

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Ana Júlia Santana Silvino

**A MEMÓRIA É A IMAGEM, A IMAGEM É A MORTE: ARTHUR Jafa E EFEITOS
DE FABULAÇÃO NO CINEMA DE ARQUIVO**

Juiz de Fora

2023

Ana Júlia Santana Silvino

**A MEMÓRIA É A IMAGEM, A IMAGEM É A MORTE: ARTHUR Jafa E EFEITOS
DE FABULAÇÃO NO CINEMA DE ARQUIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silvino, Ana Júlia.

A memória é a imagem, a imagem é a morte : Arthur Jafa e efeitos de fabulação no cinema de arquivo / Ana Júlia Silvino. -- 2023.

54 f.

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Cinema de Arquivo. 2. Fabulação. 3. Partilha do Sensível. 4. Arthur Jafa. I. Assunção Alvarenga, Nilson , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
REITORIA - FACOM - Coordenação do Curso de Rádio, Tv e Internet

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ATA DE DEFESA, PERANTE BANCA AVALIADORA, DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DA DISCENTE **ANA JÚLIA SANTANA SILVINO** PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE BACHAREL EM RÁDIO, TV E INTERNET, PELA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (FACOM) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF). INTEGRARAM A BANCA AVALIADORA O ORIENTADOR, **PROF. DR. NILSON ASSUNÇÃO ALVARENGA**, E OS DOCENTES CONVIDADOS: **PROF. DR. WEDENCLEY ALVES SANTANA (FACOM/UFJF)** E **PROF. DR. BERNARDO CARVALHO OLIVEIRA (UFRJ)**. AOS **13 DIAS DO MÊS DE MARÇO DE 2023, ÀS 16H, NA SALA 214**, LOCALIZADA NO PRÉDIO DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (FACOM/UFJF), REALIZOU-SE A APRESENTAÇÃO PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO PELA DISCENTE. O ORIENTADOR ABRIU A SESSÃO AGRADECENDO A PARTICIPAÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO EXAMINADORA. EM SEGUIDA CONVIDOU A ALUNA PARA QUE FIZESSE A EXPOSIÇÃO DO TRABALHO INTITULADO: "**A MEMÓRIA É A IMAGEM, A IMAGEM É A MORTE: ARTHUR JAJA E EFEITOS DE FABULAÇÃO NO CINEMA DE ARQUIVO**". FINALIZADA A APRESENTAÇÃO, OS MEMBROS AVALIADORES PROCEDERAM À ARGUIÇÃO DO TRABALHO COM TEMPO DE RESPOSTA PELA DISCENTE. DANDO CONTINUIDADE AOS TRABALHOS, O ORIENTADOR SOLICITOU A TODOS QUE SE RETIRASSEM DA SALA PARA QUE A BANCA AVALIADORA PUDESSE DELIBERAR SOBRE O TRABALHO APRESENTADO. TERMINADA A DELIBERAÇÃO, O ORIENTADOR SOLICITOU A PRESENÇA DE TODOS E LEU A ATA DOS TRABALHOS, DECLARANDO **APROVADO** O TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DA DISCENTE. EM SEGUIDA, DEU POR ENCERRADA A SOLENIDADE, DA QUAL SE LAVROU A PRESENTE ATA QUE VAI ASSINADA PELOS MEMBROS DA COMISSÃO EXAMINADORA.



Documento assinado eletronicamente por **Nilson Assuncao Alvarenga, Professor(a)**, em 16/03/2023, às 18:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wedencley Alves Santana, Professor(a)**, em 16/03/2023, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Carvalho Oliveira, Usuário Externo**, em 16/03/2023, às 19:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1185018** e o código CRC **0809B75D**.

Ana Júlia Santana Silvino

**A MEMÓRIA É A IMAGEM, A IMAGEM É A MORTE: ARTHUR Jafa E EFEITOS
DE FABULAÇÃO NO CINEMA DE ARQUIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Aprovada em (dia) de (mês) de (ano)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Wedencley Alves Santana
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Bernardo Carvalho Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho a todos os anônimos que
persistem em construir, através das imagens,
os espaços que vão ocupar...

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Núbia e Alessandro, e à minha irmã, Maria Elvira, que sempre me apoiaram, deram suporte aos meus sonhos como se fossem deles e tornaram possível a minha trajetória de estudos até agora. Agradeço também ao meu orientador, Prof. Dr. Nilson Alvarenga, que esteve ao meu lado nessa reta final e acreditou no desenvolvimento deste trabalho. Agradeço aos professores Erika Savernini, Fernanda Thomaz, Francisco Paoliello Pimenta e Wedencley Alves por me darem o suporte necessário em todos esses anos de graduação. À Davi Barroso, Maria Eduarda Souza, Renan Eduardo Neres, Nina Camurça, Raphael Domingos, Brunno Schiavon, Alvaro Borges, Thaís Colen, Maria Trika, Lorena Rodrigues, Fernanda Lima, Nayane Ramos e Maria Cecília Sponchiado pela amizade e por todas as trocas e conversas.

Agradeço também a Bernardo Oliveira, Paula Gaitán e Renaya Dorea por serem eternas inspirações e por terem reacendido em mim a chama do cinema.

“(…) Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.”

