial.

Mas para os efeitos do que quero ilustrar aqui, a construção de uma imaginação política através de práticas de montagem, quero ainda destacar no período pré-segunda guerra mundial as associações cinematográficas de trabalhadores socialistas que buscavam na reedição de cine-jornais uma ferramenta para a conscientização de classe. Segundo Leyda, Joris Ivens no início de sua carreira trabalhava em uma dessas associações na Holanda, nos anos 1920 e 1930:

Estes eram os anos em que Joris Ivens e seus amigos combatiam o poder, de outra forma, incontestável dos cine-jornais, emprestando alguns de cinemas de Amsterdam e da Antuérpia nos sábados de noite, remontando eles durante a noite para alterar seu caráter de classe, exibindo no

domingo para audiências da classe operária, restaurando o filme para o formato original e devolvendo educadamente na segunda-feira.³⁰ (LEYDA, 1964, p. 28)

E está não era uma prática isolada, como Leyda vai demonstrar, isso também estava ocorrendo na Alemanha, citando uma fala de Bela Balazs que trabalhava na *Berlin workers' film society* em 1928:

Organizavam-se exibições de filmes e teríamos exibido cine-jornais próprios, mas a censura proibiu. Então eles compraram antigos cine-jornais da UFA, há muito aposentados que haviam sido aprovados pela censura em sua época. A partir deles nós editávamos novos rolos (com algumas cartelas discretas)... Ringuês de patinação e convidados em um terraço de hotel de luxo 'Isto, também, é St. Moritz': uma melancólica procissão de limpadores de neve e varredores de gelo esfarrapados e esfomeados (retirados de uma parte anterior do mesmo rolo, antes que sua audiência original pudesse notar o contraste). Uma 'radiosa parada militar' era seguida de ex-combatentes incapacitados mendigando nas ruas... A polícia estava se coçando para banir estes cine-jornais, mas não podia, já que eles eram todos respeitáveis cine-jornais da UFA, cada um deles aprovado pela censura. Apenas a ordem de exibição havia sido um pouco alterada.³¹ (LEYDA, 1964, p. 29)

Balazs, citado por Leyda, acrescenta que eles colocavam "a few discreet new titles". Apesar de não conhecermos os filmes, pela descrição podemos imaginar que essas legendas de Balazs ressoam nas legendas de Brecht (conforme Didi-Hubermann vai interpretá-las em seu livro *Quando as Imagens tomam posição*) e na legibilidade das imagens de Benjamin. O exercício de resignificar as imagens passa pela dinâmica entre imagem e palavra, conforme vamos ver no capítulo dois.

³⁰ These were the years when Joris Ivens and his friends combated the newsreel's otherwise unchallenged power by borrowing some from Amsterdam or Antwerp theatres on Saturday night, recutting them the whole night to alter their class character, showing them Sunday to a working-class audience, restoring them to their original state that night, and returning them politely on Monday. (LEYDA, 1964, p. 28)

³¹ It arranged films shows and would have shown newreels of its own, but the censorship banned them. So they bought old UFA newsreels, wich had long finished their run and had been approved by censorship in their time. From these we cut new reels [with a few discreet new titles] ... Skating rinks and the guests on the terrace of a luxury hotel. ' This, tõe, is St. Moritz': a melancholy procession of ragged, hungry snow-shovellers and rink-sweepers [cut from an earlier place in the reel, before its original audience could note the contrast]. A 'Brilliant Military Parade' was followed by disabled ex-servicemen begging in the streets... The Police were itching to ban these newsreels, but could not do so, as they were all respectable UFA newsreels, every one of them approved by the censorship. Only the order of showing has been altered a little. (LEYDA, 1964, p. 29)

Leyda também vai citar Kracauer, em *De Caligari a Hitler*, falando sobre o sucesso do experimento berlinense:

[O *Volksverband für Filmkunst*] transformou, meramente através de procedimentos de edição, um conjunto de cine-jornais sem cor da UFA em um filme tingido de vermelho que levou a audiência de Berlin a manifestações clamorosas. O censor logo proibiu novas exhibições, mesmo com a *Volksverband* baseando seu protesto sob a afirmação demonstrável que o filme não continha nada além de planos de cine-jornais que já haviam sido exibidos em cinemas da UFA sem escandalizar ninguém.³² (LEYDA, 1964, p. 29)

E citado por Didi-Huberman, Kracauer continua:

[Ela] havia tentado organizar, a partir do material disponível nos arquivos de imagens, atualidades cinematográficas que fossem verdadeiramente um mergulho nas próprias questões; teve de aceitar cortes da censura e não durou muito. Essa experiência, em todo caso, ensina-nos que, compostas já diferentemente, as imagens das atualidades cinematográficas ali ganhariam uma maior acuidade de visão (Shaukraft). (KRAKAUER apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 22)

Esta dinâmica não está presente apenas no cinema, mas em relação a toda a imprensa e a essas novas articulações de sentido que se fazem necessárias.

Contra a “moral servil do jornal” e sua infinita capacidade de falsificação – que Ernst Bloch registrará, em 1935, em seu inventário da *Heritage de ce temps* -, alguns artistas dedicaram-se, então, a *decompor* essa maneira falsificada dos jornais de “realizar a forma”, e a recompor ou *reorganizar*, por conta própria, os elementos factuais comunicados pela imprensa ilustrada ou pelas atualidades cinematográficas. Basta pensar nas fotomontagens dadaístas que, para além de sua assunção do *non-sens*, funcionavam muitas vezes como alegorias políticas, esperando John Heartfield, de quem Brecht fará o elogio em 1951, falando de uma “crítica social” (Kunstmittel). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 22)

³² [The *Volksverband für Filmkunst*] transformed, through mere editing procedures, a set of colorless UFA newsreels into a red-tinged film that stirred Berlin audiences to clamorous demonstrations. The censor soon prohibited further performances, even though the *Volksverband* based its protest upon the demonstrable assertion that the film contained nothing but newsreel shots already shown in all UFA theatres without scandalizing anyone. (LEYDA, 1964, p. 29)

Na Rússia, os experimentos de Vertov, Eisenstein, Schub e outros cineastas soviéticos foram, a partir dos anos 30, cada vez mais tolhidos pelo governo de Stalin que caminhou rapidamente para a instauração do realismo socialista. Da mesma forma as associações de trabalhadores na Alemanha, por exemplo, foram esmagadas pela política nazista.

Durante a Segunda Guerra Mundial o uso de cine jornais e imagens de filmes dos países inimigos foram amplamente utilizados. Reeditar a propaganda inimiga foi uma prática do esforço de guerra de ambos os lados. Leyda pontua uma série de filmes feitos neste sentido e pontua algumas questões interessantes nesta prática, principalmente através de análises feitas por Kracauer. Citando o escritor alemão, Leyda destaca essa máxima: “Music, and music alone, transforms an English tank into a toy”. (LEYDA, 1964, p. 53) E mais adiante vai falar de outros exemplos do uso de propaganda inimiga para fazer filmes contrários à sua função original, como é o caso da reutilização de *O Triunfo da Vontade* (1935) de Leni Riefensthal, reeditado em pelo menos três filmes ingleses e, o que Leyda considera uma dos melhores filmes de rearticulação de imagens do período, *Yellow Ceaser* (1941), de Alberto Cavalcanti, filme que ataca a imagem do ditador italiano Benito Mussoline.

Apesar deste uso extensivo de material inimigo em filmes de propaganda, tanto Kracauer quanto Leyda entendem que nem tudo é passível de ser reeditado, mesmo utilizando técnicas de montagem, legendas ou narração e vai destacar a experiência de Joris Ivens e do material nazista que os americanos tiveram acesso durante a guerra:

Assim como Krakauer afirma que “a realidade não encenada carrega um significado próprio que algumas vezes prejudica o sentido propagandístico imposto sobre o plano do cine-jornal”, então planos de filmes de campanha quando reutilizados mostram que eles foram originalmente tão feitos sob medida, selecionados e organizados que eles resistem largamente à assimilação dentro de outro material ou manipulação para um sentido contrário. Talvez um estudo da análise de Krakauer teria ajudado os usuários que viriam (estou me referindo particularmente aos filmes do exército americano que dependiam destas sequências) a expor as distorções da propaganda nazista e a quebrar o material em novos e úteis componentes; mesmo assim estou inclinado a duvidar desta possibilidade, pois nunca vi este forte material nazista ser usado para propósitos antinazistas com a mesma força. Quando Joris Ivens (que mais tarde trabalhará com o exército americano na unidade de materiais japoneses) comentou sobre os perigos gerais ou armadilhas específicas que residem dentro das sequências inimigas para aqueles que se aventuram a manipulá-las para uso contra o inimigo, ele

estava pensando mais nessas sequências nazistas do que em seu problema japonês.³³ (LEYDA, 1964, p. 50-51)

Os filmes de propaganda da segunda guerra não configuram um tema para esta dissertação. Acredito que basta compreendermos como as práticas de reedição se estabelecem de forma definitiva neste período, além de um grande esforço de produção de imagens que só vai crescer ao longo de todo o século XX.

É importante também salientar que o advento do som sincronizado à imagem no cinema, no final dos anos 1920, mudou radicalmente as concepções de montagem e a própria relação da imagem cinematográfica com a realidade. Foi um salto enorme em direção ao realismo e também proporcionou grandes avanços na capacidade de criar diegese nos filmes. No caso do documentário, o que se viu foi um maior uso da narração como linha guia do discurso e, em muitos casos, a imagem ficou relegada a ilustrar o que a fala estava apontando. A questão do naturalismo no cinema foi tema dos cineastas e teóricos russos também, como aponta Da-Rin:

Entre as reações ao cinema falado destaca-se o manifesto assinado pelos soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em agosto de 1928, defendendo a “cultura da montagem”. Temiam que um uso naturalista dos diálogos ampliase o significado independente de cada plano, aumentando em consequência a sua inércia como peça de montagem visual e limitando o trabalho criativo da edição. Propunham que o som tivesse um uso apenas polifônico em relação às imagens. E prescreviam: “o primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais”.

No ano seguinte, Pudovkin voltaria ao tema, concluindo que a montagem de imagens e sons em contraponto era o único meio de “ultrapassar o naturalismo primitivo para descobrir e experimentar a rica profundidade de significações que está latente no cinema sonoro”. O assincronismo era proposto como um princípio artístico para o uso cinematográfico do som. (DA-RIN, 2004, p. 95-96)

³³ Just as Kracauer finds that ‘unstaged reality carries a meaning of its own which sometimes undermines the propagandistic meaning imposed upon the newsreel shots’, so shots from the campaign films when re-used showed that they had been originally so pointedly made, selected, and organized that they largely resisted assimilation into other material or manipulation for a contrary aim. Perhaps a study of Kracauer’s analysis would have helped the later users (I am thinking particularly of US Army films that depended on this footage) to expose Nazis’ propaganda distortions and to break down the material into newly useful components; yet I am inclined to doubt this possibility, for I have never seen this strong Nazi material used for equally strong anti-Nazi purposes. When Joris Ivens (Who later worked with the US Army film unit on Japanese material) remarked on the general dangers or specific booby-traps that wait in the enemy’s footage for those Who venture to manipulate it for use against the enemy, he may have been thinking of this Nazi footage more than of his Japanese problem. (LEYDA, 1964, p. 50-51)

O som reforçou de tal forma a relação da imagem com o seu referente, que a montagem radical do cinema mudo deu espaço para uma montagem mais “suave” como disse Nichols, citado por Weinrichter:

As técnicas de unir um conjunto de artefatos ou de fragmentos como em uma colagem modernista seguiam vigentes até que a introdução do som forçou a adoção de uma versão mais suave, mais compatível com os princípios do realismo.³⁴ (NICHOLS apud WEINRICHTER, 2009, p. 53)

E Weinrichter continua:

Assim foi como o documentário sonoro deixou para trás o ideal vertoviano da montagem, não no sentido da mera edição, mas como princípio norteador de todas as fases do filme; e assim foi como o princípio dominante de associação de imagens passou a ser em muitos casos um uso retórico da palavra, persuasivo, exortativo ou admoestativo: a chamada *voz de deus* do documentário expositivo.³⁵ (WEINRICHTER, 2009, p. 53)

Os realizadores e práticas que escolhi relatar neste capítulo estão muito longe de esgotar as discussões e as diversas manifestações das idéias cinematográficas do período, mas seu corte se justifica não apenas pela sua influência sobre o cineastas que estudarei mais a frente, mas também por evocarem em suas obras a seguinte passagem de Walter Benjamin em seu texto *O Autor como Produtor*, que ecoa a noção de imaginação política:

Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um caráter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores. (BENJAMIN, 1987, p. 100)

³⁴ Las técnicas de unir un conjunto de artefactos o de fragmentos como en un collage modernista seguían vigentes hasta que la introducción del sonoro forzó la adopción de una versión más suave, más compatible con los principios del realismo. (NICHOLS apud WEINRICHTER, 2009, p. 53)

³⁵ Así fue cómo el documental sonoro dejó atrás el ideal vertoviano del montaje, no en el sentido de la mera edición, sino como principio rector de todas las fases del film; y así fue cómo el principio dominante para asociar las imágenes pasó a ser en muchos casos un uso de la palabra retórico, persuasivo, exhortativo o admonitorio: la llamada *voz de dios* del documental expositivo. (WEINRICHTER, 2009, p. 53)

1.3.2 – O cinema nos anos 1960

O pós-ssegunda guerra mundial até os anos 1960 é um período muito complexo mesmo se levarmos em conta apenas o cinema. Tendo em vista as limitações dessa dissertação, vou apenas pontuar alguns aspectos do desenvolvimento cinematográfico que acredito terem uma influência direta sobre os cineastas e filmes que irei analisar no terceiro capítulo, assim como permitem contextualizar os mesmos. Apesar do foco desta dissertação ser a estética da montagem partindo da idéia de colagem, o contexto político dos anos 60 se confunde muitas vezes com as iniciativas estéticas e suas condições materiais.

Como coloca Robert Stam:

A expressão “Maio de 68” frequentemente serve para resumir um fenômeno de amplitude bem maior, que se estende por quase duas décadas de pensamento e práticas rebeldes em inúmeros países. Os eventos na França, embora sendo os mais espetaculares, na verdade davam seqüência a acontecimentos em outros locais. Estudantes e intelectuais em Berkeley e Berlim, Rio de Janeiro e Tóquio, Bangcoc e Cidade do México, todos participaram de uma revolta global contra o capitalismo, o imperialismo e o colonialismo, e também contra as formas autoritárias de comunismo. Em parte, tratou-se de um fenômeno global por ser a primeira insurreição em que a mídia funcionou para amplificar movimentos sociais. (STAM, 2018, p. 154)

E continua:

Não houve um único e homogêneo 1968: o movimento foi marxista-leninista na Europa Ocidental, anti-stalinista na Europa Oriental, maoísta na China, contracultural na América do Norte, anti-imperialista no Terceiro Mundo. Com freqüência, o movimento combinava a adoção do estilo de vida norte-americano e o repúdio à política externa dos Estados Unidos, donde a fórmula de Godard (em *Masculino-Feminino*) dos “filhos de Marx e da Coca-cola”. (STAM, 2018, p. 154)

No campo cinematográfico vamos ver uma série de movimentos de renovação em diversos países do mundo, Brasil (Cinema novo), Argentina (Tercer Cine), México (Nueva OIa), Estados Unidos (New American cinema), Alemanha (Neues Deutsches Kino), Itália (Giovane Cinema), Índia (New Indian Cinema), entre outros. Ismail Xavier consegue sintetizar brevemente alguns postulados que estavam em jogo nesta época:

No contexto do cinema narrativo-dramático, a articulação de preocupações políticas com a empreitada modernista encontrou uma manifestação privilegiada nos anos 1960, quando a atmosfera criada pela *politique des auteurs*, e por determinadas leituras da fenomenologia presente no neo-realismo italiano, produziu uma nova relação entre o cinema e a alegoria moderna nas obras de cineastas como Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini. Godard, em particular, colocou-se no cruzamento entre uma abordagem fenomenológica à imagem baseada em Bazin e uma afirmação do princípio da montagem. (XAVIER, 2005, p. 360-361)

No campo do documentário especificamente, vemos o surgimento do *Cinema-Verité* e do *direct cinema*, correntes que se valem de avanços tecnológicos importantes, como a câmera 16 mm, o gravador de som portátil e novos filmes com maior sensibilidade. Como coloca Charles Musser:

Desde 1960, o filme documentário se tornou cada vez mais um fenômeno internacional, e nos países desenvolvidos, cineastas emergiram das mais diversas origens em termos de raça, gênero e orientação sexual. Praticantes do documentário se tornaram teoricamente mais autoconscientes, as percepções das deficiências tecnológicas dos equipamentos antigos haviam sido sobrepostas, estimulando uma maior reflexão e especulação sobre a natureza e o potencial da forma documentária.³⁶ (MUSSER in NOWELL-SMITH, 1997, p. 527)

E Rosenthal, citado por Weinrichter, esclarece as premissas do chamado Cinema Verité:

No *cinema verité* jaz a implicação de uma verdade que chega por meio de um instrumento científico chamado câmera, que registra fielmente o mundo. Nada poderia ser mais falso. A presunção de objetividade é falsa. Os cineastas montam o que vêem, montam enquanto filmam o que vêem, dão um peso às pessoas, aos momentos e às cenas concedendo a elas diferentes aspectos e valores. No momento em que alguém aponta a câmera, a objetividade se converte em uma bobagem romântica. No momento que se produz o mais mínimo dos cortes [de montagem], a objetividade se desvanece.³⁷ (ROSENTHAL apud WEINRICHTER, 2009, p. 74)

³⁶ Since 1960, documentary film has increasingly become a international phenomenon; and in the developed nations film-makers have emerged from more diverse backgrounds in terms of race, gender, and sexual orientation. Documentary practitioners have also become theoretically more self-conscious; the perceived technological shortcomings of earlier equipment have been overcome, inviting greater reflection and speculation about nature and potential documentary forms. (MUSSER in NOWELL-SMITH, 1997, p. 527)

³⁷ El *cinema verité* subyace la implicación de una verdad a la que se llega por medio de un instrumento científico llamado cámara, que registra fielmente el mundo. Nada podría ser más falso. La presunción de la

Grupos de cineastas se formam por todo o mundo e as primeiras obras cinematográficas de grupos feministas, de movimentos antiracismo e de representatividade sexual datam desta década. Na França alguns grupos ficam famosos como o grupo Medvedkin do qual Chris Marker participava, Zanzibar e grupo Vertov, do qual participava Godard.

O cinema continua carregado de potencial ideológico, sendo visto como um veículo importante de afirmação em lutas sociais e nacionais, retomando a fórmula do conteúdo revolucionário com forma revolucionária. Estes movimentos e grupos procuram não apenas pelos temas abordados, mas também procuram ser um contraponto ao cinema comercial hegemônico de origem norte-americana. A dinâmica entre afirmação nacional e precariedade de recursos é a tônica de diversos desses movimentos, principalmente nos países de terceiro mundo. Como esclarece Ismail Xavier ao tratar da América Latina:

Na América Latina, o Cinema Novo brasileiro, o “Terceiro Cinema” argentino e o cinema pós-revolucionário cubano dos anos 1960 tomaram o destino nacional como tema central. A preocupação com as questões sociais – tais como pobreza, a exploração do trabalho, as oligarquias e a dominação estrangeira – trouxe um novo ponto de vista sobre a história moderna, oposto à perspectiva eurocêntrica geralmente veiculada pelos cinemas europeu e norte-americano. A descolonização na Ásia e na África, a consciência antiimperialista criada na América Latina e as revoluções em Cuba e na Argélia criaram um sentimento de que o epicentro das mudanças históricas estava se deslocando para os países “periféricos”, todos apontando para a importância do cinema na afirmação dos valores nacionais em ascensão, um elemento-chave na construção da identidade nacional (pelo menos antes que a televisão tomasse esse papel no contexto da cultura de massa, a partir dos anos 1970).

Os anos 1960 e o início da década de 1970 foram um tempo de debate político intenso, e a produção cinematográfica se politizou de modo nunca visto antes. A atmosfera ideológica favorecia críticas globais e o discurso sobre o “estado nação”. A idéia de revolução como liberação nacional encorajou a realização de filmes políticos que enfocavam eventos passados para encontrar exemplos de luta e mudança com ressonâncias sugestivas para os movimentos políticos presentes. (XAVIER, 2005, p. 371)

objetividad es falsa. Los cineastas montan lo que ven, montan mientras filman lo que ven, dan un peso a las personas, los momentos y las escenas otorgándoles diferentes aspectos y valores. Em el momento em que uno apunta com su cámara, la objetividad se convierte em um camelo romântico. Em cuanto se produce el más mínimo corte [de montaje], la objetividad se desvanece. (ROSENTHAL apud WEINRICHTER, 2009, p. 74)

Por outro lado nos 1960 também surgem movimentos de vanguarda cinematográfica que vão se voltar para o meio fílmico e sua materialidade, como o cinema estrutural. Este movimento de vanguarda seria uma expressão radical de uma certa “dialética dos materiais” que teria surgido nas décadas de 1950 e 1960 como sugere Noel Burch, citado por Weinrichter, que consiste numa série de “nuevas formas narrativas basadas em el collage de elementos díspares y em la discontinuidad de tono, de lenguaje y de materiales” (BURCH apud WEINRICHTER, 2009, p. 33). Há uma mudança no status da imagem de arquivo a partir dos anos 1950 e 1960, como bem coloca Weinrichter:

De fato nos encontramos aqui diante do estabelecimento do arquivo como elemento legitimador e evidencial, não apenas com o sentido habitual com que é usado dentro da instituição documental (a imagem como registro do real), mas também em um sentido “jurídico” (“Trial by document”, lembremos da expressão de Leyda) e necessário, para explicitar os crimes de guerra e recriminar³⁸ (...) (WEINRICHTER, 2009, p. 68)

Mesmo diante das novas formas de filmar, mais práticas e mais baratas, muito experimentos com o cinema de arquivo foram feitos nos anos 1950 e 1960, não apenas em filmes educacionais e com a “voz de deus”, mas também filmes que questionavam o estatuto dessas imagens, sua materialidade e também faziam releituras das mesmas, permitindo uma imaginação política a partir da montagem de materiais de arquivo. Um filme icônico deste período e das potencialidades do arquivo para trabalhar para os “dois lados” é o filme *La Rabbia* de 1963. O produtor Gastoni Ferranti convida Pier Paolo Paolini e Giovanino Guareschi, dois intelectuais italianos importantes e polêmicos da época, de posicionamento político-ideológico opostos, para fazerem um filme, cada um respondendo a seguinte pergunta: “Porque nossa vida está dominada pelo descontentamento, pela angústia, pelo medo da guerra e pela guerra?” Cada um fez um filme de mais ou menos 50 minutos utilizando os mesmos materiais de arquivo, provenientes do cine jornais de Gastoni Ferranti, o *Mondo Ferranti*. Os dois filmes então foram transformados em uma única película com duas partes. Apesar do pouco sucesso nas salas de cinema, o filme é um importante e interessante trabalho

³⁸ En parte nos encontramos aqui ante el establecimiento del archivo como elemento legitimador y evidencial, no solo em el sentido habitual con el que se utiliza dentro de la institución documental (la imagen como registro de lo real) sino también em un sentido “jurídico” (*trial by document*, recordemos la expresión de Leyda) y requisitorio, para fijar los crímenes de guerra y recriminar (...). (WEINRICHTER, 2009, p. 68)

de montagem de material de arquivo e sua proposta coloca justamente em questão a necessidade da montagem para articular e ler as imagens históricas.

Os anos 1960 ainda vão testemunhar o estabelecimento da televisão como mídia de massas e de forte influência política (como atestam as primeiras coberturas presidenciais nos Estados Unidos) e também a criação da juventude como mercado consumidor. Na rebarba das manifestações e luta por protagonismo político, a juventude se torna um novo filão para o mercado de bens, roupas e cultura. Os filmes de Guy Debord vão tratar desse e de outros assuntos relacionados a essa nova fase do capitalismo utilizando imagens de peças publicitárias da televisão e do cinema e fazendo comentários inspirados ou diretamente retirados de seu livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967).

Por fim, outra obra que gostaria de destacar no contexto dos anos 1960 e que me parece dialogar de forma fundamental com o contexto político, estético e da comunicação de massas é o livro *Os Meios são as Massagens* (1967) de Marshall McLuhan e Quentin Fiore. Este livro é um “inventário de efeitos” como está descrito na sua capa. Neste livro as teorias de McLuhan vão encontrar uma projeção gráfica no design radical de Fiore que vai condensar colagem e navegabilidade do livro numa verdadeira montagem que poderíamos interpretar como cinematográfica. O virar de páginas funciona como cortes numa seqüência de colagens, textos, fotos e desenhos. A liberdade gráfica do livro reflete no trabalho gráfico de Santiago Alvarez, por exemplo, e também na linguagem das revistas de bancas de jornal. McLuhan foi um importante teórico da comunicação, seu trabalho tinha um certo “otimismo” em torno da aldeia global que foi posta de lado nas décadas seguintes. O projeto do livro ainda contou com uma edição em disco de vinil, que não era um áudio livro, mas uma transposição dos experimentos gráficos de Fiore que refletiam as teorias de McLuhan para a mídia sonora, com resultados experimentais. Esta obra, ou projeto editorial talvez (livro mais disco), é uma amostra do espírito de experimentalismo da época e do uso da colagem e montagem como fundamentos estéticos para uma nova percepção da realidade e da comunicação.

Cap. 2 - Montagem, legibilidade e alegoria: a imaginação política

O que vamos convencionar chamar nesta dissertação de imaginação política (uma expressão de Didi-Huberman) é uma prática identificada com a idéia de montagem (no cinema, mas não apenas) e de colagem (como expressão gráfica que trabalha com fontes de imagens pré-fabricadas, podemos dizer assim, e que evidencia sua natureza material através da ruptura), assim como a “organização do pessimismo” como pensado por Walter Benjamin através de diversos textos e conceitos, notadamente o conceito de alegoria. Mas não apenas.

A montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história -, e esta, por sua vez, situa a própria coleção iconográfica na perspectiva de um trabalho inédito da *imaginação política*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 111)

É um trabalho incessante e contínuo de procura, de pesquisa, mas também de reconfiguração, de apropriação e de desmonte, quebra, recorte. O que está em jogo aqui é revelar por trás do discurso vencedor, no sentido dado por Benjamin de que a História é contada pelos vencedores, o que está acontecendo com os derrotados. Trata-se de contra-informação. É preciso deixar claro que o uso de imagens prontas não é a única forma de fazer isso, já que você pode analisar um discurso não apenas pelo o que ele mostra e como ele mostra, mas também pelo o que ele omite. Essa premissa vai orientar inclusive uma parte do trabalho de Santiago Alvarez, Chris Marker e Emile de Antonio em determinados períodos de suas carreiras ou determinados filmes. Como exemplo radical de tornar a ausência de imagens tema de um filme, penso no filme *A Imagem que Falta* (2013) de Rhi Thi Panh. De qualquer forma isto é apenas para ilustrar o que seria outra forma de pensar uma imaginação política.