Georges Didi-Huberman

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo geral compreender e sistematizar as imagens do curta-metragem *Love is the message, the message is Death* (2016) de Arthur Jafa como operações. A partir de uma leitura crítica do entrelaçamento lógico e paradoxal das operações da arte, a suspensão do juízo estético e a partilha do sensível, como conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro dissensual das percepções individuais, o trabalho traça um percurso acerca do cinema de arquivo e das possibilidades de articulação a partir de imagens pré-existentes. Além disso, se debruça sobre as questões que perpassam as imagens de violência e as possibilidades de invenção e articulação pelo cinema para grupos cuja memória está essencialmente alinhada ao trauma histórico, pautando a leitura crítica de documentos históricos do Atlântico Negro como uma abordagem fabulatória.

Palavras-chave: Cinema de Arquivo. Fabulação. Partilha do Sensível. Imagens. Operações.

ABSTRACT

The general objective of the research is to understand and systematize the images of the short film *Love is the message, the message is Death* (2016) by Arthur Jafa as operations. Based on a critical reading of the logical and paradoxical interweaving of art operations, the suspension of aesthetic judgment and the sharing of the sensitive, as a concept that describes the formation of a political community based on the dissenting encounter of individual perceptions, the work traces a path about archival cinema and the possibilities of articulation from pre-existing images. In addition, it focuses on the issues that pervade the images of violence and the possibilities of invention and articulation through cinema for groups whose memory is essentially aligned with the historical trauma, guiding the critical reading of historical documents from the Black Atlantic as a fabulatory approach.

Keywords: Archive Cinema. Fabulation. Sharing the Sensible. Images. Operations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	– <i>La noire de</i> (1966)	20
Figura 02	– <i>Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1976).....	21
Figura 03	– <i>Imagens do mundo e inscrições da guerra</i> (1989)	29
Figura 04	– <i>Now</i> (1965).....	34
Figura 05	– <i>Vênus Hotentote</i>	36
Figura 06	– <i>Angelus Novus</i> (1920).....	41
Figura 07	- <i>Fotograma de Love is the message, the message is death</i> (2016).....	46
Figura 08	- <i>Fotograma de Love is the message, the message is death</i> (2016).....	50

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	AS IMAGENS COMO OPERAÇÕES DO REAL.....	14
2.1	<i>A Partilha do Sensível: modos de visibilidade das artes e o dissenso da glória dos anônimos</i>	14
2.2	Territórios do visível: imagens e operações.....	22
2.3	A ficção da memória em Chris Marker, Jean-Luc Godard e Harun Farocki...	25
3	EFEITOS DE FABULAÇÃO NO CINEMA DE ARQUIVO.....	30
3.1	Estratégias de investigação da materialidade das imagens no <i>found footage</i> ...	31
3.2	<i>Fabulação crítica: dados sobre a violência do arquivo histórico.....</i>	35
3.3	A encruzilhada do ladrão de dados.....	40
4	ANÁLISE: LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH	44
4.1	Justaposições.....	45
4.2	Duração dos planos, ritmo e disjunções.....	48
5	CONCLUSÃO	51
6	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

Essa monografia tem como objetivo compreender e sistematizar o conceito de imagem como uma operação do visível e o propósito de analisar os efeitos de apropriação e ressignificação de imagens no cinema de arquivo. Com base na noção de suspensão do juízo estético, aquilo que une estética e política em função do processo democrático, o trabalho se propõe a analisar as estratégias formais do filme *Love is the message, the message is Death* (2016) de Arthur Jafa, tendo em vista que dar luz às operações dos cinemas negros é uma demanda latente no cenário atual, uma vez que as produções de pessoas racializadas estão imbricadas no que entendemos hoje por cinema contemporâneo. À vista disso, não é possível desvincular a responsabilidade política e social de olhar para essas obras como parte de uma formação plural e centrada no universo contemporâneo e midiático.

O primeiro capítulo da pesquisa tem como objetivo apresentar o conceito de *partilha do sensível* de Jacques Rancière como um sistema de evidências que revela a existência de um lugar comum e os recortes que nele definem partes específicas. Em outras palavras, a partilha é um acordo tácito de distribuição sensível que define quais lugares determinados sujeitos podem ocupar em uma sociedade. A partir de um exemplo que relaciona as propriedades narrativas do livro *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert e os filmes *La noire de* (1966) de Ousmane Sembène e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) de Chantal Akerman, a suspensão do juízo estético é apresentada como dissenso, outro conceito da teoria estético-política rancieriana, que refere-se à perturbação da normalidade e à reordenação das partilhas do sensível. Além disso, a ficção também é apresentada como um mecanismo de distribuição de lugares. No capítulo, há uma discussão sobre a ficção documental, os critérios disjuntivos na montagem cinematográfica com base na apropriação de arquivos e a abordagem de um critério distintivo dos modos de apropriação relacionando a leitura de Didi-Huberman e Jacques Rancière sobre uma suposta montagem *copyright* de Jean-Luc Godard em contraponto à montagem devolutiva de Harun Farocki.