A idéia de imaginação a que estou me referindo está ligada à concepção de Didi-Huberman, que vai buscar em autores como Goethe, Baudelaire e Benjamin a noção de que “é um *conhecimento transversal* que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de *montagem* que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20) E ilustra sua afirmação com uma passagem de Baudelaire:

A imaginação não é a fantasia; tampouco a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, das relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias. As honras e as funções que ele confere a essa faculdade lhe dão um valor tal (...), que um sábio sem imaginação só aparece como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto. (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20)

E em outro livro, Didi-Huberman ainda cita mais uma concepção de imaginação segundo Walter Benjamin:

A imaginação, se ela deforma, no entanto jamais destrói” (*die Phantasie, wo sie entstaltet, dennoch niemals zerstört*). Ela não destrói, pois desmonta. E não desmonta, senão para reformar, remontar todas as coisas na economia da *voyance*, que é a sua. É preciso, pois, novamente, compreender a posição crucial da montagem nessa economia da imaginação. (DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 241)

Essa dialética da imagem através da legenda e da montagem é o que proporcionam a imaginação política como pensamos aqui nesta dissertação e orienta não apenas a possível análise dos filmes, mas também, acredito eu, a sua concepção e construção. A concepção de história de Benjamin é não teleológica, ele compreende que a História não está dada, mas precisa ser constantemente construída e reconstruída, daí a importância dos monumentos de cultura, que também são de barbárie. A materialidade da história se encontra na ruína. Como afirma o próprio Benjamin, citado por Georg Otte:

Cabe recusar, com ênfase, o conceito da “verdade atemporal”. Mas a verdade não é – como o marxismo afirma – apenas uma função temporal do conhecimento, mas é vinculado a um núcleo temporal que se encontra tanto no objeto quanto no sujeito do conhecimento. Isso é tão verdadeiro, de modo que o eterno é antes o babado de um vestido do que uma idéia. (BENJAMIN apud OTTE, 2004, p. 6)

E mesmo que o babado ou qualquer aspecto material da história seja o eterno, ele mesmo só faz sentido, só se torna objeto histórico em relação a outros objetos e sujeitos. Como esclarece Georg Otte:

O babado cita o passado, sendo que ele divide com a citação verbal de um texto a ambivalência própria ao caráter metonímico da citação: da mesma maneira que a citação, por um lado, é a repetição idêntica de um fragmento de texto, mas, por outro lado, a evocação do texto inteiro – cita-se um texto

repetindo uma parte dele –, o babado também, graças à sua emergência numa outra época, produz uma ligação entre dois contextos distantes. Da mesma maneira que o fragmento textual literalmente citado causa, no momento da citação, tanto uma ruptura no texto no qual é inserido quanto uma aproximação entre o texto de origem e o texto que estou chamando aqui de “texto-alvo”, o babado também provoca uma “explosão” tanto na continuidade de uma determinada moda quanto uma aproximação de duas épocas distantes. A destruição passa a ser a condição para a construção. (OTTE, 2004, p. 7)

A imagem é também a materialidade da História, mas “(...) eis aquilo de que é preciso doravante liberar a imagem. Eis a que é preciso renunciar: que a imagem seja ‘uma’ ou que seja ‘toda’”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 241). A imaginação política é justamente esta dinâmica entre o objeto e o sujeito da história. E esta dinâmica que acontece no agora do sujeito. “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo agora (*Jetztzeit*).” (BENJAMIN, 2012, p. 18)

No nosso caso estamos lidando justamente com o uso do que está dado de forma material. As imagens utilizadas pelos artistas que uso de exemplo nesta dissertação são imagens produzidas em sua maioria por meios de comunicação, sejam impressos ou fílmicos. Esta produção gigantesca e seus meios de reprodução permitem um acesso fácil e barato a uma quantidade enorme de material. Este material é carregado de significados, não apenas em sua integridade, mas principalmente se for desmembrado em pedaços e relacionado com outros.

É na capacidade de leitura dos acontecimentos e de suas representações históricas que está concentrada as possibilidades da imaginação política:

Mas, em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Por que ela deve sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. Por isso o

materialista histórico se afasta quando pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2012, p. 12-13)

Mas esta capacidade de leitura está relacionada a algumas noções importantes do pensamento de Walter Benjamin que serão pensados e analisados por outros pensadores, seus leitores. É importante ressaltar que o próprio Benjamin escrevia muitas vezes através de uma técnica de montagem. Isto está evidente em seu livro das Passagens, mas também em obras finalizadas em vida, como *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1928). Como ele mesmo ressaltava em seu texto: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.” (BENJAMIN, 1984, p. 51) E fica mais claro nas palavras de Sergio Paulo Rouanet em sua apresentação do mesmo livro:

O primado do fragmentário sobre o sistemático, a constante retomada dos mesmos temas, a passagem brusca, sem transição, de um tópico para outro: se são essas as características do tratado, não resta dúvida de que o livro é um tratado. Benjamin quer ser lido como um mosaico, mas até certo ponto esse mosaico tem de ser construído pelo leitor. Nem sempre as peças estão ordenadas. O livro tem grandes articulações, dentro de cada capítulo, mas não existem parágrafos, dentro de cada articulação. Cabe ao leitor separar e juntar os fragmentos. O livro é um mosaico também em outro sentido: é, em grande parte, um conjunto de citações. Elas têm uma função precisa: são estilhaços de idéias, arrancadas do seu contexto original, e que precisam renascer num novo universo relacional, contribuindo para a formação de um novo todo. Já é, em embrião, a técnica da montagem, que chegaria à sua plenitude nas Passagens de Paris. (BENJAMIN, 1984, p. 22-23)

Bem, para operar esta desconstrução e reconstrução da história, algumas noções são fundamentais, segundo a perspectiva de Benjamin, mas também de Didi-Huberman e Susan Buck-Morss. São estes os conceitos de Imagem, de Legibilidade e de Alegoria. O encontro deles com a montagem (aqui entendendo ela num sentido amplo), ou melhor, a articulação desses conceitos dentro de uma montagem, é que operacionaliza, ou permite operar, a imaginação política de tantos artistas e obras.

2.1– Imagem

A modernidade inaugura um novo status da imagem, como já delineamos brevemente no início desta dissertação. Este novo status é tanto material e técnico, quanto cognitivo e este é o motivo da imagem ser uma concepção central no pensamento de Benjamin. Ele vai compreender que as tecnologias de reprodução permitem um acesso maior às imagens e sua manipulação. Ele é categórico quando afirma que:

Mas no momento em que o critério da autenticidade deixa de ser aplicável à produção da arte, então também toda a função social da arte se transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação em outra prática: a política. (BENJAMIN, 2017, P. 20)

O que está sendo colocado aqui é um jogo duplo da imagem, uma ambigüidade que vai percorrer todo o pensamento de Benjamin, que é justamente a capacidade de esclarecimento e de alienação da imagem, expressa esta última na definição de fantasmagoria: “uma aparência de realidade que engana os sentidos, mediante a manipulação técnica.” (BUCK-MORSS, 2012, p. 173) As ferramentas que geram a crise da experiência são as mesmas que permitem dialetizar a história. Cabe à arte desfazer a alienação e mesmo ela está diretamente ligada à reprodução, a “aura” que se perde não está relacionada à qualidade da obra, mas ao seu status social. As colagens de John Heartfield tem um potencial de combate a alienação por conta de seus recursos retóricos e expressivos e também por estar sendo veiculada numa revista com tiragem de milhares de cópias. Como coloca Susan Buck-Morss, falando de Benjamin:

Ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil: *desfazer* a alienação do sensorio corporal, *restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as*. (BUCK-MORSS, 2012, p. 156)

O que está em jogo aqui é justamente que estas novas tecnologias da modernidade, tanto no plano do corpo (a linha de montagem da fábrica determinando um novo corpo) quanto no da percepção (o cinema, a fotografia, a janela do trem), também produzem, ou melhor, quase sempre produzem uma dissolução da experiência. O entorpecimento dos sentidos e a repressão da memória é a regra e, como diz a autora, o sinestético se torna anestético. A seguinte passagem é especialmente esclarecedora:

O aparato técnico da câmera, incapaz de “retribuir nosso olhar”, capta a apatia dos olhos que confrontam a máquina – olhos que “perderam a capacidade de olhar”. É claro que os olhos ainda vêem. Bombardeados por impressões fragmentadas, vêem demais - e não registram nada. Assim, a simultaneidade entre estimulação excessiva e o torpor é característica da nova organização sinestética como anestesia. Essa inversão dialética, pela qual a estética passa de um modo cognitivo de estar “em contato” com a realidade para um modo de bloquear a realidade, destrói a capacidade do organismo humano de reagir politicamente, mesmo quando está em jogo a autopreservação: quem “deixou para trás a experiência” já “não é capaz de distinguir [...] o amigo fiel [...] do inimigo mortal”. (BUCK-MORSS, 2012, p. 169-170)

Mas justamente essa incapacidade de reagir politicamente pode ser combatida a partir de um retorno a experiência através da percepção e da memória. Segundo Buck-Morss: “A percepção só se transforma em experiência quando se liga a lembranças sensoriais do passado” (BUCK-MORSS, 2012, p. 169) Pois é justamente esta a concepção de imagem em Benjamin que Didi-Huberman tanto se utiliza para construir a idéia de imaginação política. É preciso “retornar” às imagens, pois é esse olhar para as imagens que permitem reavaliá-las, repensá-las, inseri-las novamente na experiência e na imaginação política. Rearticular os estímulos de forma a perceber novamente o que está em jogo e possivelmente buscar construir o sentido dessas imagens e reconstruir assim a experiência política.

Benjamin estava preocupado com “a crise da experiência cognitiva causada pela alienação dos sentidos, que possibilita à humanidade ver sua própria destruição com prazer” (BUCK-MORSS, 2012, p.189). Mas ele não deixou de conseguir organizar o seu pessimismo, já que seu pensamento nunca deixou de ter uma potência libertadora. Ele reconhecia o potencial de novas tecnologias para construção da história e é onde sua própria noção de imagem se torna tão importante para a construção de seu pensamento.

(...) imagem aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (BENJAMIN, 2019, p. 766-767)

Walter Benjamin foi responsável por uma concepção de história que deslocou ela do tempo e a reposicionou no espaço. Ele nega o sentido teleológico da história, a idéia positivista de um sentido, de um progresso, e vai pensar ela “topograficamente” como define

Georg Otte, onde cada objeto pode ser reposicionado em relação aos outros, compondo “constelações” e gerando novos significados para os acontecimentos. Para Benjamin o que é eterno não é o tempo ou mesmo a história, mas as coisas, os objetos, o que é material. É a partir dessa materialidade que a história é feita, sempre a partir do agora. É neste contexto que a imagem se torna tão importante em seu pensamento, relacionado à sua reprodutibilidade técnica, ou seja, um novo status da imagem na modernidade:

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, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. 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, 2019, p. 768)

Mas também e através de sua banalização, de sua multiplicação, sua capacidade e ligação com certo “lixão” da história e suas ruínas que permitem citar o passado, relacioná-lo. A imagem então se torna um dos principais elementos constituintes de uma história que não é monocausal e que permite uma leitura verdadeiramente dialética da mesma, relacionando sempre o passado com o presente. É por conta deste mesmo princípio que Benjamin vai dar tanto valor ao conceito de memória em seu pensamento também. Desta forma a “verdade atemporal” não existe. Como coloca Benjamin:

(...) a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma idéia. (BENJAMIN, 2019, p. 768)

2.2 – Legibilidade

A definição de imagem segundo Benjamin nos leva a segunda categoria de seu pensamento que é importante para esta dissertação: a legibilidade. Como a própria palavra define, a legibilidade está relacionada à capacidade de leitura da história, da possibilidade de ler um acontecimento, de entender seu contexto (algumas vezes até de criá-lo). É a partir

dessa legibilidade que é possível a interpretação dos acontecimentos históricos. Pois bem, essa legibilidade para Benjamin só é possível através de uma relação com a sua visibilidade, ou seja, com suas imagens, suas ruínas, que é construída pelas legendas relacionadas a ela. Então estamos falando de imagens e textos que através da montagem constituem um saber histórico, permitindo apontar e analisar determinado evento ou acontecimento.

Uma das passagens mais célebres de Benjamin, em que ele afirma que “todo monumento de cultura é também um monumento de barbárie“ é por si só uma afirmação que procura dialetizar as ruínas. Sendo a materialidade da história sua expressão mais importante, Benjamin “pleiteou para que a “legibilidade” (*Lesbarkeit*) da história pudesse se articular com a sua “visibilidade” (*Anschaulichkeit*) concreta, imanente, singular.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19) E para fazer isso ele invoca o princípio da montagem, sobretudo o cinematográfico segundo vinham sendo desenvolvidos por cineastas como Eisenstein e Dziga Vertov, assim como a vanguarda francesa.

Benjamin entende que esse princípio de montagem é o que articula as singularidades em relações, movimentos e intervalos. Como fica claro na seguinte trecho de Benjamin no capítulo *N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso* do livro das *Passagens*:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2019, p. 764)

Aqui fica claro a atenção que Benjamin devota ao que aparentemente é mínimo e insignificante, mas que através da montagem, de uma articulação entre passado e presente possa refletir um acontecimento total, permitindo a leitura desses acontecimentos.

É a partir de tal reflexão que a legibilidade do passado se caracteriza, em Benjamin, contra toda pretensão a conceitos gerais ou às “essências” (...). Compreende-se então que o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras – pela montagem, escrita, cinemática – como tantas imagens em movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20)

Então fica claro que a legibilidade é uma articulação da imagem com sua legenda. Se é preciso:

(...) estudar as imagens como complexificações da idéia, idéias operatórias no plano mesmo da sensação, do pensamento, da paixão. Não há possibilidade de *legibilidade do mundo* sem um empreendimento para compreender, para além dos conceitos, as imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 194-195)

Não podemos esquecer que é a montagem que permite essa legenda que possibilita uma interpretação do passado. A construção mesma desse passado, a partir das urgências do agora (“o agora da conhecibilidade”). É por conta dessa perspectiva que Benjamin conseguiu ter uma clareza sobre as possibilidades e perigos reais dos meios de reprodutibilidade técnica. Para ele as possibilidades tecnológicas permitiam também a montagem.

Com Atget, as reproduções fotográficas começam a tornar-se provas no processo histórico. Nisso reside o seu significado oculto. Elas exigem já uma recepção num sentido preciso. O tipo de contemplação sonhadora já não lhes é adequado. Inquietam o espectador, que se sente ter de procurar um determinado caminho para compreendê-las. Ao mesmo tempo, os jornais ilustrados começam a oferecer-lhe sinais de orientação. Verdadeiros ou falsos, pouco importa. Pela primeira vez, tornou-se necessário provê-los de legendas, que têm, evidentemente, um caráter totalmente diferente do título de uma pintura. As diretrizes que o destinatário das imagens recebe através das legendas dos jornais ilustrados logo se tornarão ainda mais precisas e imperiosas no cinema, onde a apreensão de cada imagem é determinada pela seqüência de todas as anteriores. (BENJAMIN, 2017, p. 23)

E Didi-Hubermann conclui:

A toda imagem da história é preciso não somente uma legenda – como Walter Benjamin insistia com força em seu ensaio sobre a fotografia –, mas uma *legenda dialetizada*, uma legenda pelo menos redobrada. Ou seja, uma tomada de palavra polifônica diante da história.

Não basta constatar que a história moderna não existe mais sem o valor documental – “realista” e “formador” ao mesmo tempo, como dizia Siegfried Kracauer – do médium fotográfico. É preciso afrontar a questão, estilística e política, de compreender qual palavra poderá responder à nova visibilidade dos acontecimentos históricos. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 161)

2.3 – Alegoria

Benjamin vai tratar especificamente da alegoria em seu livro *A Origem do drama barroco alemão*, de 1927. Este livro já aborda uma série de temas que ele vai desenvolver ao longo de sua obra. Como coloca Ismail Xavier em seu texto *A Alegoria Histórica*:

(...) tornou-se um livro seminal para o pensamento estético do sec. XX ao combinar num único movimento várias críticas: ao símbolo, como concebido pelos românticos; à teleologia cristã da história; à versão secular desta última encarnada pela noção burguesa de progresso; e às teorias reformistas social-democratas, também baseadas numa visão teleológica da história. (XAVIER, 2005, p. 356)

A abordagem de Benjamin é profunda e extensa, por conta disso vou me concentrar mais em leitores e comentadores de sua obra em relação à alegoria, devido às limitações e ao objetivo desta dissertação. Ismail Xavier é um dos estudiosos que vai se debruçar sobre o conceito de alegoria não apenas em Benjamin, mas em outros autores (como Angus Fletcher) e vai atualizar este conceito e aplicá-lo especificamente à análise fílmica.

Xavier faz uma distinção entre a alegoria antiga, relacionada principalmente à leitura de escritos religiosos, à interpretação teológica; e a moderna, pautada na idéia de fragmentação e recombinação de elementos, ainda que derivada da noção antiga de alegoria:

“Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. Tal definição, entretanto, é bastante genérica. Ela identifica, de forma preliminar, a alegoria entre outras figuras de linguagem sistematizadas pelos retóricos antigos, e sua utilidade na discussão contemporânea vem de um elemento essencial implícito nessa acepção genérica, ou seja, a idéia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Encontramos aqui a idéia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas não transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuem a mediação entre palavras (ou imagens) e a experiência vivida.” (XAVIER, 2005, P. 345)

Então a alegoria opera na potência da linguagem, construindo novos sentidos onde aparentemente eles não existiam. E mais, essa operação é justamente criada na elipse, no fragmento, na ausência de uma completude, que é o que abre margem para a interpretação, operação criadora de sentido. Desta forma é a figura de linguagem adequada para uma história não teleológica como defende Benjamin, já que justamente estas fraturas permitem uma constante recombinação de seus elementos (imagens, textos, ruínas) e, também, sua constante reinterpretação. Para Benjamin

(...) a alegoria se recusa a dar à humanidade uma redenção estética do mundo em formas perfeitas ou belas totalidades que celebram uma sensação ilusória de unidade e harmonia. Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados. (BENJAMIN apud XAVIER, 2005, p. 357)

Mas não é que a alegoria não admita a teleologia, ela foi amplamente utilizada com este sentido, tanto pelo cristianismo como também pelo discurso socialista da revolução. Muitas são as alegorias históricas e nacionais inclusive dentro da história do cinema (*Outubro* (1927) de Eisenstein, *O nascimento de uma nação* (1915) e *Aurora* (1927) de Griffith, apenas para citar exemplos que o próprio Ismail Xavier usa), onde muitas vezes o destino da nação ou da revolução é personificado em um personagem. Essa prática de identificação de um personagem com uma idéia, um ideal ou um valor é comum até os dias de hoje. Mas ela geralmente está também relacionada ao discurso dos “vencedores” da história.

A teleologia cristã (e hegeliana) tomava a dimensão temporal como o desenrolar gradual de um destino de salvação em cujos caminhos toda dor possuía um significado. Benjamin afirma, no entanto, que a concepção de progresso na história só pode existir de fato para aqueles que vencem e dominam os outros e que, portanto, podem considerar o tempo como uma expansão gradativa e ininterrupta desses mesmos princípios positivos. Em oposição ao que ele caracteriza como a visão do vencedor, sua teoria da história é baseada na noção de desastre, ou seja, no tempo como uma força de destruição e corrosão. No lugar de uma manifestação da concretização do espírito em seu caminho, na direção da autoconsciência e da totalização, a história é um campo de sofrimento e conflito permanentes, não uma cadeia puramente lógica de eventos construtivos, mas uma escalada de violência sem limites. Não há teleologia, mas apenas uma coleção de configurações descontínuas e efêmeras da cultura. Sobre a superfície do planeta, o tempo se cristaliza em ruínas que são testemunhas fragmentárias e sem vida das experiências passadas. Na região do pensamento, as alegorias fariam o mesmo, cristalizando em fragmentos a ação do tempo sobre a cultura, enfatizando aquilo que permanece incompleto. (XAVIER, 2005, p. 356-357)

Benjamin então traz para a esfera política a questão que o modernismo nas artes já havia lançado na esfera estética contra a noção romântica de símbolo, que ecoava essa continuidade orgânica e teleológica da história, explicitando a crise que se instaura entre linguagem e experiência. Esta ruptura ou descontinuidade que se estabelece na modernidade está presente em diversas esferas, não apenas na experiência e sua expressão, mas também entre humanidade e natureza e passado e presente. Em última análise, está colocada uma ruptura entre significante e significado e isto traz uma percepção dos meios de expressão como agentes de construção de significado, a “opacidade da linguagem” para usar o termo de Ismail Xavier, e isso faz com que a interpretação se torne o problema chave da modernidade. Esta questão já está posta anteriormente nesta dissertação, já que as imagens dialéticas, a legibilidade e mesmo a colagem como linguagem estão postas todas neste contexto de lacunas em diversos níveis do processo de leitura e interpretação: “entre aquilo que é dado aos sentidos e seu significado, entre um passado que deve ser lido e um presente que deve ler o passado, entre o primeiro texto e seu substituto, que torna aparentemente explícito o pensamento sob a superfície”. (XAVIER, 2005, p, 358)

E Xavier continua nesta mesma página:

A relação necessária entre a alegoria e a fragmentação é vista segundo uma perspectiva diferente; a superfície enigmática não nasce do encobrimento de um significado existente, mas é concebida como a expressão da própria natureza da alegoria como um discurso cuja textura é uma manifestação privilegiada da consciência da linguagem. (XAVIER, 2005, p. 358)

Essa consciência da linguagem se expressa justamente através da presença da mediação em suas construções estéticas. Essa “opacidade da linguagem” é justamente uma das características principais da noção de colagem moderna e também da teoria da montagem soviética em suas mais diversas concepções. É a linguagem e os recursos de cada meio que permitem pensar e articular as imagens de forma a construir alegorias que permitem sua legibilidade. Que esteja claro que a alegoria não é o único recurso de construção de legibilidade, mas é um recurso fundamental do que entendemos como imaginação política, especialmente porque é dentro da construção das figuras de linguagem que imagens podem ter seu sentido relativizado através da relação com outras.

É importante entender que a alegoria pode ser uma intenção por parte do emissor, mas também é um recurso de interpretação do receptor. Algumas obras são franca e abertamente alegóricas, mas outras, devido aos novos contextos que se criam, podem ser tornar alegóricas, a partir do agora do receptor. Esta dinâmica está muito presente em cineastas que usam o *found footage* ou imagens históricas de fontes oficiais em suas obras. Reinterpretar e recontextualizar determinada imagem poderá carregá-la com um significado que em sua origem ela não tinha. É o que Santiago Alvarez faz com as fotos da revista *Life* no início de seu filme *LBJ*, por exemplo, como vamos ver mais a frente.

Ou seja, a interpretação alegórica é sempre um “gesto cultural multifocal”, exigindo do leitor uma capacidade de análise e interpretação que vai além do texto dado. Para Xavier esta idéia de interpretação alegórica

seria simples se pudéssemos conceber a alegoria como uma propriedade intrínseca do texto ou da imagem. Mas a natureza da linguagem é tal que por vezes não há sinal de uma intenção alegórica que possa ser ‘detectada’ facilmente. As noções críticas de polissemia e ambigüidade deixam claro que a cadeia intenção-enunciação-interpretação é complexa e cria efeitos além do controle do emissor, qualquer que seja a estrutura do texto. Já que vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço. (XAVIER, 2005, p. 346)

Outra característica importante da alegoria segundo aponta Xavier é a dialética entre fragmentação e totalização. Ela se utiliza de pedaços de uma realidade e se coloca como parte de um todo maior, que pode ser intuído através da alegoria. Então uma narrativa de construção de uma nação pode ser transmitida através de um filme que conta um evento determinado, ou a trajetória de um herói pode representar de forma alegórica a própria trajetória da nação rumo ao seu “destino manifesto”, como podemos identificar em alguns filmes do gênero *western* por exemplo. Xavier vai se deter no filme *Outubro* de Eisenstein para ilustrar esta relação:

Outubro, em sua estrutura, tornou a recapitulação da história mais complexa, pois elaborou com maior cuidado os momentos trágicos, de ruptura da teleologia da revolução e de fissura no processo, momentos observados a partir das questões conceituais que envolviam a teoria da revolução. No lugar da Providência como força que direciona o desenrolar da teleologia revolucionária, Eisenstein propõe a idéia da razão personificada pela liderança revolucionária, e seu ensaio visual sobre os eventos de 1917 deu mais lugar para o problema da teoria da história e das formas de “capturar o tempo” do que para qualquer outro aspecto da conquista do Palácio de Inverno. (XAVIER, 2005, p. 367)

E concluiu que “O filme de Eisenstein é um exemplo interessante das tensões entre fragmentação e totalização, continuidade e descontinuidade, típicas das alegorias modernas”. (XAVIER, 2005, p. 367-368)

Desta forma a alegoria é um sistema aberto de interpretações e resignificações tornando-se uma prática com grande potencial para lidar com mudanças históricas e momentos de crise. Se ela tem um caráter duplo, tendo em vista seu possível uso pedagógico e de construção de identidades nacionais, por exemplo, ela também é um instrumento especialmente adaptado para lidar com a fragmentação e mudança de valores, com a descontinuidade de um espaço-tempo coeso da modernidade, com a velocidade e a dispersão de um volume cada vez mais astronômico de informações. Ao explicitar a mediação e as manipulações na linguagem, a alegoria se volta para a capacidade de interpretação e de criar outras relações do receptor da mensagem, permitindo uma liberdade de escolhas.

Os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. (XAVIER, 2005, p. 350)

No caso dos filmes dos cineastas que estudo nesta dissertação, mas não apenas, esse significado oculto passa muitas vezes pela tomada de consciência de uma situação que está tentando ser mascarada. Mas não apenas, a compreensão de uma situação e os possíveis contextos que a envolvem permitem que se reflita também sobre a posição política que se toma diante de uma revelação. A alegoria é um recurso para que um discurso, no caso um filme, possa alcançar o que Eisenstein idealizava como um filme que gerasse a ação por parte do público e não sua inanição catártica através de uma história de três atos que se fecha em si mesmo.

Cap. 3 – O filme como exercício de imaginação política

Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer. (BENJAMIN, 2000, p. 11)

Neste capítulo irei analisar filme a filme do corpus escolhido para esta dissertação. Antes de me dedicar a cada exemplo específico, gostaria de trazer uma última característica comum aos três filmes que é a sua dimensão ensaística. Se para Chris Marker a questão do filme ensaio é auto-declarada, para Emile de Antonio e Santiago Alvarez, não. Estes dois cineastas entendem suas obras como documentários no sentido estrito e, no caso de Alvarez, muitas vezes ele chega a denominar alguns filmes como “reportagem”.

Entendo que os filmes que irei analisar operam justamente no limiar entre documentário e ensaio. Sendo essas definições de natureza problemática, vou me limitar a definir brevemente a idéia do ensaio como discurso. Claro que a própria noção de imaginação política como colocamos no capítulo anterior não é dependente de uma ou outra forma de criação, podendo se manifestar na forma ficcional, documentária ou ensaística, mas acredito que, por sua “natureza”, ela tem no ensaio sua forma mais condizente. Também é verdade que mesmo essas formas muitas vezes se confundem dentro de uma mesma obra, dependendo inclusive do olhar do pesquisador e da pergunta que se faz diante das imagens apresentadas. Por conta disso afirmo que, apesar de minha escolha de entender os filmes analisados como ensaios ser arbitrária, essa escolha não se faz sem fundamentos que me permitem justificá-la.

O ensaio como forma, parafraseando o célebre texto de Theodor Adorno, tem como característica justamente uma forma aberta, ele se recusa a encontrar uma resposta final, é não teleológico e tem por característica geral criar relações onde antes elas aparentemente não existiam. Como coloca Didi-Hubermann ao ler o texto de Adorno:

Um ensaio, segundo Adorno, é uma construção do pensamento capaz de não se fechar em categorias lógico-discursivas estritas. Isso só é possível devido a uma certa “afinidade com a imagem”, diz ele. Por visar “uma intensidade maior do que a condição de um pensamento discursivo”, o ensaio funciona por conseguinte – esta será, pelo menos, minha própria hipótese de leitura – à maneira de uma *montagem de imagens*. Adorno nos diz que ele rompe decisivamente com as famosas “regras do

método” cartesianas. O ensaio exhibe, contra as regras, uma *forma aberta* do pensamento imaginativo onde jamais ocorre a “totalidade” enquanto tal. Assim como na imagem dialética em Benjamin, “a descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 108)

E Adorno vai destacar a estrutura fragmentária do ensaio, onde a totalidade só pode ser vislumbrada através de pedaços da realidade. A descrição de Adorno do ensaio como forma corresponde em inúmeras passagens com a forma que Walter Benjamin escrevia. O que reforça a idéia de que forma e conteúdo tem uma relação estrutural para a construção do discurso desejado:

Os momentos não devem ser desenvolvidos puramente a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos. O todo é mônada, e entretanto não o é; seus momentos, enquanto momentos de natureza conceitual, apontam para além do objeto específico no qual se reúnem. Mas o ensaio não os acompanha até onde eles poderiam se legitimar para além do objeto específico: se o fizesse, cairia na má infinidade. Pelo contrário, ele se aproxima tanto do *hic et nunc* do objeto, que este é dissociado nos momentos que o fazem vivo, em vez de ser meramente um objeto. (ADORNO, 2003, p. 32)

E Didi-Hubermann acrescenta, citando Adorno também:

Assim como em toda montagem – no sentido dado por Vertov e Eisenstein, no sentido que continua sendo o de Godard e de Farocki – “o ensaio deve permitir que a totalidade se ilumine no fato parcial, escolhido deliberadamente ou encontrado ao acaso, ainda que a totalidade não seja afirmada”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 108)

O ensaio então também está ligado à forma de organizar o discurso. Ele incorpora o discurso e rechaça as ambições totalizantes da ciência e de boa parte da filosofia. Ele rejeita o positivismo e as “regras do método” (como o próprio Adorno afirma) para operar nas relações entre conteúdo, forma (“o ensaio (...) é historicamente aparentado com a retórica”) e anunciante.

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se

entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. (ADORNO, 2003, p. 30)

Essa tessitura se completa na figura do próprio cineasta, que se coloca no filme. Esta relação com o eu que constrói o discurso é fundamental no ensaísmo e é uma de suas bases constitutivas, como pode-se perceber ao ler Montaigne. A relação com o ensaio escrito não é por acaso, já que o filme-ensaio é derivado do ensaio escrito. A definição de Timothy Corrigan para filme-ensaio é “um teste da subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”. (CORRIGAN, 2017, p. 33) É interessante notar que o eu cinematográfico não necessariamente é explícito, mas se faz perceber através de diversos recursos. Se Chris Marker é abertamente ensaístico por conta de sua narração em primeira pessoa, que interpela o espectador com a sua própria experiência pessoal, Emile de Antonio e Santiago Alvarez vão afirmar o meio e a sua pessoa através da afirmação da manipulação do conteúdo através da montagem.

Então minha hipótese é que a imaginação política expressa através do filme ensaio construído pela montagem como colagem de material de arquivo liga estes três filmes aparentemente tão díspares. Como coloca Arlindo Machado:

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hiperídia). (MACHADO, 2006, p. 10)

- **3.1 – In the Year of the Pig (1968) – Emile de Antonio**

3.1.1. Emile de Antonio

Emile De Antonio era filho de um imigrante italiano com uma imigrante lituana. Seu pai era médico e de formação clássica, sua família tinha uma vasta biblioteca com clássicos da literatura mundial e humanidades. Primeiro de sete irmãos, sua família tinha dinheiro e ele sempre teve uma vida abastada de classe média alta. Na adolescência já começa a se interessar pelo socialismo através da biblioteca do pai e também se rebela contra as regras dos colégios que frequenta nos anos 30. Aos 16 anos ele entra para a universidade de Harvard, de onde será expulso alguns anos mais tarde por tacar fogo num elevador e depois encharcar um oficial da universidade com uma mangueira de incêndio. Ele estava bêbado. A verdade é que em seus anos de Harvard, De Antonio quase não frequentou as aulas, vivendo como um perfeito *playboy*, bebendo até cair, andando de carro e dando em cima de mulheres. Ele também havia se envolvido com grupos de esquerda do campus, como a *Young Communist League* e o *John Reed Club*. Mas ele sempre desconfiou da orientação socialista alinhada com o partido comunista russo, o qual sempre criticou.

Depois da expulsão, Emile de Antonio volta para sua cidade natal e se forma em filosofia pela Universidade de Scranton e, no final dos anos 40, completa seu mestrado na Universidade de Columbia. Foi professor por um ano até ser expulso por mau comportamento. Seu alcoolismo o acompanhou durante a vida toda. Durante a guerra tentou se alistar para ir para a *front*, mas por problemas de vista acabou numa função burocrática em Washington. Dessa época, devido ao seu envolvimento com grupos socialistas, datam os primeiros arquivos do que se tornou uma vasta documentação do FBI sobre sua pessoa, a qual ele usaria como material para o seu último filme *Hoover and I* (1989). Durante os anos 50, em Nova Iorque, De Antonio vai fazer amizade com inúmeros pintores e artistas que viriam a ficar muito famosos como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e John Cage entre muitos outros. Ele tinha inúmeros contatos pela cidade dentro das mais diversas áreas e circulava nas altas rodas novaiorquinas, o que futuramente seria muito importante para o financiamento de seus filmes. Chegou a investir na bolsa, tentou virar escritor, agenciava artistas (mas não cobrava por isso, ele dizia que não era um agente, mas um catalizador), entre outras atividades. Era uma mistura de *bon-vivant* com intelectual de esquerda. Graças há um convite para fazer a dublagem em francês do filme *Pull my Daisy* (1959), dirigido por Robert Frank e Alfred Leslie, ele acaba se envolvendo com o cinema. Primeiro como produtor e distribuidor e só depois que sai do “The Group” (um grupo de cineastas independentes de Nova Iorque que contava com Jonas Mekas e Shirley Clarke, entre outros, e no qual ele permanecera apenas um ano) resolve fundar sua própria produtora e fazer seus filmes.

Como coloca Randolph Lewis sobre o encontro de Emile de Antonio com o cinema:

A súbita paixão de De Antonio era uma inversão de seu antigo ponto de vista; como seu pai, por muito tempo ele via filmes como um ópio tecnológico para as massas, algo a ser evitado para que sua marca rude sobre a consciência não atrapalhe a permanência de coisas mais elevadas.³⁹ (LEWIS, 2000, p. 26)

E essa sua mudança de perspectiva em relação ao cinema e ao fazer cinematográfico foi uma reviravolta em sua própria vida. Se ele antes carregava um sentimento de escritor frustrado, que vivia sob o peso de tantos clássicos que ele admirava, o cinema lhe parecia cheio de possibilidades. Como ele mesmo coloca na entrevista que concedeu a Bernard Weiner na *Film Quarterly*, vol. 25, n. 1 do outono de 1971:

Encontrar o cinema, em certo sentido, foi como uma experiência mística. Foi uma experiência mística. Foi como ter nascido novamente. Porque de repente eu descobri a Ética Protestante: eu descobri que eu gostava de trabalhar. Eu ainda gosto. Trabalho mais alienação.⁴⁰ (WEINER, 1971, p. 3)

Os primeiros filmes de De Antonio são quase que exclusivamente feitos com imagens de arquivo. Seu primeiro filme, *Point of Order* (1963) foi feito com as audiências no congresso entre o senador Joseph McCarthy e o exército norte-americano que haviam ocorrido em 1954. Estas audiências visavam esclarecer a acusação por parte do exército que o senador americano os estava pressionando para dar privilégios ao soldado G. David Shine, que fazia parte do corpo de investigadores do senador contra atividade comunista. Joseph McCarthy dá nome ao que ficou conhecido como macarthismo na política americana, uma caça a supostos espiões russos infiltrados nas mais diversas instituições da vida americana. Muitos foram perseguidos injustamente e estes episódios são um exemplo de desregulamentação e desestruturação de instituições democráticas, onde havia um grande incentivo às delações, por exemplo, utilizando a velha tática de limitar ou atacar direitos civis sob o pretexto de “segurança nacional”. Esta “caça as bruxas” como o período ficou

³⁹ De Antonio's sudden passion was a reversal of his earlier point of view; like his father, he had long seen movies as a technological opiate of the masses, something to be avoided lest it stamp its crude imprint upon a consciousness reserved for loftier things. (LEWIS, 2000, p. 26)

⁴⁰ Finding film was, in a sense, like a mystical experience. It was a mystical experience. It was like being reborn. Because I suddenly dis-covered the Protestant Ethic: I discovered that I liked to work-I still do. Work plus alienation. (WEINER, 1971, p. 3)

conhecido durou de 1950 até 1956. No caso das audiências, McCarthy retrucou a acusação dizendo que o exército estava mantendo o soldado G. David Shine sob custódia para que ele não pudesse identificar os comunistas infiltrados na corporação. Estas audiências foram transmitidas pela televisão na época, sendo considerada uma das primeiras transmissões televisivas de um evento político. Esta transmissão foi responsável por um grande prejuízo à imagem de Joseph McCarthy diante do eleitorado norte-americano⁴¹. As gravações, no entanto, não foram transmitidas na íntegra e Emile de Antonio comprou as 188 horas de material da rede CBS nos anos 60 e transformou em seu filme de 90 minutos, destacando a truculência do senador e sua falta de escrúpulos em levar adiante sua bandeira anticomunista.

Muitas características dos filmes de De Antonio já estão presentes em seu primeiro longa-metragem, *Point of Order* (1963). No início dos anos 1960 a produção de filmes de não-ficção nos Estados Unidos estava dividida, de um lado filmes educativos e institucionais, peças para televisão, onde geralmente uma voz over, “a voz de deus”, guiava o espectador e as imagens ilustravam o que estava sendo dito. Do outro lado, as produções independentes estavam se dedicando ao *new realism*, de que já falamos anteriormente, um cinema mais observacional, que buscava captar a vida em sua espontaneidade. De Antonio não fazia nem um, nem outro. Ele utilizava material de arquivo, mas não utilizava uma narração. Segundo Weinrichter:

[...] é inegável que a relevância de seu trabalho consistiu em enfrentar tanto a tradição didática do velho documentário expositivo quanto o paradigma observacional do *verité* e do direto. Frente ao comentário do modo expositivo, que impõem uma hexegese, uma interpretação às imagens mostradas, a *collage* de De Antonio deixa nas mãos do espectador o trabalho de construir ativamente o significado das mesmas; e frente a imediatez do tempo presente do modo direto, sua *collage* “brechtiana” recorre a mistura dos elementos proibidos pelo cinema direto, o arquivo e a entrevista.⁴² (WEINRICHTER, 2009, p. 74)

E Thomas Waugh, citado por Randolph Lewis vai reiterar:

⁴¹ M. M. Eboch. **A history of television**. Minneapolis: Abdo Publishing, 2015. P. 49.

⁴² [...] resulta innegable que la relevância de su trabalho consistió em enfrentarse tanto a la tradición didática del viejo documental expositivo como al paradigma observacional del *verité* y el directo. Frente el comentario del modo expositivo, que imponía una exegesis, una interpretación de las imágenes mostradas, el *collage* de De Antonio deja em manos del espectador la labor de determinar activamente el significado de las mismas; y frente a la imediatez em tiempo presente del modo direto, su “brechtiano” *collage* recurre a la mezcla de los elementos proscritos por el cine directo, el archivo y la entrevista. (WEINRICHTER, 2009, p. 74)

Waugh pinta De Antonio como uma exemplar terceira via para o documentário – um cineasta sofisticado trabalhando em algum lugar entre os filmes da televisão, nos quais não pode-se confiar em sua independência, e os coletivos radicais como o Newsreel, os quais eram muito confrontativos para atingir uma grande audiência.⁴³ (LEWIS, 2000, p. 8)

De Antonio criou uma forma própria para seus filmes, em grande parte baseada no poder da palavra falada. Mas sua montagem é muito sofisticada, ele muitas vezes opõe opiniões, cria cortes irônicos, ilustra uma fala com uma imagem contrária ao que está sendo afirmado. Nunca usa comentários sobre a imagem. Como ele mesmo afirma em uma entrevista:

Sempre achei que era errado explicar as coisas para a audiência. O material está lá, e interpretações podem ser feitas. Quero dizer, eu poderia parar o filme e inserir explicações externas, mas eu não estou nem um pouco interessado nisso. Eu discordo desta abordagem a partir de todos os pontos de vista, esteticamente e mesmo politicamente. Eu acho que é um erro mostrar tudo. E eu acho que é isso o mais errado com o chamado filme didático ou político, que eles se tornem totalmente didáticos e esqueçam que um filme é também um filme.⁴⁴ (WEINER, 1971, p. 9)

A importância que De Antonio dá para a afirmação do filme como filme, sua materialidade, assim como os recursos de montagem que utiliza me fazem pensar em seus filmes como ensaios. “Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma *questão de conhecimento* e não de ilusão.(DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 62)” Ele não dá uma resposta definitiva ou busca construir uma verdade, mas ele busca trazer novos elementos e expressar a complexidade de fatores que estão em jogo na esfera política.

Para atingir esse nível de complexidade De Antonio desenvolveu um método incomum de fazer filmes, baseado em partes no seu entendimento da colagem, que ele pegou de seus amigos Robert

⁴³ Waugh paints de Antonio as an exemplar of a third way in documentary — a sophisticated filmmaker working somewhere between the network films whose independence he could not trust and radical collectives like Newsreel whose films were too confrontational to reach a broad audience.(LEWIS, 2000, p. 8)

⁴⁴ I've always thought that it's wrong to explain things to audiences. The material is there, and interpretations can be made. I mean, I could have stopped the film and inserted outside explanations, but I'm really not terribly interested in that. I disagree with that approach from every point of view aesthetically, and even politically. I think it's a mistake to show everything. And I think this is what is most wrong with so-called didactic or political films, that they become so utterly didactic that they forget that a film is also a film. (WEINER, 1971, p. 9)

Rauschenberg e Jasper Johns. O resultado foi uma técnica conhecida como “documentário de compilação”, uma mistura de imagens de arquivo e entrevistas contemporâneas que juntavam o passado e o presente em uma tensão dialética que apenas a audiência poderia resolver.⁴⁵ (LEWIS, 2000, p. 4)

A relação entre os métodos de colagem e apropriação das artes plásticas e da música e a forma de pensar e fazer filmes de De Antonio é afirmada pelo próprio autor, que mudou sua percepção diante do material fílmico a partir do contato com artistas seus amigos de outras áreas, inclusive comparando as filmagens precárias as quais tinha acesso a partir de diversas fontes: “This stuff is raw, *art brut*, and all that” (JACKSON, 2004). Como ele afirma nesta mesma entrevista, falando sobre seu primeiro filme, *Point of Order*:

Veja, o filme, a primeira influência naquele filme é John Cage, que é um amigo querido, que influenciou Robert Rauschenberg. É essa arte que pode ser feita a partir de lixo da mesma forma que pode ser feita a partir de planos belamente filmados. De fato, o que é mais belamente filmado, da forma como filmam em Hollywood, é merda e não vale nem olhar.⁴⁶ (JACKSON, 2004)

A própria perspectiva pessoal de De Antonio me leva a classificar alguns de seus filmes como ensaísticos. Ele mesmo fala em entrevista que filmes como *Point of Order* ou *Millhouse* só são chamados de documentários por falta de um termo melhor⁴⁷. Ele defende a idéia de colagem aplicada a seus filmes:

A teoria da colagem eu achei que era unicamente esquerdista, porque carrega uma relação próxima com os primeiros filmes soviéticos, que eram em essência filmes de montagem. A colagem é uma forma mais sofisticada de edição. Não faz diferença de onde o material veio, este era o ponto de vista

⁴⁵ To achieve this level of complexity de Antonio developed an uncommon method of filmmaking, based in part on his understanding of collage, which he picked up from his friends Robert Rauschenberg and Jasper Johns. The result was a technique known as “compilation documentary,” a blend of archival footage and contemporary interviews that set the past and the present into a dialectical tension only the audience could resolve. (LEWIS, 2000, p. 4)

⁴⁶ See, the film, the primary influence in that film is John Cage, who is a dear friend of mine, who influenced Robert Rauschenberg. It’s that art can be made out of junk as much as it can out of beautifully shot stuff. In fact, most beautifully shot stuff, the way it’s shot in Hollywood, is shit and not worth looking at. (JACKSON, 2004)

⁴⁷ WEINER, Bernard. **Radical scavenging: na interview with Emile de Antonio.** In: <https://fadingtheaesthetic.files.wordpress.com/2013/09/de-antonio-interview.pdf>

de Andy (Warhol) e eu concordo com ele. Pode ser um pedaço de filme que você acha no chão ou algo que você filmou.⁴⁸ (JACKSON, 2004)

E vai também reconhecer e afirmar a sua autoria dos filmes, ou seja, a dinâmica entre o sujeito, o eu, que constrói o ensaio e seu tema público. Ao ser questionado se seus filmes são polêmicos, ele diz:

Eu acho que meus filmes são mais complicados que isso. Eles são pessoais. Eles também estão ancorados na esperança de que as pessoas vão ver algo e vão entender e examinar a natureza do processo do mundo, de questões específicas no mundo e que vão agir a respeito daquilo, naquilo. Se isso é polêmico então eu acho que meus filmes são polêmicos.⁴⁹ (JACKSON, 2004)

E Weinrichter também vai identificar o ensaístico na obra de Emile De Antonio:

Em resumo, esse movimento de vaivém entre a palavra e a imagem, entre o arquivo visual do passado e a evolução verbal no presente, se revela em um modelo de cinema de montagem em que prevalece uma atitude analítica ou ensaística frente à perspectiva clássica que só se contenta com uma simples operação de “recuperação de uma memória histórica”, com tudo de politicamente valioso que possa resultar dessa operação. Ou, se preferir, prevalece o historiográfico (a *reflexão sobre a evidência da imagem*) sobre o histórico-documental (a *imagem como mera evidencia histórica*).⁵⁰ (WEINRICHTER, 2009, p. 76)

Nesta passagem de Weinrichter sobre De Antonio podemos identificar as características da imaginação política que eu lhe atribuo. A pesquisa do material, seu uso da palavra como forma de criar legibilidade para as imagens, a fragmentação dos discursos, a construção de alegorias. De Antonio trabalha construindo uma dinâmica permanente entre os

⁴⁸ The collage theory I thought was uniquely left wing because it bore a close relationship to the early Soviet films which were essentially films in editing. The collage is a more sophisticated form of editing. It makes no difference where the material comes from, that was Andy's point and I agree with it. It can be a piece of film you find on the ground or it can be something you shoot. (JACKSON, 2004)

⁴⁹ I think my films are more complicated than that. They're personal. They're also based on the hope that people will see something and understand and examine the nature of the process of the world, of specific issues in the world and act about them, on them. If that's a polemic then I guess my films are polemics. (JACKSON, 2004)

⁵⁰ Em resumen, em esse movimiento de vaivén entre la palabra y la imagen, entre el archivo visual del pasado y la evolucion verbal em presente, se alumbra um modelo de cine de montaje em el que prevalece uma actitud analítica o ensayística frente a la perspectiva clásica que suele contentarse com uma simple operación de “recuperación de la memória histórica”, com todo lo valiosa que pueda resultar politicamente dicha operacion. O, si se prefiere, prevalece lo historiográfico (la *reflexion sobre la evidencia de la imagen*) sobre lo histórico-documental (la *imagen como mera evidencia histórica*). (WEINRICHTER, 2009, p. 76)

discursos e imagens e, para além disso, ele tem um endereçamento muito claro, seus filmes são debates contemporâneos, que envolvem questões urgentes da política americana. Isso torna alguns de seus filmes difíceis de entender hoje em dia, especialmente fora dos Estados Unidos.

É interessante observar que o cineasta tinha uma percepção ampla do que seria um material histórico ou um arquivo, “[...] su utilización de material televisivo sirvió para ampliar el repertório de elementos de archivo disponibles, dada la importância cultural nque la television empieza a adquirir desde esos años [...]”. (WEINRICHTER, 2009, p. 75-76) Devido à sua atenção à palavra e aos discursos em sua montagem o som de seus filmes sempre foi muito bem trabalhado. Mesmo utilizando imagens por vezes precárias, o som das falas sempre está limpo e com volume audível, todos nivelados, mesmo com passagens de uma fala para outra.

Seu primeiro filme é paradigmático para esta concepção de imaginação política em sua obra. Como Benjamin coloca, o eterno na história não é o tempo, mas o babado do vestido. A história está presente em sua materialidade. As gravações das audiências entre McCarthy e o exército são a materialidade da história. Essas gravações estavam esquecidas num depósito de uma emissora de televisão. Quando De Antonio faz o filme, o senador McCarthy já havia morrido e pode-se entender que ele era um alvo fácil. Mas o filme de De Antonio, sua intenção, era ir além disso. O senador McCarthy não foi desprestigiado e atacado por infrações à constituição e às regras democráticas, mas sim porque, nas palavras de De Antonio, “he had gone beyond the rules of the Senate ‘club’”⁵¹. Então o filme trata não apenas de um senador autoritário que atenta contra as instituições democráticas, mas também sobre o fato de que ele só foi atacado porque mexeu com algo pior, com uma instituição mais poderosa que ele. Esta percepção do processo político e sua construção a partir de uma “ruína” histórica que eram essas 188 horas de filmagem das sessões é um exercício dessa imaginação política, é De Antonio no seu agora reinterpretando o que havia acontecido, não para crucificar mais ainda Joseph McCarthy, mas para esclarecer que o sistema no qual aquilo aconteceu ainda estava em vigor quase dez anos depois.

De Antonio também estabelecia uma dinâmica de significados e choques com o que estava acontecendo, ou melhor, sendo dito por outros meio de comunicação, em especial a

⁵¹ WEINER, Bernard. **Radical scavenging: na interview with Emile de Antonio.** In: <https://fadingtheaesthetic.files.wordpress.com/2013/09/de-antonio-interview.pdf>

televisão da época. Isso está claro em filmes como *Rush to Judgement* (1966), onde ele vai questionar as conclusões da Comissão Warren sobre o assassinato de John Kennedy; *In the Year of the Pig* (1968), que iremos analisar mais detidamente; e *Milhouse: a White Comedy* (1971), onde ele vai dissecar a carreira política de Richard Nixon com claro tom irônico, para citar alguns exemplos.

Após este filme sobre Nixon, entende-se que começa uma segunda fase na carreira de De Antonio, onde ele irá usar outras abordagens para além do uso de material de arquivo e entrevistas. São dessa fase os filmes *Painters Paint* (1972), *Underground* (1976), *In the King of Prussia* (1983) e *Mr. Hoover and I* (1989).

3.1.2. In the Year of the Pig (1968)

A guerra do Vietnã não é o tema desta dissertação, mas sendo o tema do filme de De Antonio que irei analisar, vou procurar esclarecer alguns fatos sobre ela na medida em que a análise do filme demandar. De início quero destacar o contexto midiático em que o filme *In the Yaer of the Pig* se insere.

Naquele tempo apenas alguns poucos jornalistas tinham confrontado a posição da administração de uma forma significativa, enquanto no geral seus colegas da imprensa tinham “pintado quase que uma imagem unidimensional dos vietnamitas e dos vietcongs como cruéis, impiedosos e fanáticos”, como coloca Daniel Hallin. As poucas vozes dissidentes estavam afundadas em um mar de informações homogeneizadas que fluíam da televisão, a qual De Antonio reconhecia como um perigo sério. “O poder já não reside nas universidades, como já residiu, mas nas emissões de televisão.” Isto não diminuiu seu desgosto por seus pares sociais, os agentes políticos de meia idade formados em Harvard e Yale da administração Kennedy e Johnson – ele escolheu McGeorge Bundy e Arthur Schlesinger como especialmente deploráveis – que “como a maior parte dos intelectuais quando brincam de política... eram muito mais cruéis em sua capacidade de tratar pessoas como abstrações.”⁵² (LEWIS, 2000, p. 77)

⁵² At that time only a few journalists had countered the administration’s position in a meaningful fashion, while in general their colleagues in the press had “painted an almost one-dimensional image of the Vietnamese and Vietcong as cruel, ruthless, and fanatical,” as Daniel Hallin put it. The few dissenting voices were drowned in a sea of homogenized information that flowed from television, which de Antonio recognized as a serious danger: “Power no longer resides in the universities, as it once may have, but in the television aerial.” This did not mitigate his disgust with his social peers, the middle-aged Harvard and Yale-educated policy makers in the Kennedy and Johnson Administrations — he singled out McGeorge Bundy and Arthur Schlesinger, Jr., for

De Antonio era um grande crítico da televisão, especialmente do jornalismo televisivo. No final dos anos 60, preocupadas especialmente em manter seus patrocinadores, as emissoras ignoravam movimentos sociais e reproduziam o discurso oficial do governo norte-americano em relação à guerra, com quase inexistentes exceções. A forma como se construía as notícias também permitiam uma descontextualização dos acontecimentos, como coloca Randolph Lewis:

“Variações na linha oficial” reportadas “no vácuo” era como Neil Compton descrevia a cobertura televisiva da guerra, e duas décadas depois este sentimento ecoava quando o historiador Bruce Cunnings notou que assistindo a televisão alguém pode achar que a guerra não tem nenhum contexto social, nenhum passado discernível.⁵³ (LEWIS, 2000,, p. 78)

Além da televisão, havia uma série de filmes sobre o Vietnã que circulavam nos Estados Unidos, tanto dentro do exército quanto na sociedade civil, que contavam o lado americano da guerra, justificando o conflito e a intervenção militar. Na sua maioria financiados pelo governo, como *Why Vietnam* (1965) e *Vietnam! Vietnam!* (1966), dirigido por John Ford, e *Green Berets* (1968), co-dirigido por John Wayne e que foi um grande fracasso de bilheteria. Por outro lado muitos foram os documentários contra a guerra mundo afora. Cineastas dos mais diversos países dedicaram filmes ao conflito, como Harum Farocki (Alemanha), Chris Marker (França), Joris Ivens (Holanda), Santiago Alvarez (Cuba), Junishi Ushiyama (Japão), entre outros. Mas no contexto norte-americano, nos cinemas das grandes cidades, dificilmente estes filmes chegavam e muito menos chegariam à televisão. De Antonio conhecia e admirava alguns desses filmes estrangeiros sobre o tema, mas comentando o filme *Loin Du Vietnam* (1967), filme colaborativo com realizadores como Chris Marker, Godard, Joris Ivens entre outros, ele o considerou muito vago: “a failure in structure as well as in execution” (LEWIS, 2000, p. 78).