No segundo capítulo, é apresentada uma conceituação geral do cinema de arquivo e dos métodos do *found footage*, trazendo exemplos de filmes fundadores dessa escola de pensamento e abordando a reapropriação de arquivos no cinema como um método narrativo de propriedades específicas. Em contraponto, o capítulo desloca essas propriedades narrativas, partindo da questão de fundo: "é possível ficcionalizar a partir de um passado violento e de uma ausência inerente à própria ideia de arquivo histórico sem reproduzir o trauma?", para refletir sobre as possibilidades de propor uma segunda ordem de visibilidade para imagens já

esgotadas. A pesquisa apresenta o conceito de fabulação crítica de Saidiya Hartman, um procedimento que incorpora a imaginação ao processo de verificação histórica. A partir de uma leitura crítica dos arquivos históricos do atlântico negro, Hartman assume a impossibilidade da representação, diante da violência desses elementos, e propõe uma abertura do sentido desses arquivos pela fabulação, com o objetivo de não reproduzir a violência e o trauma ao se apropriar. Esse conceito é abordado em contraponto ao método de Farocki e ao dispositivo de Godard para refletirmos sobre as possibilidades da fabulação crítica, enquanto procedimento literário, quando é apropriada para as operações do cinema.

Além disso, o capítulo traz a ideia de roubo de dados, definida por Akomfrah no documentário ensaístico *O último anjo da história* (1995), como uma empreitada para desvelar imagens de arquivo, um método que incorpora as operações das imagens no processo de leitura e apropriação a partir de uma abordagem dos dados da cultura negra africana e afro diaspórica do século XX. Essas ideias auxiliam na leitura de *Love is the message, the message is Death* (2016) porque, no curta metragem, o papel do montador é, em certo sentido, o do “ladrão de dados”, que precisa justapor e criar disjunções em fragmentos para encontrar um código a ser desvendado. Por fim, é feita uma análise do filme *Love is the message, the message is Death* a partir desses conceitos e, principalmente, considerando o critério de distinção entre a montagem de Godard e a montagem de Farocki como operações de dissenso. O curta-metragem é um gesto que propõe uma segunda ordem de visibilidade para operações de imagens que historicamente ocuparam uma partilha implícita de modos de representação. Portanto, o trabalho se propõe a analisar as estratégias formais do filme considerando as questões que perpassam a própria noção de cinema de arquivo.

2 IMAGENS COMO OPERAÇÕES DO REAL

2.1 *A Partilha do Sensível*: modos de visibilidade das artes e o dissenso da glória dos anônimos

O termo “partilha do sensível”, cunhado por Jacques Rancière para referir-se às operações dos regimes estéticos das obras de arte, estabelece as operações que podem classificar a arte como um projeto político de dominação ou enquanto estratégia de resistência, a partir das formas de partilha que as obras de arte podem expor. A partilha do sensível faz referência a um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”

(RANCIÈRE, 2005), ou seja, existe algo comum que é partilhado aos sujeitos de uma sociedade política e, simultaneamente, partes exclusivas às quais determinados sujeitos não possuem acesso. Portanto, as partilhas do sensível distribuem funções aos corpos e definem os espaços por eles ocupados. Esse jogo cria categorias que ora incluem e ora excluem determinados sujeitos da esfera pública e política, um sistema próprio do âmbito do sensível que diz respeito aos lugares de disputas.

No livro “O Desentendimento” (1996), Rancière apresenta duas categorias que ajudam a aprofundar as questões que perpassam a distribuição sensível: a polícia e a política. Para Rancière, a política, como polo do movimento democrático igualitário, possui o poder de deslocar os corpos de seus lugares estabelecidos, suas partilhas implícitas. À política cabe o litígio - uma ruptura dos modos de partilha do sensível - como instrumento que, à medida em que possui a capacidade de embaralhar os modos de distribuição sensível e de produzir dissidências, propõe igualdade dentro de uma sociedade. A política e a democracia são modos de subjetivação que têm em comum o intento de reparação de um dano e a redistribuição justa dos lugares. A polícia, no entanto, é apresentada como o oposto da política, visto que é o polo da manutenção de uma ordem. À polícia cabe o projeto de hierarquização que determina como cada indivíduo pode e deve agir dentro de uma sociedade e, portanto, a manutenção das partilhas pré-existentes em um mundo comum.

Deste modo, é preciso compreender que os poderes referentes à política e a polícia não se distribuem apenas em discursos, instituições e governos, mas se manifestam sensivelmente, tornando-se ferramentas importantes para a compreensão das produções artísticas, uma vez que a arte é um fator que intervém diretamente no nível da estrutura de uma sociedade. Para começo de conversa, é preciso apresentar, portanto, como Rancière classifica as obras de arte em regimes que ligam o estético ao político. Para o autor, existem três regimes artísticos que coexistem e, ao mesmo tempo, estão, historicamente, em conflito. Atentar-se aos regimes significa compreender, à primeira vista, o porquê das obras de arte serem classificadas como tal, seus modos de visibilidade e produção e, principalmente, os modos de conceituação dos tipos de obras artísticas. O primeiro grande regime é o regime ético das artes:

Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas. Como a ele pertence também, toda apolêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena. (RANCIÈRE, 2005. pág. 28)

O regime ético das imagens, conseqüentemente, é uma questão inerente à arte como coletividade, algo que diz respeito à arte como algo além, essencialmente político, que incide na vida dos indivíduos. Rancière indica que para Platão a arte não existe, existem apenas artes, maneiras de fazer. Essa afirmação faz referência às artes verdadeiras, saberes fundados em um modelo com fins definidos e simulacros que imitam somente as aparências. (RANCIÈRE, 2005). O regime ético, portanto, refere-se aos princípios fundadores das obras de arte e sua responsabilidade perante uma sociedade, distanciando-se das obras de arte que se dedicam à representação como expressão artística. Nesse regime, as artes possuem uma pureza e uma função clara: educar uma sociedade sensivelmente. Em contrapartida, existe o regime poético - ou representativo - das artes:

É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações. Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio de seu uso, nem na legislação da verdade sobre os discursos e as imagens. Nisto consiste a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica da *mimesis* e pelo privilégio dado à ação trágica (RANCIÈRE, 2005. pág. 30)

O regime poético é, antes de tudo, um regime de visibilidade das artes. Rancière associa esse regime às Belas Artes, ou seja, às regras e aos modos de fazer e apreciar as obras. São formas de normatividade e hierarquia que classificam as imitações como pertencentes a determinados tipos e gêneros de obras de arte. Nessas formas de normatividade, alguns procedimentos artísticos são classificados como dignos e outros colocados como inferiores pelos seus temas e/ou pela qualidade plástica das obras, que quanto mais se distancia de um *modo de fazer* pré determinado, mais perde relevância dentro desse regime. Rancière chama esse regime de representativo porque é a lógica da representação que configura as maneiras de fazer, ver e julgar as obras. Por fim, e o que mais interessa marcar aqui, está o regime estético que refere-se a destruição de todo critério pragmático e aposta na absoluta singularidade da obra de arte:

A palavra 'estética' não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as

coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2005. pág. 32)

O regime estético, conseqüentemente, aposta na autonomia da obra de arte e na sua própria identidade, a desobriga de quaisquer regras e aposta em obras que assumem a perturbação da normalidade como proposição, aquilo que a teoria estético-política rancieriana chama de dissenso. O dissenso é um fundamento próprio da política pois trata-se de uma ruptura nas formas sensíveis e, a partir dessa ruptura, as partilhas e as diversas formas de dominação são expostas. Dissenso é política porque é o ato mais radical contra a manutenção de uma partilha e a legitimidade que nela se atribui. O regime estético modifica radicalmente o modo de distribuição das partilhas sensíveis através do dissenso enquanto instrumento de transformação. “O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (RANCIÈRE, 2005).

Pensando o dissenso como um gesto que produz movimento dentro do campo das artes e na política, Rancière se contrapõe à tese benjaminiana - e modernista - de que os meios e dispositivos modificam e fundamentam, por si só, uma obra de arte e de que as novas formas de reprodutibilidade técnica da arte abriram caminho para a representação dos indivíduos anônimos. Rancière aponta que, na realidade, os dispositivos só passam a valer como meios da arte quando uma ideia de arte já existe e circula na sociedade e de que a ascensão do indivíduo anônimo como objeto de interesse artístico possibilitou as novas técnicas de reprodutibilidade. O advento do regime estético das artes desfez a ligação hierárquica entre o tema e/ou conteúdo de uma obra de arte e a sua forma e modo de representação. Há uma maior valorização dos procedimentos internos da obra de arte, ou seja, suas operações. É o modo como certas obras lançam perguntas, ao invés de respondê-las.

Rancière observa essas manifestações na pintura e na literatura muito antes dessa revolução estética ter ocorrido no cinema e na fotografia. A tendência em representar os anônimos em detrimento das grandes figuras e/ou dos grandes acontecimentos também diz respeito a uma tendência estética do cinema moderno. “O banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005). Flaubert flerta com essa concepção de igualdade como uma ferramenta de legitimação dos atos de dissenso no momento em que descreve o gorro de Charles Bovary no livro *Madame Bovary* de 1856. A riqueza de detalhes na descrição do acessório torna o gorro tão importante quanto o próprio personagem, dá a ele o caráter de imagem. Ou seja, estabelece uma operação da ordem do sensível. Essa revolução estética

literária foi a base para que o cinema se estruturasse dentro de uma outra lógica representacional, uma vez que a literatura contrariou os princípios do regime representativo.

Em *Madame Bovary*, Emma é um exemplo da ascensão dos anônimos. Seus sonhos burgueses, inspirados pelos livros que lê, contrastam com a sua realidade comum. No livro, existem momentos de suspensão onde Emma olha para janelas e vidraças e imagina uma vida diferente da sua e, na ânsia de viver as cenas da sua imaginação, antecipa o fim de sua vida. Com a cabeça cheia de sonhos e fantasias românticas, Emma resolve sair do campo e se casar com Charles, um médico interiorano. No entanto, pouco tempo depois do casamento, Emma se dá conta de que a vida de casada não se parece com as realidades encontradas nos livros e recorre ao adultério como estratégia para retomar a sua liberdade. No cinema, um objeto que dialoga diretamente com as operações de *Madame Bovary* e é um exemplo da revolução estética e a ascensão do indivíduo anônimo é *La noire de* (1966), filme dirigido por Ousmane Sembène. Na construção narrativa do filme, a protagonista Diouana é uma babá que, na intenção de mudar de vida e causar inveja na população de sua terra natal, se lança aos seus sonhos ilusórios e se submete a uma viagem que muda completamente o curso de sua história.

Assim que Diouana chega ao seu novo local de trabalho e é introduzida às suas funções, a personagem compreende que as atividades domésticas que deverão ser exercidas são muitas e, aos seis minutos de filme, com o auxílio do *voice over*¹ para expressar o monólogo interior e a instabilidade da personagem, o espectador tem conhecimento de que as funções que ela exerce não correspondem a promessa de trabalho. Entre reflexões interiores da personagem acerca da França e dos muitos lugares que ela gostaria de visitar, há uma sequência de suma importância. Na cena, Diouana limpa o chão da sala usando uma variação do traje que vestiu para desembarcar em território francês: um vestido de gala, sapatos altos e uma peruca. A patroa reclama da vestimenta de Diouana e, em um plano americano, a batiza com um avental, tirando dela a condição de um ser humano com gostos próprios e a condicionando a ser objeto de uma função bem definida. Em território francês, o exotismo e objetificação do corpo estrangeiro de Diouana retoma as bases coloniais e questiona o imaginário de idealização do modo de vida europeu e a crença de que negros africanos serão tratados de forma igualitária na ex-metrópole.

¹ É importante ressaltar que a língua é um dos fatores primordiais para a representação do cotidiano na estética Sembêniana. Com exceção de seus três primeiros filmes: *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) e *La noire de* (1966), todos os outros são em línguas nativas como o wolof e não em francês. A renúncia ao falar do colonizador estabelece uma fronteira de exclusão entre a França e uma África francófona marcada pelas ideologias decoloniais. Diouana, por exemplo, não dialoga com os padrões, mas seus monólogos interiores são em francês. A protagonista *entende* a língua do colonizador, mas escolhe não a reproduzir. Logo, essa escolha estética é, sobretudo, um posicionamento linguístico radical.

O filme escolhe retratar minuciosamente a rotina da personagem com uma riqueza de detalhes das tarefas domésticas exercidas. Em contrapartida, mostra a sua insatisfação e ilustra o seu processo de tomada de consciência. Em vários momentos Diouana se questiona sobre o porquê de estar ali e como a França, para ela, é apenas uma cozinha que precisa ser limpa diariamente. No entanto, em um momento de catarse, Diouana transforma a sua postura silenciosa em ação e se tranca no banheiro, renegando, pela primeira vez, as ordens da patroa e tomando as rédeas de sua própria vida. Pressionando o próprio corpo contra a porta do banheiro, Diouana escolhe quebrar o fluxo mecânico da rotina (figura 01). O banheiro, apresentado pela primeira vez no filme, é o cenário de um momento de suspensão, uma vez que é ali que a personagem encontra uma saída, um espaço, para além da cozinha e da sala de jantar onde servia as refeições aos patrões, que vale a pena ser ocupado.

Enquanto a patroa bate incessantemente nessa porta, o corpo de Diouana, que como uma máquina nunca para de trabalhar, permanece imóvel pela primeira vez no filme. A câmera, que antes prioriza filmar as mãos que lavavam os pratos e cozinhavam o arroz, agora foca no seu rosto, a humaniza. Posteriormente, na narrativa, Diouana escapa das condições de trabalho análogas a escravidão através do suicídio nesse mesmo banheiro, encerrando o ciclo e incitando um ato político de tomada de consciência. Ela faz as malas como se estivesse se preparando para retornar à Dakar e as posiciona do lado da banheira. Submersa na água, Diouana corta os pulsos como um grito de emancipação no único lugar onde se sente livre na França. Ela escolhe a morte para não se submeter mais às relações de trabalho análogas à escravidão. Em voz off, Diouana reflete sobre as questões que encaminham os acontecimentos na narrativa e o monólogo interior atua como uma grande síntese do filme. A narrativa apresenta, finalmente, a França pelo olhar amadurecido da personagem.



Figura 01 - *La noire de* (1966)

O filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), dirigido por Chantal Akerman, é outro exemplo da ascensão dos anônimos e possui um dispositivo semelhante ao utilizado em *La Noire de*. A narrativa do filme acompanha, com um rigor formal de respeitar o tempo real de cada atividade e apostar na rarefação (o uso de poucas personagens e tempos distendidos), a rotina metódica de Jeanne, uma dona de casa viúva que passa os dias exercendo tarefas domésticas. Ela levanta sempre no mesmo horário, arruma a casa, acorda o filho e prepara o seu café da manhã. Sai para fazer compras, prepara a comida, arruma a casa novamente e vai dormir. No dia seguinte faz exatamente as mesmas coisas. A única etapa da rotina de Jeanne que destoa um pouco de suas outras ocupações é o fato da personagem se prostituir dentro de sua própria casa. No entanto, esse ato cotidiano é tão incorporado à rotina da personagem que se torna tão desprovido de surpresa e emoção quanto a atividade diária de descascar as batatas, ao qual Chantal Akerman respeita o tempo real desse feito. Jeanne se prostitui apenas com o intuito de conseguir dinheiro para criar o seu filho adolescente.