Diante de um contexto em que as imagens da guerra eram em sua maioria escassas e ideologicamente orientadas, De Antonio se voltou para a pesquisa bibliográfica e se deparou com novos historiadores que estavam fazendo revisões políticas da história norte-americana e

special scurn — who “like most intellectuals when they play politics . . . were much more cruel in their capacity to treat people as abstractions.” (LEWIS, 2000, p. 77)

⁵³ “Variations on the official line” reported “in a vacuum,” was how Neil Compton described the television coverage of the war, and two decades later this sentiment was echoed when the historian Bruce Cumings noted that from watching television one would think the war had no historical context, no discernible past. (LEWIS, 2000, p. 78)

buscando as raízes da intervenção do país no pacífico. De Antonio então estava interessado em mostrar as estruturas imperialistas e as ações destrutivas do governo neste contexto. Ele estava começando a reimaginar a história contemporânea norte-americana a partir do que havia acontecido. Esta premissa para o filme *In the year of the pig* já o torna um exercício de imaginação política. Vamos entender como ele articula isso através da montagem do seu filme.

Como coloca Vincent Amiel quando propõem suas três categorias de montagem (narrativa, discursiva e de correspondências), um filme pode transitar por estas categorias, utilizando uma ou outra em momentos distintos. Eu vou analisar as sequências do filme que considero próximas ao conceito de colagem na montagem cinematográfica. Há momentos em que irei analisar sequências através de sua decupagem, plano a plano e outras que irei analisar o discurso como um todo, de acordo com a necessidade. Essa análise híbrida está justamente pautada pela forma híbrida do filme, como veremos adiante. O que pode ser entendida também como uma colagem em sentido mais amplo.

A questão da legibilidade das imagens, de acordo com as concepções de Benjamin e, posteriormente, de Didi-Hubermann, se eram expressas através da legenda e dos poemas no *Kriegsfibel* de Brecht, podemos dizer que no filme de De Antonio ela se dá através da narração, das falas que ele insere no filme. Elas são a relação do agora com a materialidade da história, transformando essas imagens, nos permitindo ler e entender, resignificando seu sentido com essas falas e a montagem. A sua explicação sobre a origem do material do filme explicita essa relação entre o arquivo e o comentário, entre o outrora e o agora:

A filmagem veio da Frente de Libertação Nacional, da República Democrática do Vietnã, Exército Francês, American Broadcast Company, British Broadcast Company, e das minhas próprias filmagens. A maior parte do som veio das minhas próprias gravações; provavelmente 70% do som é meu, e talvez 35% das imagens. Eu perguntei ao Departamento de Defesa se eu poderia dar uma olhada nas filmagens deles, mas eles disseram não, o que era uma resposta apropriada, pois eles sabiam que eu estava fazendo um filme contra eles. Então eu "obtive" algumas das deles de qualquer forma.⁵⁴(WEINER, 1971, p. 5 e 6)

⁵⁴ The footage came from the National Liberation Front, the Democratic Republic of Viet-nam, French Army, American Broadcasting Company, British Broadcasting Company, and my own shooting. Most of the sound is from my own shooting; probably 70% of the sound is my own, and maybe 35% of the image. I asked the Defense Department if I could look at their footage and they said no, which was a quite proper answer because they knew I was making a film against them. So I "obtained" some of what they had anyway. (WEINER, 1971, p. 5 e 6)

O nome do filme *In the year of the pig* faz referência ao ano em que o conflito entre Estados Unidos e Vietnã começou: 1959. No calendário chinês foi um ano do porco, segundo a crença, um ano propício para o início de guerras e conflitos. O filme é dividido em duas partes, uma concentrada em contar a história da dominação do Vietnã pelos franceses e japoneses, assim como falar de sua cultura e de seu líder político Ho Chi Minh. Também nessa primeira parte o envolvimento americano começa. Na segunda parte o filme vai tratar do conflito entre Estados Unidos e Vietnã. A divisão é marcada por uma tela preta e uma retomada da mesma colagem sonora que marca o início do filme, com uma montagem de imagens diferentes que vou analisar em detalhes adiante. O que me parece interessante é que esta divisão está bem no meio do filme, deduzo que está na troca dos rolos de exibição. Isso ressoa na prática de Vertov em alguns de seus filmes de marcar as trocas de rolo, explicitando a presença do meio, de forma a manter o espectador atento ao discurso, à materialidade do filme, à construção e manipulação das imagens. Outra tática de opacidade do discurso de De Antonio é colocar um plano com a claquete sendo batida. Ele usou isso em *Point of Order* e também usa em *In the Year of the Pig*, aos 19:49 minutos na cópia a que eu tive acesso.

Vou começar analisando a abertura do filme. É uma sequência de 4 minutos e 30 segundos, onde são usadas fotos, imagens em movimento, o letreiro com o título, colagens sonoras e também imagens e áudios sincronizados. Segundo as categorias de Amiel, eu diria que o filme *In The year of the pig* é quase que todo montado através do que ele caracterizaria como montagem discursiva, ou seja, ele cria relações entre os planos através de uma confrontação para demonstrar determinado ponto ou relação. Esta técnica especialmente através da montagem das entrevistas é usada muito bem por De Antonio. Ele de fato constrói esse mundo, para usar a expressão de Amiel. No entanto o início do filme e também a montagem que marca o início da segunda parte do filme, conforme eu indiquei anteriormente, são montagens por correspondência. Apesar de a relação dos planos não ser exatamente aleatória, essa montagem inicial prepara o espectador para o que virá a seguir. Ele adianta o conteúdo, mas também cria significados na relação entre esses planos e o som. É uma estrutura de colagem, onde nem tudo se encaixa perfeitamente e o trabalho de interpretação e criação das relações é deixado para quem assiste. Esse início do filme vai buscar a sensibilidade do espectador e, se lembrarmos que De Antonio tinha um endereçamento muito

149ª cavalaria da Pensilvânia. Há uma série de associações que podem ser feitas aqui. Este soldado era um combatente do norte que guerreou contra o sul na guerra civil americana onde se entende que o norte liberal se impôs sobre o sul escravocrata. A mesma divisão geográfica é usada na guerra do Vietnã, onde o Vietnã do norte comunista combate o Vietnã do sul, capitalista. Mas quem está com a razão, ou melhor, quem luta por liberdade? Ao longo do filme, De Antonio vai demonstrar a legitimidade do governo do Vietnã do Norte em relação aos governos fantoches do sul. Essa relação entre norte e sul na guerra civil de um país que luta por sua autonomia ressoa nessa imagem que evoca a memória da guerra civil americana.

Este primeiro plano também estabelece outra dicotomia. Direita e esquerda do quadro. O soldado está à direita. De Antonio se considerava abertamente como um cineasta de esquerda. Acredito que essa divisão não seja por acaso. Ele vive em um mundo polarizado, o mundo da guerra fria. A estátua do soldado à direita. Ela some para dar lugar ao título do filme, alinhado à esquerda e ocupando apenas o lado esquerdo da imagem. O “alinhado” aqui podendo significar mais do que apenas a descrição da diagramação do texto do título. No momento que o título aparece na tela começa o som de um motor. Segundo Randolph Lewis é um motor de helicóptero que de repente pára, como se estivesse sem combustível⁵⁵, já Thiago Altafini em sua dissertação de mestrado sobre *In The year of the Pig* vai identificar este som como o de uma moviola em funcionamento e repentinamente desligada⁵⁶. O som para mim não se refere nem à moviola e nem ao helicóptero, mas ao próprio projetor de película, que tem seu som característico, de motor. Emile de Antonio até onde pude averiguar só fala dos helicópteros. Mas ainda em se tratando deste início, acredito que este som está relacionado ao próprio ato de exibição de um filme, é um recurso metalingüístico que procura identificar o que se está vendo como um filme e não como a realidade como ela é. É um recurso ensaístico também, na medida que explicita o meio e sua manipulação, através do qual se constrói um discurso. O som começa no momento que aparece o título do filme. E avança através da tela preta para se interromper no momento do corte para a imagem da lápide de um soldado da guerra de independência americana onde se lê: “Assim que eu ouvi sobre a independência americana, meu coração se alistou”. Na banda sonora é como se o motor tivesse falhado mesmo, o que corrobora a versão de Randolph Lewis de que seria um helicóptero. Mas o importante não é

⁵⁵ LEWIS, Randolph. **Emile de Antonio**: radical filmmaker in cold war America. Madison. The University of Wisconsin Press, 2000. P. 98

⁵⁶ Pag. 45. ALTAFINI, Thiago. **Found-footage film – documentário de arquivo**: o cinema de Emile De Antonio e uma análise de *In the Year of The Pig*. 2012: 77 f. (Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som) – UFSCAR, São Carlos, 2012.

exatamente como o som foi criado ou de onde foi tirado, mas as correspondências que ele cria, por isso realmente acho q ele remete mais ao projetor neste primeiro momento. Logo que este motor falha, o som recomeça. Ele vai falhar novamente, como um motor afogado, sobre uma nova tela preta. O motor então recomeça assim que aparece a foto de um soldado americano, um plano fechado, em plongée, onde seu capacete domina quase todo o espaço e o centro da imagem com a frase “make war, not love.” O som do motor recomeça e dessa vez vai num crescendo de motores de hélices, que vão se somando. O próprio De Antonio explica sua intenção com essa colagem e esclarece sua relação com a própria idéia de trazer os princípios da colagem e apropriação da música e das artes plásticas para a sua forma de fazer filmes:

In the Year of the Pig abre com um concerto de helicópteros porque os helicópteros eram a diferença fundamental entre o Vietnam e todas as outras guerras. Nós não teríamos lutado aquela guerra sem os helicópteros. Nossos homens não teriam atravessado a floresta, eles seriam mortos massivamente. Nós fomos capazes de pular para dentro com os helicópteros, levar armas e recursos, retirar os feridos, retirar o que a gente não queria que eles tivessem acesso. Então eu peguei – no estilo do John Cage, que é meu amigo – eu peguei umas dez ou quinze diferentes series de sons de helicópteros e mixei-as da mesma forma que a música moderna mixa. Eu não falei nada sobre isso. Se as pessoas não pegam, elas não pegam. Então eu peguei várias imagens que eram a história do Vietnã, velhos planos dos franceses e veio até o John Foster Dulles brincando com o globo dos Estados Unidos. Foi uma tentativa de comprimir um monte de história em um breve período.

As maiores influências em *In the Year of the Pig* e em muitos de meus outros filmes eram as teorias de John Cage e de alguns dos pintores, porque eram imagens visuais que ganharam uma força muito maior de referência do que ordinariamente se fazia em filmes. As pessoas são sofisticadas, elas estavam todas olhando para a televisão e para filmes, então elas poderiam entender o ponto. Você não precisaria explicar tudo e desta forma você poderia tratar a audiência como se a audiência fosse você. A audiência é tão sofisticada quanto o realizador do filme, porque a audiência tem toda essa experiência.⁵⁷ (JACKSON, 2004)

⁵⁷ *In the Year of the Pig* opens with a concerto made out of helicopters because the helicopter was the quintessential difference between Vietnam and all other wars. We would not have fought that war at all without the helicopters. Our guys wouldn't have gone through the jungle; they would have been killed in massive quantities. We were able to leapfrog in with helicopters, bring in weapons and supplies, take out the wounded, take out the stuff we didn't want the enemy to have. So I took – in the mode of John Cage, who is a friend of mine – I took about ten or 15 different series of helicopter sounds and mixed them the way modern music is mixed. I said nothing about that. If people don't get it, they don't get it. Then I took a lot of images that were the history of Vietnam, old shots from the French and up to John Foster Dulles playing with the globe of the United States. It was an attempt to compress a lot of history into a short period.

The major influence in *In the Year of the Pig* and in many of my other pictures was the theories of John Cage and of some of the painters, because it was visual images that stood for a much higher frame of reference than

Este crescendo acompanha a foto do soldado, outra tela preta e o início do primeiro plano em movimento do filme, de uma família vietnamita que corre e um senhor idoso olha para câmera e faz uma reverência nitidamente assustada para ela. No momento que ele se abaixa levemente para fazer a reverência o volume do som diminui bruscamente e uma espécie de pulso, que lembra uma sirene ou que remete ao que Roger Hillsman, ex-diretor de inteligência e investigação do estado na gestão de John F. Kennedy e, após o assassinato, de Lyndon Johnson, chama, em sua entrevista no filme, de “canto hipnótico” durante a manifestação de monges budistas em 1963 que terminou com a autoimolação do monge Thich Quang Duc. A esse som hipnótico se somam outros sons e escutamos um novo crescendo, com o volume aumentando e novas camadas de som sendo adicionadas. Segundo Randolph Lewis esta segunda colagem de sons de helicópteros que se sobrepõem iam crescendo até um pico de volume “so loud that projectionists rush to turn down the volume.” (LEWIS, 2000, p. 98) À essa escalada sonora se soma uma escalada da violência na imagem também. Mais uma tela preta se segue à foto do soldado americano. E depois dela vemos uma foto de parte de um monumento que segundo Randolph Lewis é da Segunda Guerra Mundial, mas a julgar pela imagem, as armas e o uniforme representados na estátua, me parece ser da guerra civil americana. De qualquer forma é uma foto de uma estátua que pela sua composição representa um movimento de avanço das tropas. A divisão do plano através de uma linha diagonal e a posição dos combatentes reforçam o movimento desta fotografia.

Novamente uma tela preta. O som crescendo. Corta para a imagem da auto imolação do monge budista Thich Quang Duc. Uma imagem chocante que tem sua dramaticidade reforçada pelo som quase ensurdecido da colagem sonora. Tela preta. Aparece o detalhe de uma foto, os pés de um atirador de helicóptero norte-americano com vários cintos de granadas pendurados no corpo. A câmera percorre a foto, dos pés à cabeça do soldado. Tela preta. Foto de uma criança vietnamita de roupas esfarrapadas e com um cigarro na mão. Estes dois planos se contrapõem graficamente. O soldado olha para a esquerda do quadro. A criança para a direita. Eles se encaram. Os dois países se encaram. Os Estados Unidos com violência e truculência, com um grande poderio bélico. O Vietnã com fragilidade, mas não inocência.

they ordinarily did in film. People were sophisticated, they were all looking at TV and movies, so they could get the point. You didn't have to explain everything and that way you could treat the audience as if the audience were you. The audience was just as sophisticated as the maker of the film because the audience had all that experience. (JACKSON, 2004)

Uma criança com um cigarro na mão é a imagem da inocência perdida. Tela preta. Foto de mais uma parte de um monumento da guerra civil americana. Segundo Randolph: “Augustus Saint- Gaudens’s memorial to Colonel Robert Gould Shaw and the Black troops of the Fifty-fourth Massachusetts Infantry”. (LEWIS, 2000, p. 98) Eles marcham da esquerda para a direita. Tela preta. Silêncio repentino com o corte para imagem de Hubert Humphrey, vice-presidente da gestão de Lyndon B. Johnson de 1965 a 1969, justamente o período da escalada mais violenta da guerra. Ele está em um palanque, falando num evento oficial da Casa Branca:

“Eu vou lembrá-los que as escrituras nos contam que abençoados são os que promovem a paz. E eu quero sublinhar a palavra promovem.”⁵⁸

Corte para a imagem de John Foster Dules ao som das hélices de Helicóptero, onde o ex-secretário dos Estados Unidos com as mãos sobre um grande globo terrestre. Ele parece apalpar o globo. O interessante desta imagem é que ela dá um salto novamente. John Foster Dules morreu em 1959, ano do início oficial da guerra, no entanto ele representa alegoricamente a política externa norte-americana da guerra fria. Corta para o vice-presidente Hubert Humphrey, que continua seu discurso:

“E é preciso muito compromisso para promover a paz. Demanda uma boa dose de trabalho duro, construindo como uma grande catedral, pedra por pedra, bloco por bloco.”⁵⁹

Corte para o presidente Lyndon B. Johnson discursando:

“Às vezes eu me pergunto: porque nós americanos gostamos de nos punirmos tanto com nosso próprio criticismo? Essa é uma terra muito boa. Não estou dizendo que nunca foi melhor, mas este é um fato, não é?”⁶⁰

Tela preta. Silêncio. O título do filme aparece novamente, como da primeira vez, alinhado à esquerda. Fim da abertura do filme.

⁵⁸ “I will remind you that the scriptures tells us that blessed are the peace-makers. I want to underscore the word makers”

⁵⁹ “And it take a lot of duty to make peace. It takes a good deal of hard work, building like a mighty cathedral, Stone by Stone, block by block.”

⁶⁰ “And I sometimes Wonder: why we americans enjoy punishing ourselves so much with our own criticism? This is a pretty good land.I’m not saying you never had it so good, but that is a fact, isn’t it?”

Esta última parte da abertura do filme, onde De Antonio já vai utilizar sua técnica de colagem de discursos explicita claramente o cinismo e a hipocrisia do governo americano diante da guerra. Esta abertura ecoa uma passagem de Didi-Huberman:

Contrastes, rupturas, dispersões. Mas tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72)

Aqui podemos voltar a pensar em Walter Benjamin quando ele vai dar importância especial à questão da memória. Existe uma relação entre memória e história. Reinterpretar o passado passa, necessariamente, pela memória. Ela afirma o agora diante do outrora e é esta memória (coletiva) que De Antonio quer acessar neste início do filme. “Eis onde opera a montagem, nessa relação constantemente tensa entre memória (...) e presente (...), entre presente (...) e desejo (...), entre conhecimento descritivo e magia prospectiva.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 228)

Porque ele quer acessar essa memória? Justamente para que o espectador entenda, sensivelmente e não apenas racionalmente, que a luta por independência do Vietnã é correspondente a luta por independência americana no sec. XIX. Ele vai construir essa associação na primeira parte do filme. Para De Antonio o ideal de liberdade americano está sendo corrompido, o governo americano e os apoiadores da guerra são ou cínicos ou hipócritas, ou ambos, para se opor à Ho Chi Minh, o “George Washington” dos vietnamitas, como diz Thurston B. Morton, congressista republicano entrevistado no filme. Inclusive De Antonio comenta em entrevista a força não apenas de Ho Chi Minh ser identificado com o herói da independência americana, mas também por isso ser dito por esse senador, o que demonstra a compreensão das várias camadas que uma imagem pode ter por parte de De Antonio:

E penso e isso é algo que os caras dos jornais não enxergam – que é sempre um golpe para conseguir que o estabelecido se dispa perante você, para ter um dos principais republicanos no Senado dizendo: “Ho Chi Minh é para o Vietnã o que George Washington era para a América”. Para ter esse cara falando: “Nós transformamos o Vietnã num campo de concentração” – isso tem muito mais força dramática, mais credibilidade, é muito mais um ato político, do que se Rennie Davis diz isso. Por que Rennie Davis diz isso, todas as pessoas lá fora dizem: “Foda-se, nós já sabemos que ele fala isso”, mas quando Thruston B. Morton diz isso – milionário, homem de Yale, comandante de destroyer,

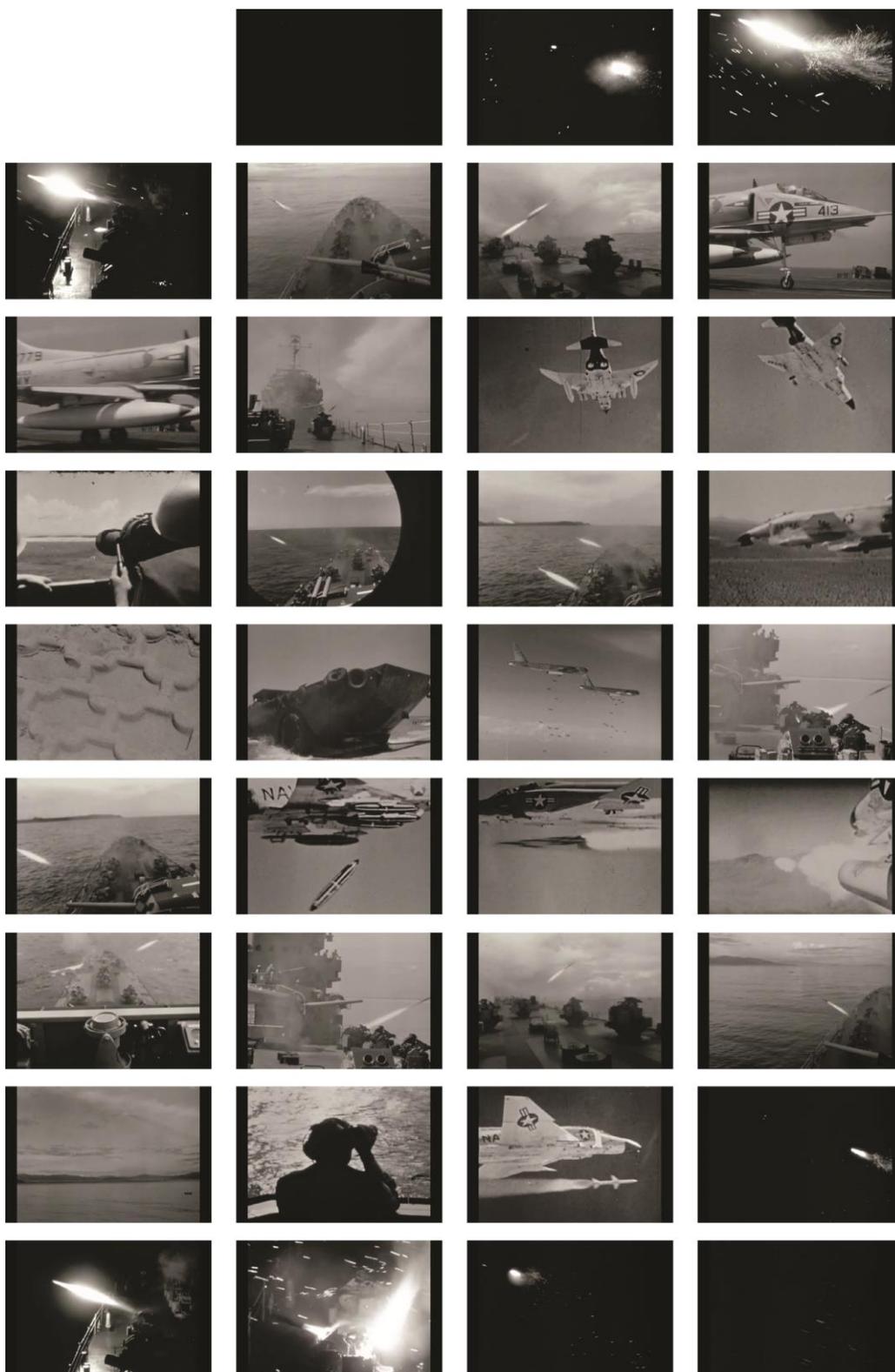
amigo pessoal dos maiorais desse país – quando ele diz isso, ele dá força a isso.⁶¹ (WEINER, 1971, p. 6)

Ainda em se tratando da abertura do filme, mesmo o princípio de junção não sendo aleatório como diz Amiel sobre a montagem de correspondências, é uma montagem que sugere conexões, que permite transitar e assim afeta a sensibilidade, principalmente através da força da banda sonora deste início de filme e que nitidamente usa princípios de colagem para despertar e marcar o espectador. Essas imagens, esses elementos presentes nesta abertura serão retomados ao longo do filme. Existe uma alta carga de símbolos nesta abertura e seu uso alegórico é flagrante. De Antonio abre uma série de relações, possíveis conexões e deixa ao espectador o trabalho de possivelmente interpretar isso ao longo do filme. Parece-me de especial interesse o uso das telas pretas entre os planos. Uso que ele não faz na sequência dos discursos políticos que fecha a abertura. Essas telas pretas funcionam como uma pontuação. É como se ele quisesse que cada plano ou conjunto de planos ou foto funcionasse como uma frase ou mesmo um verso. Ele evitou a conexão direta entre planos que o corte direto poderia criar. É como se ele quisesse que cada unidade fosse absorvida de forma independente para então ser conectada com o todo. Ele dá um tempo de absorção da imagem, mas o som não deixa que você não perceba a relação, como numa colagem, as rupturas e ligações se confundem.

O segundo trecho que pretendo analisar é a abertura da segunda parte do filme. A primeira parte termina com o fim do regime de Diem, um governo impopular, suportado pelos Estados Unidos e depois abandonado por eles. Sem o apoio direto dos Estados Unidos foi dado um golpe militar no Vietna do sul e isso coincide com o início da guerra em 1959, pois é o ano em que o Vietcongs, guerrilheiros ligados ao governo do Vietna do norte começam a atacar o governo do sul para unificar o país e se livrar da presença estrangeira. Para eles a presença americana era uma continuação da presença colonial francesa. Pois bem, após as imagens da queda do regime de Diem a tela fica preta e o som começa um barulho baixo que

⁶¹ I think-and this is something the Newsreel guys don't see-that it's always a coup to get the establishment to undress for you, to have one of the leading Republicans in the Senate say, "Ho Chi Minh is to Vietnam as George Washington was to America." To have that guy say, "We have made Vietnam into a concentration camp"-that has much more dramatic force, more credibility, it's a more political act, than if Rennie Davis says it. Because if Rennie Davis says it, all those people out there say "Fuck it, we know he says that," but when Thruston B. Morton says it-millionaire, Yale man, destroyer commander, personal friend of the great of this country-when he says it, it has some force to it. (WEINER, 1971, p. 6)

vem subindo, são os motores novamente. A tela é atravessada por projeções de luz, como fogos de artifício. Não posso deixar de pensar nas comemorações de ano novo. A câmera faz uma panorâmica para a direita e revela que esses fogos na verdade são mísseis sendo disparados do convés de um navio de guerra americano. O motor falha novamente e volta a ligar. Isso por duas vezes, exatamente como na montagem de abertura do filme. E por uma terceira vez ele é interrompido e recomeça, o “canto hipnótico” composto de máquinas de guerra. Esta montagem dura aproximadamente dois minutos e vinte segundos.