A quebra do fluxo narrativo está no aspecto em que Jeanne faz sempre a mesma coisa, até que certo dia acorda mais cedo e resolve sentar-se, por alguns poucos minutos, no sofá de sua própria casa. O filme se desenvolve em três dias na rotina exaustiva dessa mulher e é a primeira vez que ela tira um tempo do seu dia para não fazer nada (figura 02). Esse é um momento de suspensão na narrativa, uma vez que ao tirar alguns minutos para si mesma,

Jeanne expõe a fragilidade da sua rotina, que apesar de metódica e aparentemente fundamental para estruturar o seu cotidiano, é extremamente frágil. As batatas, que está acostumada a deixar cozinhando enquanto se encontra com um cliente, queimam por um pequeno atraso no tempo do programa. O leite fervido derrama no fogão, entre outros pequenos problemas. Gradualmente a rotina de Jeanne vai entrando em colapso, culminando no momento de catarse que é a última cena do filme, onde o equilíbrio metódico da rotina da personagem é destruído no momento em que Jeanne assassina um de seus clientes, quebrando de uma vez por todas o fluxo narrativo que a coloca como objeto mantenedor de uma ordem familiar. Depois de cometer o ato, Jeanne se senta na mesa da sala de jantar em silêncio e com as mãos sujas de sangue, recriando o momento de suspensão e encerrando um ciclo que começa na manhã em que ela se senta no sofá de sua sala.



Figura 02 - *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976)

Rancière chama de “reconfiguração da partilha do sensível” o exercício de desobstrução dos obstáculos impostos pelos sistemas de dominação, as partilhas exclusivas. A glória dos anônimos e os modos de ficção que priorizam estabelecer dissensos narrativos são proposições que localizam o cinema no regime estético das artes. Quando Madame Bovary olha pela janela, Diouana se tranca no banheiro e Jeanne Dielman interrompe sua rotina metódica de tarefas domésticas para sentar-se por alguns minutos no sofá de sua própria casa, as partilhas são embaralhadas e as narrativas apontam para a revolução estética que é, antes de tudo, a glória do qualquer um (RANCIÈRE, 2005). Pelo processo de tomada de consciência e

pelo modo subversivo que essas personagens abordam as suas próprias realidades, essas narrativas escolhem se distanciar do regime representativo e apontar para o regime estético como uma ferramenta de ruptura das partilhas existentes. A chave para a compreensão da partilha do sensível está nos sujeitos políticos que outrora foram silenciados, os anônimos que tomam lugar frente aos holofotes. Os “sem parte” nessa partilha não têm acesso a uma cena pública que existe a priori: eles próprios precisam criar o espaço em que vão ocupar: é o banheiro de Diouana, o mundo para além das janelas que os olhos de Emma encontram, o sofá de Jeanne. À procura de novas determinações dissensuais e modos de fazer dos sujeitos políticos, cabe entender a ficção como uma questão de distribuição de lugares. E, principalmente, as imagens como operações que, se políticas, são capazes de expor e/ou causar uma ruptura nas partilhas ou, se policiais, podem ser mantenedoras de um modo de distribuição desigual do sensível. É justo, portanto, atentar-se às materialidades de cada obra para entender a qual lado ela mais se aproxima em um mundo comum.

2.2 Territórios do visível: imagens e operações

No livro “O destino das imagens” (2005) Jacques Rancière discute o destino de um entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imagem e o discurso crítico que remete às operações imagéticas. Dizer que algumas imagens são operações é considerar o regime de visibilidade associado ao afeto e ao processo de significação. Em outras palavras, essas imagens constroem ficções na realidade. Isto é, são rearranjos materiais de signos e de imagens e embaralham os critérios e os consensos interpretativos. Talvez seja justo dizer que expõem as partilhas e, assim, uma polissemia é construída. “O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado” (RANCIERE, 2005). É na construção de dissensos interpretativos que o real ganha uma potência para o pensamento crítico. Não se trata, portanto, do tema das obras, mas do modo como são feitas as operações - o que configura qualquer movimento do sensível como um ato político.

Rancière aponta que o cinema documentário, diferentemente da ficção clássica que busca verossimilhança e causalidade, não tem como compromisso a reprodução do real, no entanto, pela montagem, busca compreender os processos narrativos que constroem uma realidade (RANCIERE, 2005). Nesse sentido, o cinema documentário, ao não se dedicar a reprodução das operações de uma realidade, é capaz de construir uma invenção ficcional mais propositiva que o cinema clássico de ficção. Essa concepção parte do pressuposto que o cinema de ficção precisa necessariamente se apoiar nos consensos e tipos característicos de

linguagem e narrativa. Isso não significa que o cinema de ficção é isento da produção de dissenso, mas quer dizer que, para construir dissensos na imagem, antes precisa construir consensos para, só assim, engendrar uma ruptura e reconfigurar os territórios do visível.

Uma ficção é o modo como os atos são coordenados. Uma imagem é uma operação pois constrói vínculos entre as coisas e se transforma no contato com outra imagem, sem o compromisso de se fidelizar ao regime representativo. “Ora, o regime estético das artes, ao qual o cinema – tanto quanto a literatura – pertence, confundiu, com as relações entre mostrar e significar, os próprios princípios de correspondência entre as artes” (RANCIÈRE, 2012). A ideia de ficção está intimamente ligada aos princípios do regime estético das artes, pois atribui autonomia às obras de criar seus próprios regimes de visibilidade:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modelos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2005, pág. 58)