Esta abertura para segunda parte do filme, onde será tratado especificamente da guerra entre os Estados Unidos e o Vietnam, vai ser composta apenas de imagens de ataques americanos. Aqui De Antonio faz uma espécie de parágrafo fílmico com uma tela preta e

silêncio por uns dois segundos e então o som, a tela continua preta por mais três segundos. Então aparecem luzes na escuridão, como fogos de artifício que logo são identificados como tiros de um navio de guerra de noite. Novamente a montagem por correspondências é utilizada. Enquanto o som novamente se torna ensurdecedor, nós saímos do plano noturno e escuro dos mísseis do navio, para o lançamento de mísseis durante o dia. Imagens de navios lançando mísseis, caças lançando mísseis, aviões soltando bombas. Mísseis atravessam a tela para todas as direções. Um plano de marcas na areia. Corta para um enorme carro anfíbio que entra na água, o plano anterior eram as marcas do seu pneu gigantesco. A imagem de um oficial observando tudo através de um binóculo. O fim desta sequência volta para as imagens noturnas, as mesmas do início. Depois um corte brusco de imagem e som para a entrevista do senador democrata Ernest Gruening.

Nós apenas vemos as bombas e mísseis sendo lançados. Não vemos onde elas caem, a destruição que causam, a quem são dirigidas. De Antonio anuncia desta forma que se sabe que os ataques acontecem, mas não se sabe as conseqüências desse poderio militar. As imagens são de máquinas militares devastadoras, são imagens do que existe de mais avançado em tecnologia para destruição. Ironicamente, não vemos imagens de helicópteros, que serão mostrados com detalhes mais a frente no filme. A estrutura cíclica dessa sequência também é significativa: os Estados Unidos estão bombardeando o Vietnã sem cessar, dia e noite.

Ao longo do resto do filme De Antonio vai usar outras formas de montagem para construir a história do conflito no Vietnã e revelar a política externa americana. Uma de suas características mais marcantes e instigantes é o uso da ironia através da montagem, especialmente usando a relação entre imagem e som. Na sequência sobre a batalha de Dien Bien Phu, na primeira parte do filme, onde os franceses foram definitivamente derrotados e expulsos do país, De Antonio usa imagens de um filme soviético do diretor Roman Karman que reconstitui cenas da batalha, mas ele não diz nada sobre isso, as imagens funcionam como imagens documentais no sentido estrito. Após a sequência de derrota dos franceses, com planos de soldados prisioneiros de guerra e desfile das forças vitoriosas ao som de uma descrição da batalha que durou 57 dias e noites. Imagens de carcaças de aviões com prisioneiros marchando ao fundo, restos de tanques destruídos, até que a narração termina e ainda mostrando imagens de aviões destruídos, depois de um cemitério no meio da mata, um monumento do colonialismo francês datado de 1873 e logo em seguida um cemitério, com diversas lápides enfileiradas, todas iguais, um cemitério militar, corta para outro cemitério e

depois para outra lápide de um capitão do período colonial, morto em 1883. Corta para militares prestando homenagem, um militar ocidental batendo continência e um caixão sendo alçado para o convés de um navio, militares ocidentais prestam continência, outra lápide do período colonial e então um plano de soldados vietnamitas entrando em um barco. Corta para o barco se distanciando. Os soldados estão alegres e dão tchau. Toda essa sequencia é construída ao som do hino nacional francês, *A Marselhesa*, tocada em instrumentos orientais, criando uma ironia ácida sobre a derrota francesa e o fim do colonialismo francês no país. No penúltimo plano um soldado passa tocando flauta. De Antonio paraliza a imagem e fecha um pouco o plano neste soldado tocando flauta. Sua expressão é alegre. De Antonio zomba da derrota francesa. Ele usa recursos alegóricos ao relacionar os cemitérios com as lápides do sec. XIX. Não é apenas uma batalha, são décadas de dominação colonial que estão chegando ao fim.

Outra sequência (que inicia em 1:14:54) que não é exatamente irônica, mas que explicita a hipocrisia do discurso oficial do governo norte-americano é quando um general norte-americano está numa audiência pública e ele fala sobre o tratamento do prisioneiros de guerra.

“Quando um prisioneiro é capturado pelos Estados Unidos ou pelas forças do mundo livre, ele é, após interrogatório, entregue às autoridades vietnamitas. Estes prisioneiros não estão sendo mal tratados. Eles estão sendo tratados de acordo com o previsto pela convenção de Genebra.”⁶²

Esta fala é ilustrada por imagens de prisioneiros do Vietnã do Norte sendo espancados e mal tratados por soldados americanos. E logo na sequência ouvimos um ex-combatente americano contar que os prisioneiros eram muitas vezes executados.

Para além da ironia e do contraste entre o que se fala e o que se faz, De Antonio tem como marca registrada de seus filmes sua capacidade de articular as vozes dos que falam e dos discursos verbais que utiliza. Ele não usa nenhum tipo de narração e nem legendas nas imagens. Identifica quem está falando, mas só na primeira vez em que aparece. Como ele mesmo dizia, sua montagem era “a kind of political collage of voice” (LEWIS, 2000, p. 84). De Antonio também chamava sua forma de construir os filmes de “montagem democrática”,

⁶² “When a captive is taken by United States or free world forces he is, following interrogation, turn over to vietnamese authorities. These prisoners are not being mistreated. They are being handle in accordance with the previsions of the Genebra convensions.”

porque entendia que as coisas ditas estavam lá e cabe ao espectador tirar suas próprias conclusões.

Acredito que essa colagem de vozes pode ser ilustrada pela última grande sequência do filme antes do final, que se inicia as 1:32:52, onde ele vai articular as falas de três entrevistados: Ylia Todd, jornalista do jornal de esquerda francês *Le Nouvel Observateur*; Harrison Salisbury, assistente de redação do *New York Times*; e o Padre Daniel Berrigan, que se identifica como professor na Universidade de Cornell e membro do movimento pacifista⁶³. Os três entrevistados estiveram no Vietnã do Norte e contam suas experiências com esse povo. De Antonio vai alternando as falas de forma que um continua o que o outro diz, complementando e confirmando informações, o que acaba construindo uma legitimidade a partir da polifonia. Essas passagens são acompanhadas de diversas imagens do Vietnã do Norte. Essa articulação de várias vozes acaba se transformando numa argumentação mais complexa, através de relações criadas entre os assuntos. Da artilharia antiaérea para as armas pessoais, das armas pessoais para o envolvimento de todos os cidadãos do Vietnã do Norte na guerra e a confiança no governo, da confiança do governo para a legitimidade de seu líder. E dessa legitimidade para um entendimento quase místico de que eles estão destinados a ganhar essa guerra, porque sempre resistiram aos seus invasores. Como coloca o primeiro ministro do Vietnã do Norte, Pham Van Dong para Harrison Salisbury: “Por quanto tempo vocês querem lutar? Dez anos? Vinte? Trinta? Digam vocês o número de anos”.

O filme deixa claro que existe uma incapacidade de compreensão da cultura vietnamita por parte do exército norte-americano. De Antonio trata disso em outras partes do filme, como quando ele coloca manifestações abertamente racistas de generais e também o racismo e o despreparo das tropas para lidar com outra cultura. Mas destaco aqui a fala do Padre Daniel Berrigan, que faz parte da sequência que estava analisando no parágrafo anterior e começa aos 1:37:48:

“Não há nada que não tenha sido atacado, nenhuma ameaça que não tenha sido tentada para queimar ou fritar ou quebrar por nós e ainda assim nada disso aconteceu. Pelo contrário, foram reparados durante a noite.

⁶³ Like most of his friends on the Left in the mid- to late 1960s and a growing portion of the general population, de Antonio strongly opposed the U.S. involvement in Vietnam. When the Jesuit priest and peace activist Daniel Berrigan and the other members of the “Catonsville Nine” were imprisoned for destroying draft files in 1968, de Antonio sent out dozens of letters that appealed for money, “not in the name of charity but for a revolution which will change the values that have polluted our heads and rivers.” Receiving a check to help underwrite their defense was small recompense to the Catonsville Nine, who went to prison for the principles of many, he pointed out in the letter, a copy of which he mischievously sent to FBI director J. Edgar Hoover. (LEWIS, 2000, P. 77)

Então lá têm hospitais, têm escolas, têm... Tem um governo confiável e eles têm líderes políticos e eles não hesitam em chamá-los de amados e admirados. O que é equivalente a dizer que o esforço não está funcionando. É um julgamento muito simples, é simples demais para as complexidades do nosso poder. Talvez num sentido espiritual mais profundo muito duro de encarar, porque isso significa o fim do gigante, significa os últimos dias do super-homem. Isso significa que para aqueles com capacidade exagerada de destruição, matar já não é o suficiente. O que realmente é necessário é viver no mundo real. Como Buber diz: é ser capaz de imaginar o mundo real e imaginar os seres humanos e porquanto os dinossauros não puderam fazê-lo, eles terminaram numa sala de museu e se o super-homem não puder fazê-lo, ele pode saquear e destruir, mas ele não pode dar vida e não pode verdadeiramente, como nós bem sabemos, ele não pode viver ele mesmo.”⁶⁴

Esta fala resume de uma certa forma essa incapacidade americana e trata dela justamente como uma incapacidade de imaginar o mundo real. É isso que De Antonio está fazendo ao articular imagens de arquivo, entrevistas, elementos sonoros, ele está reimaginando, inclusive com tal força, que ele está antevendo a derrota americana. Este filme é de 1969, a guerra só irá acabar oficialmente em 1975.

O filme termina com uma fala de Paul Mus sobre a resistência vietnamita diante de inúmeras invasões e de como eles têm uma resiliência profundamente enraizada. Eles estão acostumados a reconstruir o seu país. Depois de um breve plano do próprio Paul Mus iniciando sua fala, logo corta para a imagem de um cachorro correndo por escombros. Corta para o rosto de um soldado americano morto. Disso corta para vários outros planos de soldados americanos mortos (que devem ter sido bem chocantes para o público da época por sinal) e depois para um soldado ferido, sofrendo, com expressão de dor. Então vemos soldados americanos feridos sendo resgatados e, quando a fala de Paul Mus termina, começa uma versão em instrumento de sopro da música *The Battle Hymn of the Republic*, canção americana patriótica que ficou popular durante a guerra civil. Após um plano de soldado sendo colocado em um helicóptero de resgate, corta para a mesma imagem da estátua do

⁶⁴ “There is nothing that has not been attacked there, no threat that has not been tried to be burned or fried or broken by us and yet none of this happen. Towards have been repaired in the night”.

“So that there are hospitals, there are schools, there are... there is a trusted government and they have political leaders and they don’t hesitate to called loved and admired. Which is to say the worth is not working. Is a very simple judgement, is too simple for the complexities of our Power. Perhaps in a deeper spiritual sense too though to face, because it means the end of the giant, it means the last days of superman. It means for those with capacity of overkill, kill is not enough. The real thing required is to live in the real world. As Buber says: is to be able to imagine the real world and imagine human beings and as long as the dinosaurs couldn’t do it, he ended up in a museum shelf and as long supermen can’t do it, he can raven and destroy, but he can not give life and he can not even truly, as we know so barely, he not live himself.”

soldado que inicia o filme, mas dessa vez a imagem está em negativo. Acredito que ela simboliza essa inversão dos valores que aconteceu nos Estados Unidos e que tem sua expressão máxima na manutenção de uma guerra injusta.

Randolph Lewis se referindo ao fim do filme aponta que De Antonio a princípio tinha outro final em mente, mas que o filme exigiu a mudança:

Toda vez que ele faz uma mudança importante, ele a faz com o filme inteiro na cabeça, o que significava ver o filme todo do começo ao fim para ver como a modificação afetava o todo. Ele sofreu com o final do filme em particular. A princípio ele pensou em usar uma velha sequência do Viet Minh avançando em direção à câmera em uma estrada deserta, mas ele desistiu em favor do que ele considerou um final mais americano, “um final mais adequado, um final politicamente coerente.” Como De Antonio depois descreveu, ele buscou relacionar o conflito vietnamita com a história dos Estados Unidos, especialmente com a guerra civil.⁶⁵ (LEWIS, 2000, p. 88)

Pontuei aqui algumas partes do filme que julguei mais interessantes para ilustrar o que entendo como imaginação política na obra de De Antonio. *In the Year of the Pig* é um trabalho urgente, de “organização do pessimismo” para usar a expressão de Walter Benjamin. De Antonio fez uma vasta pesquisa de material para a construção do seu filme, usa algumas imagens que eram inéditas para o público americano da época, mas também usa imagens que estavam na televisão, que circulavam na programação. Ele desloca essas imagens assim como os discursos nela veiculados para ressignificá-las através de um novo contexto. De Antonio buscou mostrar que a guerra não era um fato comum ou cotidiano, mas que ela tinha origens, que afetava um país com uma cultura própria, com uma sociedade própria, com pessoas de verdade. O filme não ataca apenas a política externa americana, mas também os preconceitos dessa sociedade. A técnica de colagem usada no filme faz com que ele consiga aglutinar muitas informações em pouco tempo. É preciso ver e rever para notar todas as nuances, mas também para renovar os pensamentos e relações.

⁶⁵ Every time he made an important edit, he did so with the entire film in mind, which meant viewing it from start to finish to see how the change affected the whole. He agonized about the ending of the film in particular. At first he thought of using some old footage of the Viet Minh charging at the camera on a deserted road, but he dropped it in favor of what he considered a more American ending, a more “suitable ending, a politically coherent ending.” As de Antonio later described it, he sought to relate the Vietnam conflict to U.S. history, in particular the American Civil War. (LEWIS, 2000, p. 88)

3.2. – Le fond de l’air est rouge (1977) - Chris Marker

3.2.1 Chris Marker

Chris Marker é o pseudônimo de Christian-François Bouche-Velleneuve. Iniciou sua carreira como escritor de ensaios nos anos 1940, no jornal *Esprit* e atuando dentro de duas organizações culturais populares: *Peuple et Culture* e *Travail et Culture*. Dentro dessas organizações trabalhou escrevendo textos, organizando publicações, dando aulas e também no teatro. Posteriormente começa a trabalhar com André Bazin, que era responsável pela divisão cinematográfica da *Travail et Culture*. Ali conhece Alain Resnais, com quem iria trabalhar como co-diretor no filme *As Estátuas também Morrem* (1953) e de quem seria assistente em *Noite e Neblina* (1955).

Marker inicia sua carreira cinematográfica em 1952 com o filme *Olympia 52*, sobre as olimpíadas de Helsinque daquele mesmo ano. Já neste primeiro filme podemos identificar a voz *over* que irá caracterizar boa parte de sua obra. Esta voz que muitas vezes é identificada como “literária”, já que quase sempre usa um tom pessoal e muitas vezes construções poéticas. Esta voz remete à sua atividade de escritor ao longo dos anos 1940 e 1950. Apesar de ter escrito e publicado um romance (*Le Couer Net*, 1949) e também contos, sua atividade como escritor se concentrou mais no ensaio, já anunciando a forma predominante de sua obra cinematográfica posterior.

Neste contexto Catherine Lupton vai destacar um ensaio de Chris Marker, sobre o escritor francês Jean Giraudoux publicado em livro pelas *Editions Du Seul* em 1952. Este autor e algumas de suas concepções e características destacadas por Marker antecipam a sua própria posição em relação ao seu trabalho, como a vontade de destacar sua produção de sua vida pessoal e sua concepção de imaginação (política, poderíamos acrescentar):

Marker admite que seu desenho de Giraudoux a quem ele ama loucamente, e mais de um comentador leu o ensaio sobre Giraudoux como uma fonte disfarçada de opiniões e reflexões sobre a própria obra de Marker. A afinidade eletiva entre Marker e Girardoux repousa em parte em compartilhar uma certa discricção: um desejo de existir através de seus trabalhos criativos que deixa poucos traços de outras coisas, e embeleza livremente o que existe com recursos da imaginação. Marker escreve que, para Giraudoux, imaginação era “uma parte tão importante da realidade, que privar alguém de seus serviços parecia ser a pior alienação”. Quando Marker aponta a absoluta seriedade de Giraudoux como a condição notavelmente lúdica e frívola, ele articula os princípios que animam a sua própria

capacidade de fundir análise política séria com digressões alegremente imaginativas.⁶⁶ (LUPTON, 2008, p. 31)

Neste livro Marker já afirma que o cinema é o herdeiro de muitas questões levantadas pela obra de Giraudoux, como um olhar mais demorado em coisas abandonadas, restos de bonecos, objetos quebrados. Em Marker isso vai se expressar através do uso de fotografias encontradas, placas urbanas, exposições de museus, objetos de valor sentimental, animais favoritos entre outros objetos e imagens que vão criando relações particulares e profundas em sua obra.

Ele parece inclusive ter uma percepção mais profunda da noção de montagem e linguagem, percebendo estes conceitos para além da mídia na qual está sendo expressa. Da escrita para o cinema, passando pela fotografia (inclusive usando ela em filmes e chamado livros de fotografia de curta-metragens, como é o caso de *Coréennes*, publicado em 1959), Chris Marker vai manter um interesse constante por inovações tecnológicas ao longo de toda sua carreira, utilizando recursos de vídeo nos anos 80 e posteriormente o digital e a internet, jogos eletrônicos e instalações. Sendo sua obra muito vasta, vou me concentrar aqui em algumas características de seus filmes, especialmente até 1977 e também no contexto de sua produção política nos anos 1960 e 1970.

Depois de seus dois primeiros filmes, já mencionados, Marker vai fazer uma série de filmes de viagem. *Travelogues* como podem ser chamados, são eles *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957), *Description d'un Combat* (1960) e *Cuba si* (1961). Desses quatro filmes irei destacar apenas algumas passagens de *Lettre de Sibérie*, que é um de seus filmes mais célebres. Um dos destaques é que Chris Marker já mistura linguagens diferentes dentro de um mesmo filme. Ele mistura animação e simula uma espécie de peça publicitária entre outros recursos que lhe permitem tornar sua narrativa mais dinâmica. Outro destaque é a seqüência em que Marker vai mostrar três vezes as mesmas imagens e a cada vez vai sobrepor uma narração distinta, explicitando assim, para o expectador o poder da combinação das

⁶⁶ Marker admits to drawing the Giraudoux whom he loves out of himself, and more than one commentator has read the Giraudoux essay as a source of disguised opinions and reflections on Marker's own work. The elective fraternity of Marker with Giraudoux rests in part on a shared discretion: a desire to exist through their creative works that leaves few other traces, and freely embellishes those that do exist with the resources of imagination. Marker writes that, for Giraudoux, imagination was 'such an important part of reality, that to deprive oneself of its services seemed to him the worst alienation'. When Marker singles out Giraudoux's absolute seriousness as the condition of his noted playfulness and frivolity, he articulates the principles that animate his own capacity to fuse serious political analysis with lighthearted imaginative digression. (LUPTON, 2008, p. 31)

imagens com a narração. Esta seqüência, justamente uma das mais conhecidas e comentadas de sua obra, é um ótimo exemplo não apenas da consciência de Marker sobre os recursos de montagem combinando imagens, sons e palavras, mas também de que ele sempre buscou tornar esses recursos palpáveis para o espectador de seu filme. Ele explicita o meio afirmando a sua manipulação. Como vai colocar Consuelo Lins:

Nessa seqüência de *Lettre de Sibérie*, o espectador experimenta o quanto a sua percepção pode ser orientada pela voz em *off*; percebe como um certo tipo de narração pode ser autoritária, contaminando o olhar e forçando a imagem a exprimir coisas que ela não exprimiria, caso não houvesse a locução. O espectador se dá conta que é possível “provar” quaisquer aspectos da realidade utilizando essa fórmula estética. Em outros termos, Marker desconstrói em meados dos anos 1950 o que o documentário de feitura clássica e grande parte do telejornalismo continuam a fazer até os dias de hoje sem qualquer tipo de reflexão crítica. (LINS, 2009, p. 35)

Depois de filmar *Cuba si* e ao longo dos anos 1960 e 1970 Chris Marker vai estabelecer uma relação próxima e duradoura com a América Latina, filmando em diversos países, como Chile, Brasil e Cuba. Além disso, nestas décadas Marker estará engajado num cinema político não apenas em seus temas, mas em sua organização também, participando de uma série de obras coletivas. Esta atuação pode ser relacionada à criação do *Service de Lancement des Euvres Nouvelles*, o SLON (que significa “elefante” em russo), assim como a atuação de Marker nos chamados Grupos Medvedkine.

Estes grupos de cineastas operários foram formados em 1968 em duas localidades da França, Besançon e Sochaux, durante as greves daquele ano e que se manterão atuantes até 1974. Esta iniciativa teve início depois de que o filme *Bientôt, j'espère* (1968), filme coletivo no qual Chris Marker participou, foi ao ar na televisão francesa e depois o filme foi exibido aos operários em Besançon. Os operários dizem que o filme está distante da realidade e do que eles achavam que deveria ser mostrado. A partir desta conversa Marker sugere que eles deveriam fazer seus próprios filmes e começa a organizar oficinas de cinema para os operários. Esta iniciativa contou com o apoio de inúmeros técnicos (os mais famosos sendo Godard e Bruno Muel) e foi o nascimento dos Grupos Medvedkine em Besançon e Sochaux. Como coloca Anita Leandro:

Os Medvedkine ganham rapidamente autonomia, adquirindo uma câmera e uma mesa de montagem. A SLON – Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles, criada por Marker em 1967, fornecia película, transferência do som, revelação, cópia de trabalho e mixagem. Tudo isso era feito à noite, gratuitamente, pois a SLON não tinha nenhum financiamento. Marker é o mecenas pobre desse novo gênero, o de um cinema feito por operários, que nasce das mobilizações sociais da época. (LEANDRO, 2010, p. 104)

A SLON foi uma produtora criada em 1967 por Chris Marker e outros técnicos. Ela foi criada para viabilizar os filmes *Loin Du Vietnam* (1967) e *Bientôt, j'espère* (1968), produções coletivas, onde se aplicou os princípios que orientavam a produtora, ou seja, “uma maneira de realizar filmes políticos dentro de um esquema de produção participativo, fora da organização hierárquica da indústria cinematográfica, e de dar chance a grupos sociais minoritários manifestarem seus próprios valores” (AGUIAR, 2013, p. 6). A SLON foi criada na Bélgica, a princípio para fugir da censura francesa e, em 1973, ela foi ampliada, mudou de país, se estabelecendo em Paris e mudou de nome, se tornando *Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle* – ISKRA (que significa “faísca” em russo). Como coloca Catherine Roudé em seu artigo sobre a produtora coletiva, sua criação visava “a passagem da intenção de um cinema político à uma prática militante do cinema”. (ROUDÉ, 2017, p. 343)

Essas produtoras são responsáveis por diversas produções, muitas delas iniciadas por Chris Marker que, como coloca Roudé, estão vinculadas a uma de suas preocupações, ou seja:

(...) envolvem principalmente o seu trabalho a cerca dos problemas de concepção e circulação da informação política. Esta temática é de fato frontalmente abordada em *Le Train en marche* (1971) e no projeto de um jornal de “contra-informação”: a série *On vous parle de*. Essa concepção está também subjacente em *La Bataille des dix millions* (1970, co-dirigido por Valérie Mayoux) ou *Carlos Marighella* (1970) em que a TV é apresentada como uma mídia de potencial revolucionário. (ROUDÉ, 2017, p. 349)

Muitas das imagens produzidas por uma década de atuação de cineastas ativistas, desde a criação da SLON em 1967, serão os arquivos base de construção de *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977), que iremos analisar mais a diante. Durante esses anos de produção intensa (dos anos 1950 até final dos anos 1970) Marker vai usar uma série de recursos formais em seus filmes. Do cinema direto em *Joli Mai* (1962) à montagem de fotos estáticas com narração em *over* em *La Jetée* (1962), assim como montagem de filmes de arquivo e

participação em outras funções que não diretor numa série de filmes, dos quais destaco *La spirale* (1975) e *A Batalha do Chile – A insurreição da burguesia* (1975).

3.2.2. O Fundo do Ar é Vermelho (1977)

Primeiro é preciso esclarecer qual cópia do filme eu tive acesso para esta dissertação. Como esclarece o texto sobre o filme no catálogo *Chris Marker – Bricoleur Multimídia* de 2009, citando Catherine Lupton:

Existem diversas versões diferentes do filme. Em 1988 Marker produziu uma versão de 3 horas para a televisão britânica com um novo final, registrando alguns eventos políticos ocorridos desde sua realização original, e com o título de *A grin Without a Cat*. Em 1993 Marker realiza uma nova “reatualização” de 3 horas, tanto em versão francesa como inglesa para acrescentar acontecimentos ocorridos desde a queda do comunismo. Em 1997 Marker prepara uma terceira versão francesa para a retrospectiva na *Cinéma-thèque Française* de fevereiro de 1998, eliminando alguns materiais de difícil compreensão para o público francês contemporâneo e de fora da França, e tornando-o mais curto para torná-lo mais fácil de assistir. (CATÁLOGO, 2009, p.112-113)

Diante dessa passagem e sendo a cópia que tive acesso obtida na internet, do site *Revivendo Viejas Joyas*, não posso ter certeza de que versão estou utilizando. No entanto, baseado no comentário final do filme, acredito que seja a versão de 1998, que posteriormente foi lançada em DVD pela ISKRA em 2008, já que aparece o nome da produtora e este ano no final do filme, após os créditos.

Levanto esta questão como esclarecimento das fontes do filme, mas deixo claro que isto não irá afetar a análise que irei fazer do mesmo, já que vou eleger apenas alguns trechos, como já fiz com o filme de De Antonio. Também não estou me propondo a analisar comparativamente as versões do filme, por mais interessante que isso pudesse ser. Mas há, por outro lado, algo a se destacar nesta reelaboração constante do filme e que pode ser colocado como um paralelo à própria obra de Michel de Montaigne, tido como criador ou precursor do gênero ensaístico na escrita. O autor francês do sec. XVI tinha o hábito de retornar aos mesmos escritos ao longo dos anos, atualizando e repensando o que já havia escrito a partir de novas informações, novas idéias e também de sua própria subjetividade, que muda ao longo dos anos. Marker, que é identificado com o mesmo gênero de escrita e um dos

principais responsáveis por transpor ou transcriar esse gênero para o cinema acaba fazendo a mesma coisa no caso de *O Fundo do ar é Vermelho*. Não sendo o único fator que faz com que este filme possa ser classificado como filme-ensaio, não deixa de ser uma questão relevante para demonstrar como esta reavaliação constante do passado é um elemento central de sua obra.

A memória é muitas vezes colocada como elemento central na obra de Marker e *O Fundo do Ar é Vermelho* tem na memória um de seus elementos mais importantes. Mas mesmo sendo ela uma memória pessoal do cineasta, já que ele usa trechos de filmes seus também ou de produções que ele participou, é também, e diria que majoritariamente, uma memória coletiva, de uma geração que viveu determinado período histórico e que precisa ser lembrado diante das releituras da história. O filme é lançado em 1977, na esteira de uma onda reacionária que veio depois da crise do petróleo e que estava preparando o neoliberalismo dos anos 1980.

Este filme é talvez a obra mais audaciosa de Chris Marker. Ele se valeu dos arquivos de filmes da ISKRA e da antiga SLON, metros e mais metros de filmes de cineastas e ativistas, restos de diversos filmes, partes que haviam sido descartadas para construir a trajetória da nova esquerda nos anos 60 e final dos anos 1970. Do ideal revolucionário, refletido na revolução russa de 1917 e representado no filme por imagens de *O Encouraçado Potemkim*, passando pelas guerrilhas, a morte de Che Guevara e uma série de lutas que atravessam o mundo todo. O filme tem três horas e uma estrutura de relações que se aproxima da memória, que se confundem, que retoma imagens e as questiona em seu novo agora. Ele está organizado em duas partes que por sua vez também estão divididas em duas partes cada uma:

Primeira parte – As Mãos Frágeis

1 – Do Vietnã à morte de Che

2 – Maio de 68 e tudo isso

Segunda Parte – As Mãos Cortadas

3 – Da Primavera de Praga ao plano comum

4 – Do Chile para... o que? É isso?

Em sua dissertação sobre o filme, Nicolau Leonel cita uma explicação sobre o título de Ursula Langmann, a qual vou citar por considerar esclarecedora:

“(…) O título *Le fond de l’air est rouge* é uma alusão à expressão francesa, praticamente intraduzível, ‘Le fond l’air est frais…’ cujo sentido é qualquer coisa como ‘há um friozinho no ar’, não significando, no entanto, que esteja realmente frio, mas sim que sob o calor aparente, por exemplo dos dias do começo do verão, perpassa uma aragem bastante fresca. E, indiretamente, o título já deixa entrever o estado de espírito que está por trás de todo o filme: nem euforia, nem desespero. Apesar do fracasso de todos os movimentos revolucionários apresentados no filme, alguma coisa mudou, embora só se note, só se ‘sinta’ à segunda vista, tal como o friozinho que perpassa o calor” (…)
(LANGMANN apud LEONEL, 2010, p. 13)

Destaco essa interpretação do título, pois me parece que, de tantas imagens e questões que perpassam o filme, a luta contra o poder instituído é talvez o seu tema central. Mostrar essa luta, essas imagens, trazê-las de volta e colocá-las em relação umas com as outras, mostrar que o sentimento de revolta é internacional, e que ele ainda está pairando no ar. Sempre estará.

Marker está repensando o que aconteceu na década imediatamente anterior através de imagens. Ele está inserindo essas lutas definitivamente na memória coletiva e o faz e refaz ao longo das novas versões do filme, de forma a nunca abandonar essa reconstrução do passado, está cuidando dos mortos, para usar a expressão de Benjamin. A urgência do filme de Marker (ainda hoje), reside justamente na sua proposta de reavaliação, “ora, é exatamente porque a história se desdobra no elemento sensível dos gestos humanos e das imagens que o olhar *político-estético* é não somente possível, mas ainda necessário. (DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 112)”

O Fundo do ar é Vermelho é um filme longo e cheio de camadas que se entrelaçam. Diante da limitação desta dissertação e para me ater ao tema escolhido, irei novamente selecionar alguns trechos do filme que, no meu entendimento, ilustram o exercício da imaginação política através de uma montagem de rupturas e continuidades que permeiam o filme como um todo.







Começarei analisando a seqüência inicial do filme, que se estende por quatro minutos e meio aproximadamente. Aqui Marker vai dar o tom do filme, em seus diversos e multifacetados aspectos. A narração pessoal, a relação com a memória, a continuidade dos gestos através do tempo e do espaço, a construção de um filme polifônico em torno da “nova esquerda” e das lutas políticas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a recapitulação dos acontecimentos assim como de toda uma filmografia em torno dos mesmos. Há mais no filme, não quero resumi-lo de forma simplista, mas este início tem a potência de evocar todas essas questões.

Planificando os planos utilizados, percebemos logo de cara um dos recursos utilizados por Marker ao longo de todo o filme, a cor nos planos que eram originalmente preto e branco. Essa diferenciação cromática remete ao filme *Intolerância* (1916) de D. W. Griffith. Neste filme da época do cinema mudo, Griffith usa justamente esse recurso para diferenciar as quatro histórias que compõem o filme, de forma que o espectador possa identificar rapidamente em que momento está. Este filme narra quatro histórias dentro de um período de 2500 anos da história humana que estão relacionados pelo tema comum da intolerância. As cores permitiram Griffith se concentrar na montagem paralela entre as histórias criando assim continuidades e rupturas simultâneas. É exatamente o que Marker vai fazer em seu filme também. Ele não se concentra em apenas quatro histórias e também não vai se preocupar em manter o mesmo fundo cromático para cada época retratada, mas dentro das seqüências ele vai usar este recurso para deixar claro que existem planos de lugares e épocas distintas sendo usados. Ao mesmo tempo ele muitas vezes constrói continuidades de movimento através do

raccord ou da repetição entre esses planos. E como no filme de Griffith, todas essas imagens de lugares e tempos distintos estão relacionadas a um tema comum. Neste caso, a ascensão e queda da “nova esquerda”.

O filme inicia com uma esfera vermelha na parte inferior da tela que diminui um pouco e se transforma na letra “o” da palavra “rouge” (vermelho em francês), parte do título do filme. Após o título, corta para cenas do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Serguei Eisenstein. Estes planos do filme russo são acompanhados pela música de Luciano Berio (que é uma reorquestração de uma composição de Luigi Boccherini, compositor do sec. XVIII) e pela narração com voz feminina. A narração diz:

“Não estou entre os que viram o Potemkin quando estreou, era jovem demais. Me lembro com clareza do plano da carne com os vermes. E a pequena barraca onde jazia o morto e quando a primeira pessoa pára diante dela. E da parte em que os outros marinheiros aparecem no convés do navio. E, quando o oficial dá ordem para disparar, um marinheiro alto com um bigode enorme grita uma palavra que cobre toda a tela com letras enormes: IRMÃOS!” (tradução a partir da legenda em espanhol e inglês)

É interessante que as imagens descritas pela memória não correspondem exatamente ao que é mostrado na tela, até que ela fala do marinheiro de bigode e ele aparece. E logo que ela fala da cartela “irmãos” ela aparece também. Da cartela corta para um plano de várias mãos com os dedos indicador e médio estendidos (v de vitória? Símbolo de “paz e amor” hippie?) filmadas contra o céu azul. Marker inicia o filme trazendo sua memória e descreve cenas que o marcaram no filme de Eisenstein. Cenas de morte, de revolta e, por fim, de resistência e combate ao poder. O grito “Irmãos!” é, no filme de Eisenstein, a chamada à consciência de classe dos marinheiros, é o início da revolta, uma revolta que se inicia ao negar puxar o gatilho para matar companheiros. No filme de Marker este grito, que é silencioso, que é um grito gráfico, é uma palavra, abre um filme que trata dessa mesma consciência de classe, mas uma consciência que estará sendo problematizada. Ele parece dizer que a revolta começa numa simples recusa e continua na união das pessoas, em seus gestos, ações e palavras.

O filme então inicia uma série de movimentos que continuam, se completam ou refletem através do tempo e do espaço. Impossível não pensar no texto de Vertov, *Resolução do conselho dos três em 10/4/1923*, onde ele justamente vai descrever essa capacidade da montagem de unir tempos e espaços distintos:

Caixões de heróis do povo são baixados à terra (filmado em Astracan em 1918), o túmulo é fechado (Cronstadt 1921), salva de canhões (Petrogrado, 1920), lembrança eterna, o povo se descobre (Moscou, 1922); tais cenas se combinam entre si, mesmo quando se trata de um material ingrato que não foi filmado especialmente para este fim (ver o n°13 da série *Kinopravda*). É preciso também lembrar aqui a montagem da saudação das multidões e a montagem do aceno das máquinas ao camarada Lenin (*Kinopravda* n°14), filmadas em locais e momentos diversos. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 255)

Mas voltemos para o filme de Marker. Após as mãos em “v” contra o céu, segue-se a cartela: “Primeira parte: As mãos frágeis”. Corta novamente para um plano do *Encouraçado Potemkin*, que nesta sequência de abertura tem uma cor amarela escura, quase alaranjada. O plano mostra senhoras com as mãos erguidas, tremendo. Corta para um plano geral de uma escadaria vazia que por uma fusão se enche de pessoas descendo. Então o filme corta para outra cena, onde pessoas sobem uma escada que não vemos. Este plano é de cor amarelo claro e já constitui a primeira continuidade de tema com ruptura de movimento e cor. Volta para o plano anterior, pessoas caminham em direção da câmera. Então corta para uma vela e seguem-se mais dois planos do filme russo do funeral do marinheiro morto. Corta para planos com fundo amarelo claro de um funeral em outro tempo, provavelmente nos anos 1960. Volta para planos de funeral no filme de Eisenstein e volta novamente para os anos 1960 para então cortar para o plano do marinheiro morto no *Encouraçado Potemkin*. Entra o letreiro “Musique Du generique Luciano Berio”. Corta para um plano de um marcha pública, um funeral público, em fundo amarelo claro. Corte para as pessoas que estão assistindo esse funeral, amarelo claro. Outro plano em amarelo claro, que sai de trás de folhas de palmeiras revela a marcha fúnebre com uma enorme bandeira aberta, com a foto de Camilo Torres, guerrilheiro colombiano. Corte para plano do Encouraçado Potemkin, mulheres choram em luto. Corte para outro cartaz homenageando um revolucionário morto, pela cor amarelo clara entendo que do mesmo grupo de Camilo Torres. Corte para um plano colorido de um caixão sendo carregado. Corte para uma mão segurando uma foto. Provavelmente outro combatente que não pude identificar. Corte para cartela de crédito: “Production Iskra Iná dovidis”.

Faço uma pausa aqui. Essa é a primeira parte da entrada, segundo meu entendimento. Após o título da primeira parte do filme o que se segue são pessoas se encaminhando para um funeral. Esta sequência é montada de forma a que a ação transcenda o tempo. Pessoas se encaminham para um funeral no filme de Eisenstein e também nas ruas da Colômbia e em

outros lugares. O marinheiro morto no *Encouraçado Potemkin* é chorado pelas pessoas nos anos 1960. E, o que é de uma beleza incrível, as senhora em luto do encouraçado choram em 1925 o guerrilheiro morto mais de 40 anos depois. Marker constrói através das correspondências, como classificaria Amiel, um luto e uma mobilização por um ideal. Ele utiliza fontes diversas, tempos diversos, para constituir um movimento. Ele cria um jogo entre unidade e fragmentação, busca afinidades, para esboçar uma memória comum de uma batalha contra a opressão.

A montagem segue. Depois do letreiro, vemos imagens do filme de Eisenstein novamente. Um plano de um orador que grita e agita os braços. Corta para uma imagem amarela, manifestantes caminham com o braço erguido, o punho cerrado acima das cabeças. Potemkin novamente, uma mão se fecha expressivamente, um gesto de revolta. Corta, outra imagem amarela, manifestantes negros seguram placas e agitam os braços com os punhos cerrados. Potemkin, marinheiros gritam e agitam seu braços, os punhos cerrados. Corta para um marinheiro que lê um papel e gesticula com o punho direito cerrado. Corta para uma mulher no filme de Eisenstein, ela discursa e balança o braço esquerdo com o punho cerrado. Corta para um plano azul claro, uma mulher gesticula também, como em um *raccord* de 40 anos. Corta, imagem amarela, outra mulher fala e gesticula diante de um policial. Volta para *O Encouraçado Potemkin*, os marinheiros gritam. Um plano muito semelhante ao anterior. Corta para plano azul claro, três homens sobre um palanque diante de uma multidão. Um deles discursa e gesticula o braço e a mão direita. Cartela: “Montage et bande sonore: Chris.Marker”.

Este bloco é a insurreição após a morte. Novamente ele faz correspondência entre gestos e atitudes através dos tempos. Aqui vemos também como ele reconhece o protagonismo feminino nesta luta. Uma das bandeiras da nova esquerda dos anos 1960 foi justamente a do feminismo e Marker vai demonstrar isso ao longo do filme, especialmente na sequência que homenageia guerrilheiros e manifestantes mortos, que se inicia com os nomes das mulheres.

À insurreição segue-se a repressão. O plano seguinte à cartela de Chris Marker é um da tão conhecida sequência dos degraus da escadaria de Odessa, onde logo vemos as botas do exército marchando. Corta para os fuzis enfileirados e então corta para uma mulher sendo baleada. Todos planos do *Encouraçado Potemkin*. Corta para um plano verde claro, um policial com máscara de gás e um lançador de bombas de gás lacrimogêneo. Novamente o

filme russo, um plano geral da multidão que desce a escadaria correndo. Corta para um plano mais fechado, pessoas correm desesperadas. No primeiro plano passam o que parecem ser cavalos, a imagem fica escura e o filme corta novamente com um *raccord* de movimento para uma imagem de fundo verde claro, a câmera se movimenta rapidamente, formando rastros de luzes e, num movimento rápido, pára e focaliza policiais de tropa de choque. Rápido plano do Potemkin de uma mulher assustada que vira a cabeça para o outro lado. Este plano, apesar de muito rápido é especialmente eloqüente. Ele sugere que os manifestantes estão sendo cercados. Corta então para um plano de fundo branco azulado, policiais avançam em formação, com cassetetes nas mãos. Corta para plano de fundo azulado lateral, policiais marcham em linha ao encontro de manifestantes que estão sentados no chão em ato de resistência. No momento do choque corta para o *Encouraçado Potemkin*, um homem cai de joelhos. Corte, outro homem cai na Rússia. Corte, dois homens e uma criança caem mortos nas escadarias de Odessa. Corte para uma mulher (é a mãe do carrinho que desce a escadaria, talvez a sequência mais famosa do filme de Eisenstein, mas que não será usada por Marker), ela está apreensiva. Corte para plano de fundo amarelo, Um policial de tropa de choque com máscara de gás em close se vira para a câmera. Corte, fundo amarelo, plano detalhe da mão no gatilho de uma arma. Corte, novamente plano amarelo uma baioneta ameaça a garganta de um homem sem camisa. Corte, plano amarelo, a polícia avança pela rua. Corte, voltamos para a escadaria de Odessa, pessoas descem correndo. Agora vemos uma sequência de planos de pessoas fugindo da polícia. Primeiro um plano de fundo branco esverdeado, depois um plano de fundo amarelo, então um plano de fundo branco onde uma mulher de óculos é agredida por um policial que acerta a mão na sua cara. Corta para um plano de fundo laranja, outra mulher é agredida por um policial. Corta para plano amarelo, policial tenta segurar um manifestante que consegue se desvencilhar dele. Corte para plano de fundo branco, outro policial tenta segurar um manifestante e acaba tropeçando em um degrau. Corte para plano amarelo, a cavalaria avança em plano lateral. Voltamos para a escadaria de Odessa, as pessoas estão chegando ao final dela. Corta para plano azulado, policiais agridem uma pessoa. Plano amarelo claro, um manifestante ferido é carregado por outros manifestantes. Plano azul, policiais arrastam um manifestante, um dos policiais puxa ele pelos cabelos. Corta para planos verdes muito fechados de cabeças de policias da tropa de choque. Eles se mexem violentamente. Corta para um plano fechado dos manifestantes, muito rápido e então para um plano aberto de manifestantes e policiais se empurrando. Ambos os planos ainda verdes. Corte para plano colorido de manifestantes e policiais se empurrando. Corte para o close de

um manifestante que tem um corte na cabeça e sangue escorrendo pelo lado direito do rosto, justamente o que está virado para a câmera. Corte para o close de uma senhora em *O Encouraçado Potemkin* de óculos com as boca aberta, o desespero estampado em sua face. Corte para a fileira de fuzis disparando escadaria de Odessa abaixo. Corte para policial com máscara de gás disparando bomba de gás lacrimogêneo, plano amarelo. Corte para outro policial com outro uniforme e sem máscara disparando bomba de gás lacrimogêneo, plano laranja. Corte para um menino que cai na escadaria de Odessa. Corte, plano colorido, policial dispara outra bomba. Close, mulher jovem do filme de Eisenstein grita, atingida por um tiro. Corte para mulher carregando o corpo do menino do penúltimo plano escadaria acima. Corte para plano amarelo, três homens carregam uma mulher desmaiada (eu presumo) escadaria acima. Mulher jovem do filme de Eisenstein jaz no chão. Plano amarelo claro, vemos o final do movimento de um homem estirado no chão ao lado de outro que está inerte. Corte, novamente vemos pessoas descendo a escadaria de Odessa correndo. Corte para um plano de fundo branco. Uma jovem mulher está sentada diante de uma escadaria. Pessoas transitam ao fundo. Pelo seu cabelo e óculos, presumo que sejam os anos 1960.

Esta longa sequência demonstra como para Marker a repressão é muito mais forte que as manifestações. Ela toma um minuto e meio da abertura, sendo o maior bloco temático, podemos dizer assim. Novamente Marker vai usar da montagem por correspondências para criar um impacto e uma relação entre a repressão neste momento. As marchas, as armas, a violência se repete ao longo do tempo nos mais diversos lugares. Marker cria uma narrativa, mas também e principalmente, uma sensação. A música dramática que faz fundo para quase toda a abertura, parando justamente no plano da jovem com a escadaria ao fundo, ajuda nesta construção. Há uma bateria na música que remete o tempo todo à bateria das tropas de infantaria do sec. XIX.

Segundo Amiel muitos filmes transitam entre tipos de montagem, como é o caso de *O Fundo do Ar é Vermelho* também, mas me parece que nesta abertura, até este momento que precede a entrevista, Marker consegue juntar características da montagem discursiva e por correspondências dentro da mesma sequência. Há uma narrativa nesta abertura, mas também há uma apreensão visual, completamente sensível, *raccords* de movimento, repetições de composição e uma grande gama cromática que, junto com a música, vai crescendo em intensidade visual, sonora e dramática. Como coloca o próprio Amiel:

Filmar o mundo para dele escolher alguns estilhaços e pô-los em correspondência não é uma abordagem documental banal. Em geral, e essa constatação não é um juízo de valor, deixa-se à realidade filmada a sua desordem natural, ou então ordena-se o seu discurso no sentido de uma inteligibilidade global. Mas **escolher**, para não explicar, nem demonstrar, eis o que é menos habitual. É a isto que desde há anos se entrega o cineasta Chris Marker. (AMIEL, 2016, P. 111)

No ápice desta euforia ele corta para o plano da jovem sentada diante da escada. É um anticlímax, um corte brusco que o espectador sente. Mas antes de seguirmos a análise da abertura, quero trazer outra reflexão sobre a forma de montagem da abertura até aqui. O exercício de Marker neste início de filme e, em certo sentido ao longo de todo ele, me faz lembrar da passagem de Susan Buck-Morss:

A guerra moderna não pode ser compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser “vista”. Virílio declara diretamente: “*A guerra é o cinema e o cinema é a guerra*”. Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinemática. Isto não é verdade só em relação ao público. Nenhum general moderno, nenhum piloto de bombardeio pode atuar sem a percepção simulada da imagem cinética. A questão é que certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinemática. Walter Benjamin acreditava que a cidade só poderia ser experimentada verdadeiramente por este meio, e resta claro que as multidões das ruas e dos lugares públicos das cidades modernas (Paris, Berlin, Moscou) se tornaram objeto privilegiado da iniciante construção cinemática. Pudovkin escreveu que para receber “uma impressão clara e definida” de uma demonstração de rua, o observador precisava vê-la do telhado de uma casa, da janela de um primeiro andar, e misturando-se à multidão – uma simultaneidade de pontos de vista que somente a câmera móvel e a montagem podem prover”. (BUCK-MORSS, 2009, p. 19-20)

Um dos recursos de Marker nessa seqüência inicial é uma continuidade e também um espécie de eco visual de movimentos e gestos. Mas ele usa justamente o filme *O Encouraçado Potemkin* como base desses gestos e mesmo da pequena narrativa que compõem essa abertura. Ele está construindo uma relação de continuidade e de ressonância entre um filme de ficção, um filme encenado, e imagens captadas na rua, de diversas fontes. A suposta contradição entre os dois gêneros com base na reprodução da realidade já é questionada logo de início. A articulação entre as imagens, a montagem do filme em si é manipulação de material e Marker afirma isso ao longo do filme. Como coloca Didi-Hubermann falando sobre Brecht e seu *Kriegsfibel*, mas que se aplica perfeitamente às práticas de montagem de

Marker: “Ela introduz, por esse fato, uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, por isso, seu valor documental seja contestado.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40)

Então Marker usa um recurso visual poderoso e eficiente além de construir uma memória histórica da idéia de insurreição. Memória que o seu filme também busca manter. Se *O Encouraçado Potemkin* não pode ser considerado um documentário por nenhum sentido, ele é, por outro lado, inspirado em fatos que aconteceram em 1905, na Rússia. E é seu status de imagem da insurreição onde reside o uso de Marker dessas imagens. Ele usa as imagens como expressão de uma idéia e afirma isso através da concretização dessas idéias na realidade por meio das imagens. Marker, através de camadas de significações constrói a legibilidade da história, sua imaginação aponta não para respostas, mas para indagações e para choques. Marker frequentemente usa um retorno às tradições ou uma busca histórica de relações para construir o argumento de seus filmes. Em *Carta da Sibéria* (1957) ele discorre sobre os fósseis de mamutes em tom de brincadeira e no filme *Três vivas para a baleia* (1972) ele parte de uma pesquisa da relação de várias culturas humanas com o mamífero aquático e justamente usa gravuras japonesas antigas como representação dessa relação. Posso dizer que as imagens do filme de Eisenstein têm a mesma função, no sentido de exemplificar através de uma representação. Estas mudam de acordo com as épocas e as tecnologias disponíveis, o que em última análise é também um dos temas de *O Fundo do Ar é Vermelho*. A disseminação das câmeras portáteis foi o que possibilitou tantas imagens de protestos pelo mundo também.

Outra camada de significação relacionada ao *Encouraçado Potemkin* é justamente que a insurreição aconteceu em 1905. Mesmo ano da primeira tentativa de revolução socialista na Rússia e que posteriormente foi chamada de “ensaio da revolução de 1917”. Este fato é interessante porque Larry Bensky, jornalista e ativista que é entrevistado no filme, afirma: “Se dizia que o 68/69 nos Estados Unidos era como 1905 na Rússia”. E continua: “Está bem, porque nos restas 12 anos para saber”. No final do filme, na versão a que tive acesso, Marker, em seu comentário final feito em 1993, começa justamente falando de que 15 anos se passaram desde o final do filme. A revolução não veio nem depois de 12 anos, nem depois de quase 30 anos. Mas o filme não é derrotista, ele indaga e pelo seu próprio título considera que a esquerda ainda está por aí, no fundo do ar.

Voltando para a análise da abertura do filme, paramos justamente no corte de som e imagem de um plano de pessoas descendo desesperadas a escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin*, plano de fundo laranja, para uma jovem sentada diante da escada,

um plano de fundo branco. Ela está sentada com as mãos cruzadas sobre o joelho, no limite inferior do quadro. Ela responde a pergunta:

“Irina, você traz freqüentemente turistas a estas escadarias?”

Sim, muito freqüente. Em algumas ocasiões duas ou três vezes no mesmo dia, porque trabalhei durante um ano como intérprete para turistas em Odessa.”

Corta então para o plano de um alto falante. Imagem de fundo branco. Uma nova música se inicia. Corte para imagem de jovens escoteiros desfilando com a mão direita erguida, dedos retos, esticados em frente ao rosto, uma espécie de continência. Então começa uma nova narração, em voz masculina:

“Nos anos sessenta, tudo se inverteu. Estávamos saindo da Guerra Fria...”

Corte para um plano colorido, uma criança cruza os braços.

“... e a revolução de 17 pertencia aos museus.”

Corte da criança para um casal de idosos que levam as mãos diante dos olhos, como que para esperar uma surpresa. Corte, pessoas confraternizam e dois senhores trazem uma televisão enorme e posicionam diante do casal de idosos

“As mentes mais brilhantes acreditavam que havíamos, por fim, alcançado a idade da razão.”

Corte. Volta para o casal de idosos que tira as mãos da frente dos olhos e faz expressão de surpresa.

“...e que a única busca válida era saber quando e como...”

Corte para a televisão sendo colocada no chão. A criança que aperecera no primeiro plano dessa sequencia com os braços cruzados aparece novamente, de costas, diante do aparelho televisor.

“... a humanidade iria alcançar um patamar universal de civilização.”

Corte para close da senhora idosa que fala: “Agora somos uma família de dois televisores”. O plano segue abrindo e revelando uma criança pequena que dorme, o idoso ao seu lado e aos poucos toda a família que está ao redor do casal de idosos. A narração volta:

“E então tudo vem abaixo em Cuba, na China... Mas, se pudermos resumir em uma única palavra, esta seria Vietnã.”

Corte do plano aberto de uma família abastada, para um plano de fundo amarelo. Um avião de guerra carregado de bombas em ambas as asas percorre uma pista de decolagem. No som escutamos o radialista de um programa com um jargão que se tornou famoso na época da guerra, ele diz: “Good Morning Vietnam!”. Corte, entra cartela com a primeira parte do filme: “1- do Vietnam até a morte de Che”.