Em “O destino das imagens” (2012), Rancière aponta as imagens do filme *Au hasard Balthazar* (1966), dirigido por Robert Bresson, como um exemplo de como as imagens se tornam operações. Na obra de Bresson, o trabalho da imagem começa já na tela preta, antes de uma evidência visual, quando dois tipos de ruído - a música de Schubert e o zurrar de um asno - são associados (RANCIÈRE, 2021). O filme acompanha a história de um burro de carga chamado Balthazar da sua infância até sua morte, passando por vários donos que o tratam com violência e insensibilidade. Ao indicar que Bresson escolhe um burro de carga como protagonista e aposta no silêncio, em uma apatia das personagens e em performances simplificadas como proposição, Rancière aponta que Bresson cria uma ferramenta de destruição da fábula cinematográfica, um regime de *imagéité*². Como parte de um cinema de ficção, o filme se apoia em consensos narrativos para posteriormente criar uma ruptura, como a escolha de colocar um animal que sofre maus-tratos como protagonista. Ou, a escolha de associar o zurrar do animal à excelência da música clássica. A resposta espectralógica seria sentir pena do animal, no entanto, Bresson extirpa o fio condutor narrativo de quaisquer expressividade e sentimento. É a apatia em sua forma mais crua e selvagem.

Rancière aborda o trabalho das imagens no cinema como algo que vai além da evidência visual da tela. É, na realidade, o modo de estruturação de um mundo comum. Em

² Neologismo criado pelo autor que corresponde à criação de um substantivo abstrato a partir da palavra “imagem” que se diferencia da ideia de “imaginação”.

conversa com Andrea Soto Calderón, Rancière (2021) aponta que uma operação é uma maneira de ligar uma forma visível à outra e conectá-la com aspectos temporais, espaciais, audíveis e da ordem do dizível. Além disso, é preciso reiterar que o autor entende as imagens não apenas como realidades visuais, mas como categorias de partilha do sensível. As ficções, portanto, devem ser consideradas como um conceito que se fundamenta no encontro dissensual das percepções individuais. Com base no real, mas sem se submeter a ele, as ficções são a base para compreendermos o cinema como pertencente ao regime estético das artes, uma vez que a visibilidade, os modos de narrar e o pensamento crítico nascem desse mesmo lugar. A ficção é, portanto, ao mesmo tempo, renovação estética e o delineamento do diálogo acerca do cinema moderno.

A partir disso, argumento que há um trabalho ficcional em operação onde quer que seja necessário produzir certo sentido de realidade. Há ficção em qualquer lugar onde identificamos situações, os atores dessas situações, acontecimentos, vínculos entre os acontecimentos e a modalidade desses vínculos entre esses acontecimentos. Assim, há ficção na política, quando a política identifica uma situação e o que nela é possível; há ficção nas ciências sociais quando elas constroem determinado cenário do mundo social e de suas transformações (RANCIÈRE, 2021. pág 61).

As ficções são, conseqüentemente, o trabalho das imagens. Ou seja, são os modos como são feitas as operações. No cinema, o artifício da montagem é um dispositivo técnico que auxilia a propor disjunções de sentido dentro dessas operações. Rancière (2021) indica que uma imagem - isto é, uma categoria de partilha do sensível - sempre se desloca em direção a outra imagem. Há, portanto, uma coexistência heterogênea e contraditória no que diz respeito aos lugares da ficção, que pode ser, ao mesmo tempo, de emancipação - à medida em que propõe dissensos no modo como apresenta as operações - e de reiteração de uma ficção dominante que já está posta no mundo comum: o capitalismo, uma ficção que esconde a polissemia das imagens e diz que o mundo é como ele é, indicando uma única forma de interpretação (RANCIÈRE, 2021). Através do dissenso como proposição e mecanismo incentivador para as escolhas de montagem no cinema, algumas associações, no que diz respeito à ordem de sucessão de arquivos, têm a capacidade de devolver a polissemia para essas imagens, às deslocando da possibilidade de uma única verdade interpretativa. Assim, as ficções estão sempre flertando com ambas as possibilidades.

2.3 A ficção da memória em Chris Marker, Jean-Luc Godard e Harun Farocki

Como essencialmente uma ficção, as operações da memória se assemelham muito à lógica de criação no cinema documental, uma vez que ambas se estruturam na articulação das informações disponíveis. No cinema de arquivo - regime estético onde imagens pré-existentes são rearticuladas para a realização filmica - a apropriação e reapropriação de imagens opera não como resgate da memória, mas como ficcionalização. “A memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2010). Em vista disso, quando o cinema se apropria das operações da memória algo se ressignifica e nesse método de fabricação de imagens e, sobretudo, de abertura do sentido das imagens, opera-se a força de ficcionalização. Para Rancière, a montagem cinematográfica não é apenas um artifício técnico de sentido, mas é, principalmente, um modo de pensamento que autonomiza a experiência estética. O autor compreende que cada elemento, mesmo que colocado em relação de causa e consequência com outro elemento, possui um potencial sensível e um significado por si só (BLANCO, 2019). Para Rancière, o cinema documentário

desembaraçado por sua própria vocação para o “real” das normas clássicas de conveniência e de verossimilhança, pode, mais do que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão (RANCIÈRE, 2010. pág 182).

O papel da montagem na ficção documental se torna, portanto, um instrumento não para conservar uma memória, mas para criá-la. No momento em que a ficção documental dá lugar para a construção de uma memória coletiva, a montagem devolve a polissemia para as imagens de arquivo que, antes de serem articuladas, estavam fidelizadas ao real e, portanto, distantes de quaisquer possibilidade de articulação do pensamento crítico. Rancière acredita que é preciso olhar as imagens mais de perto, reler o que elas nos dão a ler como método para capturar a dimensão sensível que configura suas operações (RANCIÈRE, 2010).