Esta sequência que encerra a abertura do filme vai justamente problematizar a primeira parte da abertura. Com a entrevista de Irina, Marker coloca a insurreição e mesmo a revolução em seu novo patamar no mundo capitalista em que está inserido, ou seja, no seu agora. Não passa de uma peça de museu, mais um local turístico, essa atividade que conseguiu transformar tudo no mundo em mercadoria. Aqui ecoa a crítica situacionista do espetáculo, onde todas as relações passam a ser definidas pelo capital. Na sequência vemos uma cena que é a entrega de uma televisão enorme para um casal de idosos, família e amigos estão presentes, todos bem vestidos. Aparentemente é uma festa e o televisor é o grande presente. O filme está anunciando que não apenas os anos sessenta foi uma época de mudanças políticas radicais, mas também de mudança no próprio status da imagem, de sua produção e circulação. A televisão é a maior responsável por essa nova dinâmica nas lutas de narrativas e de produção de imagens. O filme diversas vezes vai mostrar imagens sendo veiculadas na televisão, é uma das fontes do arquivo a ser utilizado. A televisão é diversas vezes filmada, a imagem dentro da imagem, a própria materialidade de sua reprodução é colocada em cena.

Ao final desta abertura, Marker vai introduzir o tema por vir antes de colocar a cartela. Essa estratégia de anunciar o tema antes da cartela é usada em outros momentos do filme, como na passagem da primeira para a segunda parte e funciona muito bem como uma ligação no âmbito formal. Se as cartelas, como capítulos dividem o filme e organiza melhor a sua estrutura, esse pedaço de um tema que aparece antes da divisão reforça a unidade do filme

como um todo. *O fundo do ar é vermelho* é um filme que se constrói sobre continuidades e rupturas, tanto formalmente quanto tematicamente.

Outra parte do filme que escolhi analisar é o início da segunda parte, sobre a primavera de praga e como o discurso de Fidel Castro é construído logo em seguida, discurso onde ele procura justificar a invasão soviética. O filme vai colocar em contraste a libertação de Praga pelos soviéticos contra os nazistas durante a segunda guerra mundial destacando a atuação da resistência tcheca, para então abordar o congresso do partido comunista tcheco e sua decisão de se libertar da dominação soviética. O que se coloca é a legitimidade da decisão, tomada de forma democrática. Esta decisão é ignorada pela União Soviética que invade o país e entra com tanques na cidade de Praga. Há um plano muito interessante onde a câmera está mostrando o tanque soviético da segunda guerra, o primeiro a entrar na cidade na libertação contra os nazistas, que foi transformado em um monumento. A câmera faz um movimento e mostra, sem cortes, os tanques soviéticos na rua, na primavera de praga. Marker em um único plano parece ilustrar a célebre afirmação de Marx no início de seu texto *O 18 brumário de Luis Bonaparte*, e que é uma fala de José Mujica em outra parte do filme, a de que a história só pode se repetir como farsa. A invasão soviética em praga não é libertação, é opressão, é a farsa.

O Fundo do ar é Vermelho é um filme que vai apontar os opressores em suas diversas manifestações e afirmar que o “fim da guerra fria” que é colocado no início, não é o fim dos conflitos ou dos opressores, mas uma multiplicação dos mesmos. O poder é exercido sobre o povo em diferentes faces. Se nas duas primeiras partes do filme, ele está identificado com o imperialismo norte-americano, na terceira parte ele é o imperialismo soviético e na quarta parte é a dominação econômica, o capital financeiro, representado pela água contaminada no Japão. Marker não é ingênuo diante do poder e sua estrutura de montagem frequentemente mostra mudanças de posição e contradições em discursos e figuras públicas. No final da sequência sobre a primavera de Praga vemos um discurso de Fidel Castro, que aparece bastante no filme, em várias ocasiões e situações diferentes. No caso, muitas vezes Fidel está tratando justamente da causa revolucionária e da luta de guerrilhas, mas neste discurso ele está tentando justificar a intervenção soviética em Praga. Essa sequência é recheada de desconfianças. A imagem trêmula, aparentemente de uma televisão com defeito ou outro problema de reprodução assim como o som que acompanha o discurso causam uma espécie de mal estar, uma desconfiança, pois Fidel está tentando justificar o injustificável em nome de

uma luta contra o imperialismo. A autonomia do estado e do povo tcheco-slovaco deve ser negligenciada diante de uma suposta causa maior. É um argumento análogo ao usado pelos Estados Unidos no Vietnã. Em determinado momento, quase no final do discurso o filme faz um corte para um homem na platéia, de expressão séria. Este plano, único plano que não é de Fidel Castro, funciona como recurso final, ele reflete o próprio espectador diante do discurso. Desconfiança e incredulidade são o que se vê em seu rosto.

O poder segue seu caminho, mais a frente ele vai mostrar o primeiro congresso do partido comunista cubano, em 1975, nos moldes dos congressos do partido comunista russo. Está claro que os regimes se alinham ao poder, a revolução não pode ser permanente. A imagem reflete outra, muito parecida à do congresso soviético onde a narração questionava a validade e a proximidade deste mesmo partido do povo que o ajudou e justificou sua ascensão ao poder.

Mas talvez a mais benjaminiana das passagens do filme é quando Marker afirma que “você nunca sabe o que está filmando”. Na segunda parte do filme, *As Mãos Cortadas*, no capítulo três: *Da Primavera de Praga ao plano comum*, o filme liga a primavera de praga e as olimpíadas de 1952 (tema do primeiro filme de Marker) através de um personagem comum, Zatopek, corredor Tcheco campeão em 1952 e um dos protagonistas do levante de 1968. O narrador vai discorrer sobre o real significado das Olimpíadas no jogo político internacional, falando, por exemplo, que Leni Riefenstahl filmou o maratonista campeão como pertencente ao Japão, mas na verdade ele era coreano. Na época, 1936, a Coréia estava sob o domínio japonês. Então o narrador afirma: “Nunca te dizem o que é que estás filmando”. Então o filme segue com imagens das olimpíadas de 1952 e o narrador diz:

“Em 52 pensei que estava filmando a um cavaleiro campeão da equipe chilena. Estava gravando um golpista. Acabou que era o tenente Mendoza, mais tarde general Mendoza, membro da junta de Pinochet. Você nunca sabe o que está filmando.”

Marker tem uma habilidade incrível de transitar por assuntos e fazer relações que vão sendo reafirmadas ao longo do filme, é uma característica de sua obra como um todo. No caso específico de *O Fundo do Ar é Vermelho*, ele está trabalhando como um internacionalista, ele acredita que todos esses movimentos, suas conseqüências, as idéias e as relações entre países, tudo está conectado, as relações são as mais diversas. Mas em se tratando dessa afirmação, “Você nunca sabe o que está filmando”, ela é a síntese não apenas desse filme, mas de um

pensamento em torno da imagem, é a expressão de uma imaginação política baseada numa eterna reelaboração da história. É como Benjamin e seus leitores buscam a história, sempre através do agora diante do outrora. A imagem não muda, ela é “o babado do vestido”, a expressão do eterno, seu objeto. Mas o que ela representa, o que nela está projetado, muda sempre e isso só é possível através da legibilidade construída por sua articulação na montagem. Como afirma o próprio Marker sobre seu filme:

Durante os últimos dez anos, um certo número de homens e de forças (por vezes mais instintivos que organizados) tentaram jogar o seu próprio jogo, revertendo as peças. Todos falharam. No entanto, sua existência tem sido responsável pelas mais profundas transformações políticas do nosso tempo. Este filme pretende mostrar alguns passos dessa transformação. (...) Não me vanglorio de ter feito um filme dialético. Mas tentei dar ao espectador, através da montagem, o ‘seu’ ponto de vista, ou seja, o seu poder. (MARKER, 2015, p.124)

Em sua dissertação dedicada exclusivamente ao filme *O Fundo do Ar é Vermelho*, Nicolau Bruno de Almeida Leonel classifica o filme como “labiríntico” e este me parece ser realmente o termo mais adequado para classificá-lo. De forma a concluir essa breve análise de algumas partes desse filme múltiplo, quero falar da sequência final. Marker está já reavaliando as imagens 15 anos depois da primeira montagem do filme:

“Assim, nosso autor se surpreende com a ingenuidade da História, que parece ter muito mais imaginação que nós. Se lembra do final do filme terminado em 1977, onde ele compara o tráfico de armas das grandes potências com os planos levados a cabo para tentar manter a população de lobos em um nível controlável. Adivinhem a quem as armas são vendidas hoje... O consolo, de qualquer forma, é que, 15 anos depois, os lobos seguem existindo.”

Esta narração final é uma afirmação de que a brisa da insurreição e da não sujeição ao poder segue existindo. Marker vai usar o lobo, animal selvagem que deve ser mantido sob controle populacional, como alegoria do próprio sentimento de revolta e de liberdade dos oprimidos. Mesmo diante de ataques covardes eles seguem existindo.

3.3 – LBJ (1968) – Santiago Alvarez

3.3.1. Santiago Alvarez

Santiago Alvarez chegou ao cinema através da revolução cubana, aos 40 anos de idade. Alvarez foi estudante de medicina. Obrigado a largar os estudos no segundo ano por falta de dinheiro, vai aos Estados Unidos tentar uma vida melhor. Lá se depara com o outro lado do sonho americano, trabalhando como mineiro, lavador de pratos e outros empregos mal pagos. Conhece de perto a discriminação racial e outros problemas sociais norte-americano. Ao voltar para Cuba no início dos anos 40, Alvarez se matricula em um curso livre de filosofia. Em 1946, Santiago Alvarez entra para o Partido Socialista Popular (o partido comunista cubano). Em 1951 está trabalhando no arquivo musical da rádio CMQ e é um dos fundadores da *Sociedade Cultural Nuestro Tiempo*, berço de iniciativas cinematográficas cubanas pré-revolução. Em 1952 Fulgencio Batista dá um golpe de estado. Em 1958 Alvarez é acusado de tramar uma explosão na TV CMQ, onde Fulgencio Batista mantinha um programa. Foge para El Salvador. Em 1959, com o sucesso da revolução, Alvarez é convidado por Che Guevara a trabalhar no setor de documentários e cinejornais do recém criado ICAIC. Assim começa a carreira de Santiago Alvarez no cinema.

Sua carreira é marcadamente militante, seus filmes tem um compromisso claro com a revolução cubana e com uma visão socialista dos problemas internacionais que ele registrou a partir dos anos 1960 até os anos 1990. Muitas vezes a cobertura cubana de eventos como a guerra do Vietnã, o golpe no Chile e as guerras de independência de Angola e Moçambique são colocadas como a cobertura do outro lado da história, contrário ao imperialismo norte-americano. Este compromisso, as limitações técnicas e a própria personalidade criativa de Alvarez, no entanto, permitiram uma obra original e que transcende o mero aspecto panfletário de seus filmes.

É preciso entender que a Cuba pós-revolução investiu muito no cinema, mais especificamente no desenvolvimento de um cinema caracteristicamente cubano, alinhado com os ideais revolucionários e com movimentos e manifestos de outros cinemas latino-americanos, como o cinema novo brasileiro. O cinema cubano então se desenvolveu através da tensão criatividade-precariedade, com resultados impressionantes. A obra de Santiago

Alvarez não escapa desta tensão e muito de seu estilo cinematográfico tem origem em soluções criativas para problemas técnicos. Segundo Amir Labaki:

“A razão para tanta inventividade é a necessidade”, reconhece o próprio cineasta. A impossibilidade de obter a exata imagem em movimento desejada jamais serviu de empecilho para Alvarez. O original reprocessamento do material disponível é uma das fontes básicas de surpresa do cinema de Alvarez. (LABAKI, 1994, p. 12)

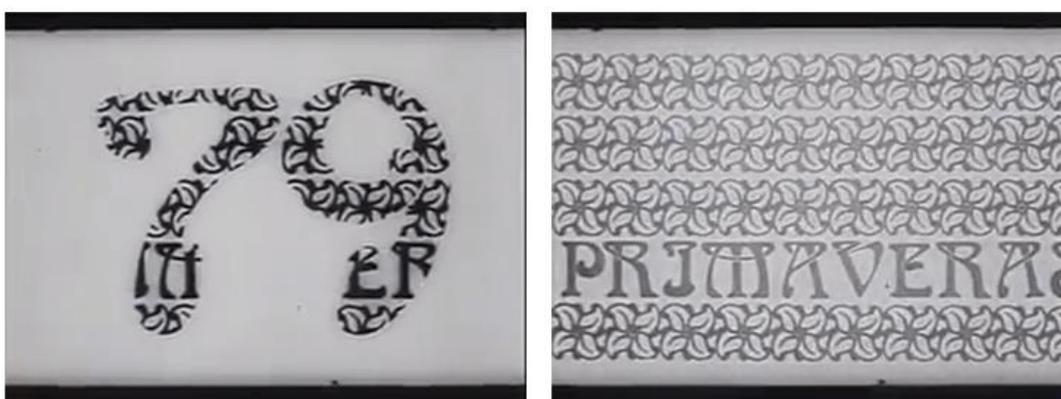
O cinema como meio é fundamental para Alvarez. Ele está o tempo todo jogando com os limites da linguagem cinematográfica através, principalmente, da montagem. Foi justamente no encontro da moviola que seu cinema se tornou possível, como ele explica em entrevista a Amir Labaki:

Está aí uma coisa que não pensei que fosse gostar. A moviola chegou às nossas mãos primeiro como equipamento, uma coisa mecânica que se usa para cortar e montar filme. Você tropeça com ela de repente, mas com o tempo passa a ter-lhe amor. Quero confessar algo: não faço roteiros. Meus documentários nunca tiveram roteiro, no sentido convencional. O definitivo se dá na sala de montagem, onde está a moviola, se manuseia a película e se escolhe seqüência por seqüência. Eu produzo o roteiro de verdade na sala de montagem. Saio para filmar, filme aqui, filme ali, claro que já com uma idéia prévia do que quero fazer, mas não tenho um roteiro escrito que teria que seguir continuamente para fazer o documentário. Acredito que o trabalho de documentário é mais completo, mais emocionante que a ficção precisamente por essa razão. Não sou contra o cinema de ficção, mas filme documentário para mim é mais emotivo, mais criativo e com mais aventura. (LABAKI, 1994, p. 40)

A obra de Santiago Alvarez soma mais de 600 *noticieros* e quase 100 documentários, entre curtas, médias e longas-metragem. Nesta extensa obra pode-se identificar um estilo, assim como pontos fora da curva. Os filmes de Alvarez geralmente não usam nenhum tipo de narração e ele tem nas músicas que escolhe o principal elemento sonoro e também narrativo. A música quando tem letra sempre está em relação direta com o que está sendo exibido. O melhor e mais radical exemplo disso é seu filme *NOW* (1965). Um curta-metragem de cinco minutos e meio que é muitas vezes citado como precursor dos videoclipes. O filme consiste numa montagem de cenas dos embates raciais nos Estados Unidos ao som da música *Now* cantada por Lena Horne. Esta música tem um forte cunho anti-racista e reflete no som o que as imagens mostram na tela. O filme pode ser dividido em duas partes, os créditos iniciais, ao som de uma música instrumental de xilofone e a música de Lena Horne. É uma construção

dinâmica de cenas filmadas e fotografias estáticas. Nos créditos iniciais do filme uma informação esclarecedora sobre a origem do material usado: “Fotos: De todas as partes”.

Este uso indiscriminado de materiais oriundos de qualquer fonte está presentes em outros filmes de Alvarez, o tornando talvez o exemplo mais radical de colagem na montagem cinematográfica dentro desta dissertação. É importante destacar que o cineasta cubano tinha um senso gráfico muito apurado também. As cartelas de seus filmes muitas vezes remetem a cartazes, usam páginas de jornais e revistas, usam elementos que vão além das letras em sua composição e as fontes também são expressivas. Como exemplo segue as cartelas de título do filme *79 Primaveras* (1969):



No filme *Cómo, Por Qué y Para Qué se asesina a um general* (1971), Santiago Alvarez vai utilizar diversos tipos de letreiros, muitos recortados de revistas e jornais. É um filme que explica a primeira tentativa de golpe pela ultradireita no Chile na época de Salvador Allende. O filme tem uma narração *over*, mas faz um uso amplo dos letreiros e fotos, estética característica de Alvarez.



Neste mesmo filme Alvarez vai usar imagens de uma aranha, suponho ser uma tarântula, que leva sua caça para um ninho. Essa imagem é uma metáfora da CIA e as armadilhas que estão armando. Em determinado momento do filme é exibido um organograma do atentado, com um fundo de teia de aranha. O uso de metáforas e alegorias é um recurso muito utilizado por Alvarez em seus filmes.

Voltando ao filme *79 Primaveras*, a penúltima seqüência do filme é absolutamente expressiva. Para representar a guerra Alvarez usou filmagens do conflito em películas que estavam danificadas, rasgadas, com pedaços faltando e projetou no filme. O resultado é que as imagens do combate, bombardeios, tiros, avanços e recuos se confundem com a própria projeção da película danificada. O conflito transcende a representação e se expressa no próprio meio e, de forma inversa, lembra você que está assistindo a essa projeção. E o resultado, graficamente é muito impactante também, lembra o trabalho de cineastas experimentais como Peter Tscherkassky.

Santiago Alvarez, ao contrário de Emile De Antonio e Chris Marker é um cineasta ligado a uma instituição governamental. Ele tem um compromisso ideológico claro com o regime, e sua história se confunde com a do próprio ICAIC e a dos *noticieros* que ele dirigiu por 30 anos. Alice de Andrade, diretora do filme *Memórias Cubanas* (2010), escreve sobre o trabalho de Santiago Alvarez nos *noticieros*, esclarecendo a dinâmica de produção de seus filmes:

Diz-se que a foto-animação e o videoclipe nasceram das experiências de Santiago Álvarez e do talento da sua equipe. A idéia de *Now!* surgiu num Noticiero e foi aprovada pelo público cubano antes de ser desenvolvida para tornar-se um clássico do cinema mundial. Assim nasceram muitos outros documentários premiados por todo mundo fora: *Ciclón*, *Hanói martes 13*, *79 primaveras*, *Hasta la Victoria Siempre...* Foram todas edições “monotemáticas”, dentre as 1493, com cerca de 10 minutos cada, que o Noticiero produziu. (ANDRADE, 2009)

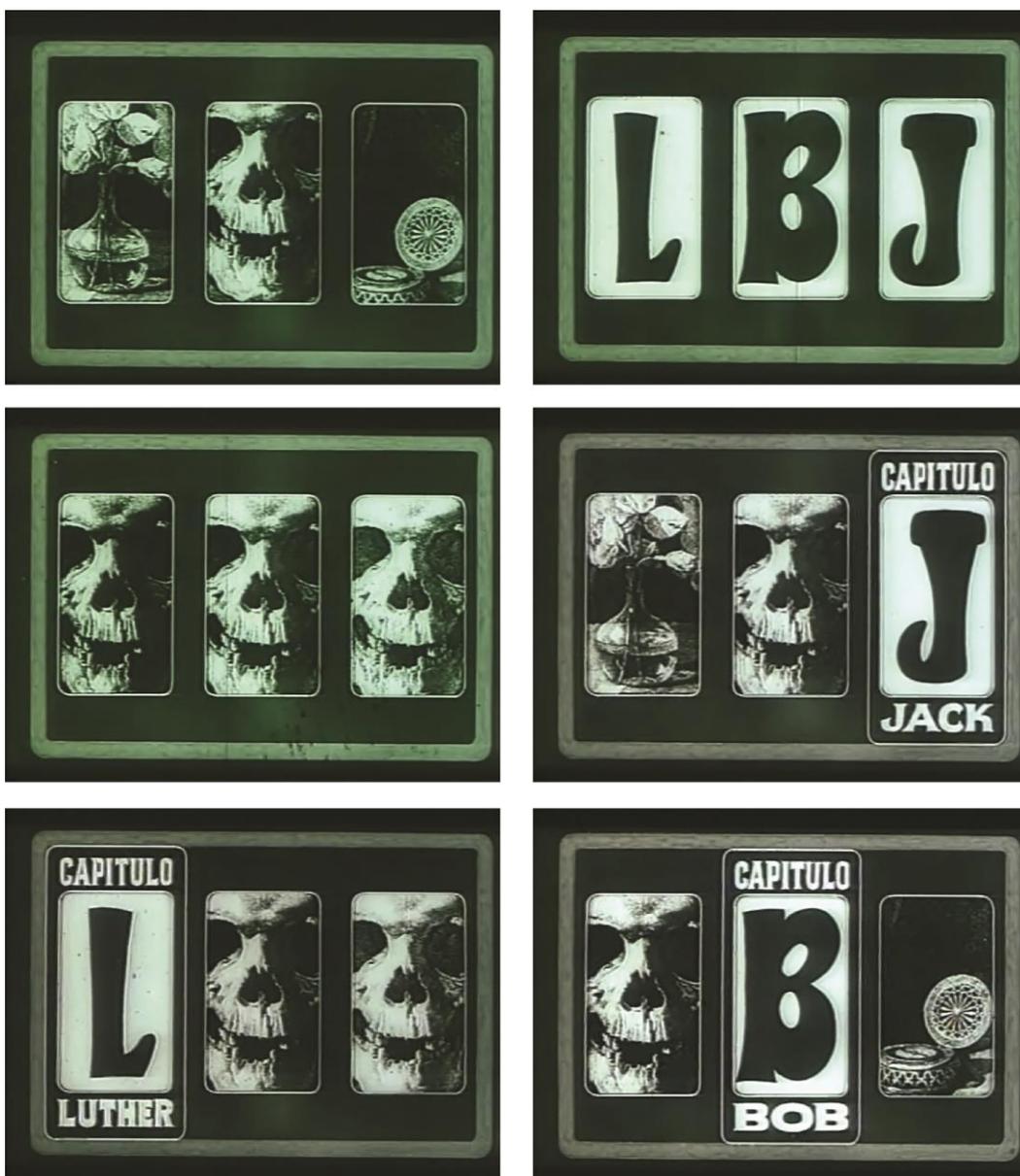
E ainda reitera a importância do trabalho dos realizadores cubanos:

Pouco a pouco, sem se darem conta disso, escreveram uma outra história do século XX graças a uma intimidade privilegiada com as causas revolucionárias. (ANDRADE, 2009)

Santiago Alvarez sempre teve um compromisso com uma produção de prontidão, seus filmes são urgentes, feitos no calor do momento, participam do contexto ideológico da guerra fria, são abertamente panfletários. Mesmo assim, muitas de suas obras têm uma força estética para além do contexto em que foram criados, são obras que carregam uma potência criativa própria. Alguns de seus filmes podem muito bem ser considerados ensaios, já que apontam caminhos de questionamentos e interpretações de acontecimentos, constroem relações e explicitam o meio de expressão.

3.3.2. LBJ (1968)

O filme *LBJ* foi lançado em 1968. LBJ são as iniciais do presidente americano Lyndon Baines Johnson, tema do filme. Santiago Alvarez traça a história da carreira política de LBJ através do assassinato de três líderes americanos que estavam de alguma forma se opondo ou atrapalhando os seus planos. São eles John Kennedy (J), Martin Luther King (L) e Bob Kennedy (B). Os três assassinados formam as iniciais LBJ que dá título ao filme e aparece numa animação imitando um caça-níquel, uma espécie de alusão a um jogo de cartas marcadas. Novamente os letrados do filme chamam a atenção pela qualidade plástica e como recurso narrativo. A relação entre as iniciais dos assassinados e o nome do presidente americano feita de forma imediata pelo recurso do jogo de combinações supostamente aleatórias cria uma espécie de salto de entendimento no espectador.



Este filme demonstra bem a velocidade e urgência da produção de Santiago Alvarez. Martin Luther King foi assassinado em abril de 1968 e Bob Kennedy em junho do mesmo ano. O filme saiu ainda em 1968 e rodou em vários festivais pelo mundo. Como explica Santiago Alvarez para Amir Labaki:

Houve um processo de acordo pelo qual iam sendo assassinados pela CIA Martin Luther King, John Kennedy e Bob Kennedy. Eu comecei a procurar material para montar esse documentário. Comecei com o primeiro assassinato, procurando material para quando tivesse o suficiente mandar filmar. Quando comecei a filmar o primeiro morto, assassinaram o segundo. Tive então que começar a procurar material do outro e quando estava fazendo isso assassinaram o terceiro. (LABAKI, 1994, p. 65)

LBJ é uma grande colagem de materiais das mais diversas fontes. Utiliza fotos e capas de revistas, trechos de filmes hollywoodianos, gravações de discursos de Stockely Carmichael e Martin Luther King, montagem e intervenção sobre fotografias e trilhas sonoras diversas, de forma a construir a trajetória de Lyndon Baines Johnson, presidente americano que foi responsável pela intensificação da guerra do Vietnam.

O filme é uma obra de referencia na filmografia de Alvarez por conta da evolução de sua capacidade de articulação dos diversos materiais na montagem, como podemos deduzir da afirmação de Jorge Luis Sanchez Gonzalez em seu estudo sobre o movimento do cinema documental cubano, *Romper la Tensión Del Arco*:

A montagem intelectual que insinuou brevemente em *Hanoi, martes 13*, aqui é um conceito fechado, maior. A montagem vem de associações de planos, que vistos individualmente não guardam relação alguma entre si, mas outro encantamento nasce entre eles quando se montam, justapostos - como gostava o cineasta russo Eisenstein -, sem importar que seja entre fotos, ou entre uma foto e um pedaço de filme determinado, como a deliciosa construção em que um personagem – em *cinemascope* ainda por cima – de não se sabe que filme de atmosfera medieval, atira uma flecha que se converterá, graças à montagem, na bala que mata o presidente John Kennedy, em Dallas.⁶⁷ (GONZÁLEZ, 2010, p. 171)

Mas podemos relacionar a montagem de Alvarez também a obra de Dziga Vertov. Muitos foram os estudos dedicados à comparação e diferenciação dos dois cineastas, muitas são as coincidências de suas vidas e práticas também. Mas o que me cabe destacar aqui, levando em consideração que o filme *LBJ* é um dos experimentos mais radicais da obra de Alvarez é que ambos os cineastas utilizam o meio cinematográfico para expor uma nova realidade, só possível de ser expressa por essas novas tecnologias e as inovações formais derivadas delas. Mesmo como experiências formais radicais, seus filmes eram construídos a partir de um compromisso com a realidade e uma “verdade”, expressa através de seus recursos. Os dois trabalhavam com imagens de arquivo ou feitas por diversos cinegrafistas. Ambos são diretores de cinejornais, estavam acostumados a lidar com uma grande profusão

⁶⁷ La brevedad del montaje intelectual que insinuo en *Hanoi, martes 13*, aqui es un concepto cerrado, mayor. El montaje va de asociaciones de planos, que vistos individualmente no guardan relación alguna entre si, pero otro encadenamiento nace entre ellos cuando se montan, yuxtapuestos – como le gustaba al cineasta ruso Eisenstein -, sin importar que sea entre fotos, o entre una foto y un trozo de un filme determinado, como la deliciosa construcción en la que un personaje – en *cinemascope*, además – de no se sabe qué película de atmosfera medieval, lanza una flecha que se convertirá, gracias al montaje, en la bala que mata el presidente John Kennedy, em Dallas. (GONZÁLEZ, 2010, p. 171)

de materiais. Desta forma suas estruturas de montagem se refletem mutuamente. O uso do som, a negação da narração *over*, a concepção da mensagem como uma contrainformação. A imagem precisa estar relacionada com um conjunto para que seu sentido seja percebido.

LBJ utiliza uma série de alegorias para construir a narrativa de ascensão de poder e alianças do governo de Lyndon Johnson. Os primeiros planos são fotos do casamento da filha de LBJ com um fuzileiro naval estado-unidense ao som de uma música sacra, que pode ser interpretado como a aliança de seu governo com o militarismo americano, expresso na escalada de violência da guerra do Vietnã em seus mandatos. No final desta seqüência inicial, antes de entrar o título do filme, um gangster sai de dentro do bolo de casamento e começa a atirar com uma metralhadora para todos os lados. Com efeito *reverse*, ele volta para dentro do bolo. Esta imagem simboliza o fruto da união de Johnson com o exército: violência indiscriminada.



Alvarez introduz LBJ no filme como um cowboy americano e neste momento vemos cenas de um filme hollywoodiano em que cowboys matam índios. Esta seqüência é uma alegoria na medida em que não há uma preocupação com um fato a ser retratado nem com

uma continuidade diegética, mas com a idéia de que LBJ é um representante de um povo dominador que exterminou os nativos americanos. Ele é um opressor, um imperialista. Estas imagens vão ecoar quando Stokely Carmichael afirmar em seu discurso que a sociedade norte-americana é uma sociedade bárbara e depois, já no capítulo sobre Bob Kennedy, em outro plano representando um acampamento medieval, com pessoas pregadas em estacas e brigas.

Uma passagem de Ismail Xavier em relação ao cinema de Eisenstein pode muito bem ser aplicada aos filmes de Santiago Alvarez, em especial ao LBJ:

“No lugar de uma narrativa linear, Eisenstein queria que seus espectadores aprendessem a pensar dialeticamente baseados no modo em que ele apresentava e comentava os fatos históricos. A sucessão de imagens não deveria seguir uma linha de ação dentro de uma continuidade espacial ou temporal, mas uma linha de raciocínio conceitual sobre os fatos evocados na tela. Como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa, a justaposição descontínua de imagens sobre a evolução contínua da ação e do drama.” (XAVIER, 2005, p. 60)

Outra passagem em que Alvarez utiliza uma construção alegórica com grande impacto narrativo e conceitual é a seqüência do discurso de Martin Luther King em que a cada vez que ele afirma ”eu tenho um sonho” corta a imagem para um pelotão de fuzilamento saído de algum filme de ficção. Martin Luther King não foi fuzilado, mas seu assassinato teve motivos políticos claros e esta simples seqüência de planos torna claro não as circunstâncias da morte do líder negro estado-unidense, mas o motivo de sua morte: silenciar seu sonho e sua luta pelo fim do racismo e o empoderamento dos negros no país. O capítulo de Martin Luther King é, na minha opinião, o mais emocionante e visualmente impactante de todo o filme. O discurso de Carmichael é seguido de uma seqüência de fotos da pobreza da população negra ao som da música *Kwedini*, da cantora sul-africana Miriam Makeba, e na medida em que começam a aparecer imagens de protestos do movimento negro e seus líderes, a música *Mississippi Goddam* de Nina Simone entra simbolizando o momento de tomada de consciência da população. Martin Luther King tem seus princípios demonstrados ao espectador com apenas um movimento de câmera, que começa num retrato de Mahatma Gandhi e desce para King sentado em um sofá com duas crianças. Esta seqüência vai culminar no discurso de King. Após o último tiro, Alvarez faz uma seqüência de imagens de máscaras africanas ao som de

uma musica psicodélica. Este final do capítulo “Luther” é realmente emocionante, uma sensação de tristeza e ancestralidade se fundem.

O capítulo dedicado a John Kennedy é musicado por passagens da ópera *Carmina Burana*, de Carl Orff, que trás um sentimento de destino trágico. Há um corte para uma animação de um homem sendo mastigado por um dragão, algo como se John Kennedy tivesse sido jogado dentro da boca de um monstro ao ser eleito presidente. Johnson era vice-presidente de Kennedy e Alvarez cria uma narrativa de que ele não é apenas um falso amigo, mas uma espécie de cavaleiro do apocalipse. O capítulo encerra com uma foto de Johnson com uma pá sorrindo e satisfeito em enterrar Kennedy. Aqui aparece pela primeira vez a coruja girando a cabeça e olhando para a câmera, uma alegoria do conhecimento e da história, que está vendo o que realmente está acontecendo.



O último capítulo, “Bob”, sobre o assassinato de Robert Kennedy é breve e dramático, retomando a estrutura e o tipo de música usado no primeiro capítulo do filme. Novamente Johnson aparece sorrindo com a pá na mão e depois com dois dedos levantados, fazendo o gesto do número dois, que logo se funde para uma foto de John e Bob Kennedy lado a lado. Novamente a coruja está de olho.

O filme termina com uma breve seqüência de Johnson com seu neto recém nascido ao som da música *Por qué*, do compositor cubano Pablo Milanés. A aliança de Johnson com o

exército deu frutos, sua política imperialista irá se perpetuar. O filme encerra com uma pessoa pegando fogo correndo e caindo no chão, um *jump cut* aproxima a imagem que fica borrada, corta para a tela vermelha. Em *Level 5* (1997), de Chris Marker, essa imagem que fecha o filme de Alvarez é citada. Originalmente se trata de um soldado pegando fogo em Borneo e foi filmado por australianos. A personagem diz:

Eu vi ele em um filme sobre o Vietnã, ainda queimando 20 anos depois. Eu vi tantos cine-jornais que eu conhecia Gustavo desde que nasceu. Filmado em Borneo, por Australianos. No plano original, você pode dizer que ele não morre. Ele se levanta novamente. Talvez pior para seu sofrimento, mas você tem a sensação de que ele vai sobreviver, como a menina do napalm em Saigon. Este final tem sido sempre cortado. Um símbolo nascido não se desfaz tão facilmente. Ele testemunha contra a guerra, você não pode enfraquecer este testemunho por conta de alguns poucos quadros. Verdade? O que é a verdade? A verdade é: a maioria não levantou. Então o que há de tão especial neste? A ética da imagem? Napalm é ético? Você é a favor do napalm? De que lado você está, camarada?⁶⁸

O filme sobre o Vietnã não é especificado. Pode ser *LBJ* ou pode ser outro, mas o que a personagem diz ecoa no filme de Alvarez. Que uso se faz das imagens? Existe uma ética para isso? Em tempos de *fakenews* esse questionamento parece fundamental, mas já era também nos anos 1960 e também era nos anos 1930. Em *LBJ* as imagens são simbólicas, o uso de filmes de ficção, fotos, músicas, colagens dentro do quadro, todos os truques, o uso extensivo das trucagens, todas os recursos reafirmam a obra como filme, você está assistindo à uma argumentação sobre um dado acontecimento e não a realidade desses fatos. A imagem do soldado pegando fogo, nesse sentido, poderia tanto ser esse plano que foi usado, filmado em Borneo, por Australianos, quanto outro plano, filmado em outro lugar, quem sabe até de um filme de ficção.

Santiago Alvarez está se dedicando a criar a legibilidade dessas imagens, imagens que povoam o imaginário de sua época, de toda aquela década. O filme *LBJ* é uma grande alegoria sobre as forças que controlavam o governo americano na época e sua política imperialista.

⁶⁸ I saw him in a Vietnam movie, still burning 20 years later. I viewed so much newsreel I knew Gustavo at birth. Filmed in Borneo, by Australians. In the original shot, you can tell he doesn't die. He gets up again. The worse for wear, maybe, but you feel he'll get over it, like the napalm girl in Saigon. That ending has always been cut. A born symbol doesn't get out of it so easily. He testifies against war, you cannot weaken his testimony for the sake of a few frames. Truth? What is truth? The truth is, most didn't get up. So what's so special about this one? The ethics of imagery? Is napalm ethical? Are you in favor of napalm? Whose side are you on, comrade?

Johnson é a personificação dessa política, do conservadorismo e militarismo reinantes na política americana dos anos 1960.

Para além do significado da narrativa criada por Alvarez, esteticamente o filme utiliza a colagem de materiais diversos de forma a construir o discurso, mas ao mesmo tempo chamando atenção para a análise do mesmo. Ele cria uma narrativa fragmentária que através de recursos diversos cria relações entre as imagens em sucessão gerando não apenas a trajetória de Johnson e dos assassinatos, mas o comentário de Alvarez sobre o que estes eventos realmente significam. O filme é lançado em um momento em que os três assassinatos são fatos conhecidos e recentes. Alvarez pressupõem este conhecimento, ele não está preocupado em explicar os acontecimentos, mas interpretar e esclarecer os reais motivos destas mortes. O que afirma Albera sobre os filmes de Eisenstein na época de seus lançamentos, pode muito bem ser aplicado à Santiago Alvarez:

No cinema, não apenas o “mundo visível” não nos é dado como tal, e sim em sua “correlação semântica” (como dirá Tynianov mais tarde), mas esta última se constrói na cabeça do espectador em função dos estímulos que o filme lhe oferece.

Disso resultam duas conseqüências: por um lado, o filme não é um “texto” autossuficiente que o espectador é chamado a contemplar “passivamente” (mesmo que ele desenvolva uma atividade de intelecção, necessária a toda percepção *a fortiori* de um produto cultural elaborado), ele cria choques emocionais e os organiza em vista de um efeito temático. Para tanto privilegia o conflito e recusa a fusão dos elementos, recusa o verossímil, as motivações do enredo e a continuidade da intriga.

Por outro lado, ele leva em conta a realidade histórica e social do espectador: o cálculo das atrações só é concebível se o auditório é conhecido de antemão, selecionado e homogêneo (um operário e um antigo subtenente cossaco não farão a mesma série de associações ao ver uma manifestação dispersada à força). (ALBERA, 2011, p. 241)

Depois de 50 anos, *LBJ* ainda é um filme que surpreende por conta da radicalidade de sua estética e pela clareza da interpretação dos fatos no calor dos acontecimentos.

Conclusão

O foco dessa pesquisa foi trazer relações entre a colagem nas artes plásticas a partir do modernismo, o desenvolvimento da montagem cinematográfica e novas formas de interpretação da história e das expressões estéticas derivadas do modernismo, com ênfase no pensamento de Walter Benjamin e seus leitores e comentadores. A relação entre estes elementos criou uma espécie de cultura da montagem com reflexos em diversas áreas e linguagens.

Dentro desse contexto, a imaginação política, termo que tirei de Didi-Hubermann, é uma expressão dessa cultura em torno da montagem. Ela está justamente relacionada à capacidade de construir relações e associações onde elas aparentemente não existiam ou estavam sendo ignoradas. Através desta premissa analisei três filmes de três diretores diferentes, *In the year of the Pig* (1968) de Emile de Antonio, *Le fond d'air est rouge* (1977) de Chris Marker e *LBJ* (1968) de Santiago Alvarez.

Aparentemente desconexos, com trajetórias distintas e oriundos de países diferentes, as obras analisadas se encontram justamente na imaginação política articulada através do uso de imagens de fontes diversas. Em uma cultura de abundância de imagens e informações, eles buscaram organizar uma parte desses discursos de forma a construir relações e refletir sobre seu agora imediato.

Os três filmes também podem ser aproximados pela ousadia de sua montagem. Seja por conta da proposta original ser ousada, como podemos colocar o filme de Chris Marker e de Emile De Antonio, seja por conta de limitações de ordem material, como era o caso de Santiago Alvarez em especial, os três usaram a montagem como elemento chave de constituição de um discurso que não se fecha em si mesmo, construindo filmes que em seu esforço de reflexão da sua contemporaneidade, pensam o próprio estatuto da imagem e o fazer cinematográfico.

O filme mais recente analisado, de Chris Marker, é do ano de 1977. Pode-se dizer que é o limiar do analógico que logo começa a ser substituído pelo digital. Desta forma me parece que a colagem e montagem dentro desta pesquisa estão dentro de um mundo analógico, mas com um pensamento que já aponta para o mundo digital. O uso indiscriminado de diversas

fontes, o remix sonoro, a colagem de elementos fílmicos, estáticos e animados, todos esses recursos e muitos outros ganharão força nas décadas que se seguem a estes filmes. Não quero afirmar que eles foram visionários, mas sim que foram realizadores que compreenderam o potencial político e estético da mídia em que trabalharam e que para eles o interessante era trabalhar neste limite, no que o cinema poderia oferecer de mais sofisticado: a capacidade de refletir sobre a imagem e através da imagem.

Para os três o cinema é uma atividade política, fazer imagens, reler imagens, rever a história, essas foram algumas das atividades as quais eles se dedicaram em suas obras. Na reprodução da entrevista de Bernard Weiner com Emile De Antonio publicada na *Film Quarterly* há um texto do próprio cineasta encartado com o título *Some discrete interruptions on film, structure and resonance*. Neste texto ele vai procurar, de forma breve, fazer algumas afirmações sobre o cinema e o fazer fílmico, usando citações de Vertov e Pudovkin inclusive. Este texto é composto de seis declarações. Destaco aqui a terceira:

3) A Declaração dos Direitos foi escrita com uma pena e belamente, de forma que cada Palavra dela tenha a necessidade de operacional hoje. Mais visualizações, maior acesso, maior controle da comunidade, menos lucro corporativo. Uma necessidade específica: um arquivo nacional eletrônico onde nada fosse jogado fora porque custa dinheiro para guardar isto (nossa história), do qual o sistema de recuperação e indexação seja eletrônico e instantâneo, onde tudo estará disponível para nosso uso. Custo de operação? O aluguel do nosso ar para as operadoras.⁶⁹ (DE ANTONIO in WEINER, 1971, p. 10)

Ele está reivindicando um arquivo geral, de uso público para os cineastas. Esta idéia resume bem o que é o fundo comum dos três filmes que foram analisados nesta dissertação. São filmes que se apropriam de arquivos para reinterpretá-los. Mas há algo mais nesta idéia de De Antonio. Ele quer que essa reutilização seja legal, pois apenas assim os filmes poderão ser exibidos. Há também uma discussão em torno dos direitos autorais dessas imagens, discussão que se torna cada dia mais espinhosa com os avanços da tecnologia digital e da internet.

⁶⁹ 3) The Bill of Rights was written with a quill pen and beautifully, so that every Word of it needs to be made operational today. More views, more Access, more community control, less corporate profit. One specific need: a national electronic archive where nothing is thrown away because it costs Money to store it (our history), whose retrieval and indexing systems are electronic and instant, where everything is made available for us for use, free. Cost of operation? Rental of our air to the network. (DE ANTONIO in WEINER, 1971, p . 10)

De Antonio está querendo criar um depósito geral de imagens, algo que a internet está, talvez, alcançando, mas que em sua astronômica quantidade de dados também torna impossível a sua total assimilação. É uma espécie de utopia o que ele propõe, mas nos faz pensar que seria importante preservar todas as imagens, para que elas fossem acessíveis nos momentos oportunos, sem falar na questão sobre a quem pertencem esses arquivos. Estes momentos oportunos são justamente quando “nossos mortos estão ameaçados”, quando é preciso dar o salto do tigre para o passado, ou seja, sempre. Os acontecimentos históricos e políticos se sucedem em ritmo vertiginoso e é preciso estar atento às atitudes autoritárias que emergem dentro do processo democrático e que visam miná-lo. Ao ter acesso ao passado através dos diversos “babados de vestidos”, permite-se que os processos históricos sejam pensados justamente como processos, permite-se criar ligações, relações e construir uma discussão pública. É por isso que estratégias de dominação são em larga medida baseadas no apagamento da história e da memória. Como coloca Susan Buck-Morss:

Há uma forma de apagamento menos violenta e mais comum. É a prática de preservar somente “nosso” passado, que estabelece uma trajetória linear e contínua para imaginar “nosso” futuro. Arqueólogos escavam rapidamente através das camadas da história para encontrar o que é de interesse do poder presente. A atenção a origens míticas – a matéria da lenda nacional que sustenta a dominação daqueles que governam – dispensa o passado recente como refugio. Seu terreno é um mero canteiro de obras para o crescimento futuro. Nesse processo, provas materiais de crimes contra seres humanos vivos são destruídas. Seus registros declarados como sem valor, desaparecem e, com eles, a possibilidade de se imaginar qualquer comunidade. (BUCK-MORSS, 2018, p. 22)

Então resgatar imagens é também mudar o seu status. Obras que rearticulam imagens estão tornando essas mesmas imagens objeto de análise e, possivelmente, tirando essas imagens de um grande mar informacional que não pára de crescer. Os filmes de De Antonio, Alvarez e Marker são exercícios de imaginação política que permitem justamente o resgate de imagens, sua releitura e quando nós assistimos estamos novamente relendo no nosso agora o outrora do filme, dos embates políticos que eles discutem. Esses filmes não são respostas, são questionamentos, são filmes que procuram reconhecer as imagens que utilizam. Benjamin em seu texto *Sobre o conceito de história* vai colocar a importância desse reconhecimento:

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. “A verdade não nos foge”: essa fórmula de Gottfried Keller assinala, na concepção da história própria do

historicismo, precisamente o ponto em que essa concepção é destruída pelo materialismo histórico. Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela. (BENJAMIN, 2012, p. 11)

O que estes cineastas nos ensinam também é manter uma atitude atenta para o que acontece e para as imagens que são produzidas. Um vislumbre ou uma revelação podem vir de uma capa de revista, de uma imagem na televisão, de um antigo arquivo bruto, descartado de outra produção. Pensar a história politicamente é acessar e dar acesso às imagens. Didi-Hubermann esclarece de forma eficiente esta questão:

Não se “resolvem” os “problemas da imagem” pela escritura ou pela montagem. Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética (na condição, certamente, de compreender com Benjamin que dialetizar não é sintetizar, nem regular, nem “resolver”): não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a “conhecibilidade” da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética). *Ler, é ligar* essas duas coisas – *lesen*, em alemão, quer justamente dizer: ler e ligar, recolher e decifrar -, como na vida de nossas faces nossos olhos não cessam de se abrir e de se fechar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70)

Em tempos de *fake news* e *deep fakes* as questões levantadas por esses autores e cineastas me parecem especialmente pertinentes. Em um contexto de disputas de narrativas, entender a linguagem e os meios utilizados para a construção dessas mensagens são a melhor forma de ter uma visão crítica sobre elas. Entender o meio e perceber suas utilizações, comparar informações, saber ver assim como saber ler. Essas capacidades parecem se tornar cada vez mais importantes para uma compreensão mínima de nossa contemporaneidade.

A imaginação política é uma capacidade que se alimenta das intersecções de informações e conhecimentos na busca de uma articulação eficiente e criativa dos mesmos. Mas a questão que já se colocava na época de Benjamin é a contradição de que a reprodutibilidade técnica que permite essa rearticulação da história é a mesma que permite a estetização da política e da violência que culminam no fascismo como expressão máxima. Por conta disso que considero pertinente o estudo das obras que compuseram o corpus fílmico desta dissertação. Eles mostram algumas formas que a imaginação política pode adquirir.

Como eles foram influenciados por cineastas que os precederam em 30 ou 40 anos, imagino que eles também podem exercer influência sobre as práticas e teorias do nosso cinema contemporâneo. É reinterpretar o outrora através do nosso agora.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. O ensaio como forma in: **Notas de Literatura 1**. São Paulo. Duas Cidades, Ed. 34: 2003.

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O Chile na obra de Chris Marker**: um olhar para a Unidade Popular desde a França. 2013: 389 f. (Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – USP, São Paulo, 2013.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. 2º ed. São Paulo. Editora Cosac e Naify: 2011.

ALTAFINI, Thiago. **Found-footage film – documentário de arquivo**: o cinema de Emile De Antonio e uma análise de In the Year of The Pig. 2012: 77 f. (Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som) – UFSCAR, São Carlos, 2012.

AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. 3ª edição. Lisboa. Edições Texto & Grafia: 2016.

ANDRADE, Alice de. **Memória cubana do mundo**. In: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1720>

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte. Editora Autêntica: 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Belo Horizonte. Editora Autêntica: 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BRASIL, André; FAGIOLI, Julia. **O fundo do ar é vermelho**: a subterrânea matéria sensível da história. In: Significação: revista de cultura audiovisual, v. 45, n. 50. USP, 2018.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestésica**: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: Benjamin e a obra de arte, p.155-204. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

CATÁLOGO: **Chris Marker: bricoleur multimídia**. Curadoria: Francisco Cesar Filho e Rafael Sampáio. Banco do Brasil. Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, 2009.

CATÁLOGO: **Cinema de Montagem**. Curadoria: Eva Randolph, Karen Akerman e Miguel Seabra Lopes. Caixa Cultural. Rio de Janeiro, 2015.

CASTILLO, Luciano; HADAD, Manuel M. **Con Santiago Alvarez, cronista del tercer mundo**. In: ReVista : Harvard review of Latin America. Acesso em: <https://revista.drclas.harvard.edu/book/con-santiago-%C3%A1lvarez-cronista-del-tercer-mundo-spanish-version>

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Editora Papyrus, 2015.

COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro. Azougue Editorial: 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro. Azougue Editorial. Rio de Janeiro: 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte. Editora UFMG: 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte. Editora UFMG: 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte. Editora UFMG: 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FOSTER, Hal. Et al. **Art Since 1900**: modernism, antimodernism and postmodernism. Terceira edição. London: Thames and Hudson, 2016.

GONZÁLEZ, Jorge Luis Sánchez. **Romper la tension del arco. Movimiento cubano de cine documental.** La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta.** 3º ed. Rio de Janeiro. Editora Revan: 1999.

GUNNING, Tom. **The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.** *Wide Angle*, v. 8, n. 3-4, outono 1986. Republicado em: ELSAESSER, Thomas (org.). *Early cinema: space, frame, narrative.* Londres: BFI, 1990.

HEARTFIELD, John. **Guerra em la Paz: Fotomontajes sobre el período 1930-1938.** Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.

HOBBSAWN, Eric J. **A era dos impérios: 1875-1914.** 7º ed. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra: 1988.

JACKSON, Bruce. Conversations with Emile de Antonio. In: https://www.sensesofcinema.com/2004/politics-and-the-documentary/emile_de_antonio/

KRAUS, Rosalind E. **Os papéis de Picasso.** São Paulo. Editora Iluminuras: 2006.

LABAKI, Amir. **O olho da revolução. O cinema-urgente de Santiago Alvarez.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. In: **Revista Devires**, v. 7, n. 2. Belo Horizonte. UFMG, 2010.

LEONEL, N. B. A. **Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de Le Fond de l'air est rouge.** 2010: 222 f. (Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2010.

LEWIS, Randolph. **Emile de Antonio: radical filmmaker in cold war America.** Madison. The University of Wisconsin Press, 2000.

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

LUPTON, Catherine. **Chris Marker: memories of the future.** London. Reaktion books, 2008.

MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio” in *Intermédias*, 5/6, 2006. São Paulo. Disponível em: <HTTPS://pt.scribd.com/document/14224370/O-Filme-Ensaio-Arlindo-Machado>

Acesso em: 15 de setembro de 2020

McCAY, Winsor. **Daydreams and nightmares: the fantastic visions of Winsor McCay**. Seattle. Fantagraphics Books: 2005.

McLUHAN, Marshall; FIORI, Quentin. **Os meios são as mensagens**. São Paulo. Ubu Editora, 2018.

M. M. Eboch. **A history of television**. Minneapolis: Abdo Publishing, 2015.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema vol. 2: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (orgs.). **The Oxford history of world cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

OTTE, Georg. **A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin**. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 8, n. 1 e n. 2, pág. 25 - 38, jan/jun e jul/dez 2004. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

PRIOSTE, Marcelo Oliveira. **O cinema documentário de Santiago Alvarez na construção de uma épica revolucionária**. 2014: 248 f. (Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes) – USP, São Paulo, 2014.

RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora: 1993.

ROUDÉ, Catherine. **“Fazer filmes politicamente” na França do pós-1968: Slon e Iskra, coletivos militantes**. In: *NAVA*, v. 2 n. 2. UFJF, 2017.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos**. Tradução de Daniel Belquer e José Henrique Padovani. [https://www.academia.edu/8891205/ A arte dos ruídos Luigi Russolo tradução](https://www.academia.edu/8891205/A_arte_dos_ruídos_Luigi_Russolo_tradução)

Acesso em: 1 de fevereiro de 2020.

SCHWARZ, Jorge (orgs.). **John Heartfield: Fotomontagens**. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Lasar Segall, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o sec. XXI: no loop da montanha russa.** São Paulo. Editora Companhia das Letras: 2001.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In: O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. Chaney, Leo e Schwartz, Vanessa R. (Orgs.). 2º ed. São Paulo. Editora Cosac e Naify: 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** 5º ed. Campinas. Editora Papyrus: 2013.

TEILTELBAUM, Matthew, et al. **Montage and modern life: 1919-1942.** 2º ed. Massachusetts. MIT press: 1993.

WALFISCH, Dolores. **Interview with Chris Marker.** In: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/interview-with-chris-marker/

WEINER, Bernard. **Radical scavenging: na interview with Emile de Antonio.** In: <https://fadingtheaesthetic.files.wordpress.com/2013/09/de-antonio-interview.pdf>

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental.** Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

WESCHER, Herta. **La historia del collage: del cubismo a la actualidad.** Barcelona. Editorial Gustavo Gili: 1976.

XAVIER, Ismail (orgs). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro. Editora Graal: 1983.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

FILMOGRAFIA

- Cine olho (Dziga Vertov, 1924)
- O Homem com a câmara (Dziga Vertov, 1929)
- Entusiasmo (Dziga Vertov, 1931)
- O Encaurçado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)
- Outubro (Sergei Eisenstein, 1928)
- A queda da dinastia Romanov (Esfir Schub, 1927)
- Point of order (Emile de Antonio, 1964)
- America is hard to see (Emile de Antonio, 1970)
- Rush to judgement (Emile de Antonio, 1967)
- In the year of the pig (Emile de Antonio, 1968)
- Carta da Sibéria (Chris Marker, 1958)
- Vive la baleine (Chris Marker, 1972)
- O fundo do ar é vermelho (Chris Marker, 1977)
- Level 5 (Chris Marker, 1999)
- LBJ (Santiago Alvarez, 1968)
- NOW (Santiago Alvarez, 1965)
- 79 primaveras (Santiago Alvarez, 1969)
- Como, porque e para que se assassina um general (Santiago Alvarez, 1971)
- Hanoi, martes 13 (Santiago Alvarez, 1968)