No texto “A ficção documental: Marker e a ficção da memória” (2010) Rancière se debruça sobre as questões que perpassam o cinema documental, a memória e a ficção, utilizando como objeto de análise o filme *O Túmulo de Alexandre* (1993), dirigido por Chris Marker. No filme, Marker constrói “cartas” e/ou ensaios visuais endereçados a Alexandre Medvedkine e constrói uma ficção da memória aproximando e, ao mesmo tempo, colidindo as histórias de dois séculos. Ao associar arquivos do século 19 e do século 20 de duas Rússias distintas, Marker desdobra a história não com o interesse de construir uma cartografia dos arquivos clássicos russos associados às expressões artísticas de seus ícones, mas, pela montagem, busca revelar algo além. Devolver para os arquivos uma operação que permanecia escondida, mas que, quando esses mesmos arquivos são associados entre si em uma ordem de causa e consequência, essas operações são reveladas, ou seja, retornam para a ordem do visível.

Rancière (2010), organiza as cartas criadas por Marker da seguinte forma: a primeira fala da Rússia czarista, a segunda dos primeiros tempos soviéticos, a terceira do cine-trem e da propaganda de Medvedkine, a quarta do stalinismo triunfante e a quinta da morte de Medvedkine e do fim da União Soviética (URSS). Marker reorganiza os arquivos clássicos desde *O Encouraçado Potemkin* (1925) dirigido por Sergei Eisenstein aos filmes de propaganda stalinista, passando pelas obras do próprio Medvedkine e os reintegra em uma outra trama no momento em que associa essas imagens canalizadas como ícones ao lado de imagens virtuais e cenas de uma Rússia atual (RANCIÈRE, 2010). Marker, desse modo, utiliza o pensamento de montagem para jogar com as concordâncias e discordâncias para produzir novos significados, sem se fidelizar a uma cronologia dos fatos. Em resumo, para Rancière,

O túmulo de Alexandre é a história cinematográfica dessa dupla relação do cinema com a era soviética: é possível fazer a história do século soviético através do destino de seus realizadores, através dos filmes que fizeram, dos que não fizeram, daqueles que foram forçados a fazer não só porque eles testemunhariam um destino comum, mas porque o cinema como arte é a metáfora ou o próprio resultado de uma ideia de século e de uma ideia de história que foram politicamente incorporadas à era soviética (RANCIÈRE, 2010. pág. 186).

Através de uma operação que aposta na saturação da imagem, Marker superpõe cenas de filmes distintos com áudios ou vozes retiradas de outras produções e cartas retiradas de, ainda, outra produção e cria uma combinação única como um jogo de pistas - ou mapa virtual

- cujo resultado lógico se abre para múltiplas direções, com ressonâncias indefinidas. Além disso, aborda esses arquivos associados pela montagem com um comentário atual. A montagem de Marker compõe séries de imagens utilizando testemunhos, documentos de arquivos clássicos do cinema soviético, filmes de propaganda, cenas de ópera, imagens virtuais, entre outros (RANCIÈRE, 2010). Assim como um artifício semelhante ao utilizado por Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema* (1988), a voz autoritária do comentário que fala sobre imagens que, por sua vez, “falam por si”, constituem o cinema como metalinguagem. Todavia, nesses filmes, o uso da voz off se afasta do recurso à Voz de Deus, característica formal de alguns filmes documentários, e se aproxima das premissas do filme ensaio, onde a voz serve para transformar o documentário não em uma constatação da realidade, mas em um discurso acerca da mesma (LUNA, 2015).

Com as armas do vídeo, Godard faz um movimento que se distancia, de certa forma, da proposição de Marker. A montagem de Godard em *História(s) do cinema* (1988) cria conjuntos de fragmentos de imagens, uma operação que explicita as relações entre uma visibilidade e uma significação. A associação entre elementos visuais heterogêneos com o comentário em off, na voz grave e imponente de Godard, é um método que classifica as imagens apenas pelas combinações que elas permitem (RANCIÈRE, 2005). O comentário, que não se relaciona com o que vemos na tela, configura essa montagem como uma montagem *copyright*³. Ou seja, Godard se apropria dessas imagens, no sentido mais literal da palavra, para trazer o processo de significação para si. As imagens estão sempre a serviço da sua voz, o que reforça a função textual da inteligibilidade e sobressai o texto à autonomia das imagens. Na obra, os signos visuais das imagens não possuem uma operação a priori, a operação é uma consequência de um emaranhado de materialidades. Rancière aponta que

Ao longo de *História(s) do cinema*, ele opõe a virtude redentora da imagem/icone ao pecado original que foi a perda do cinema e de sua potência de testemunho: a submissão da “imagem” ao “texto”, do sensível à “história”. Todavia, os “signos” que nos apresenta aí são elementos visuais articulados na forma do discurso. O cinema que nos conta aparece como uma série de apropriações das outras artes. E ele o apresenta num entrelace de palavras, frases e textos, pinturas metamorfoseadas, planos cinematográficos misturados com fotografias ou fitas de cinejornal, eventualmente ligadas por citações musicais. Em suma, *História(s) do cinema* é inteiramente tecida com essas “pseudomorfozes”, com essas imitações de uma arte

³ Segundo o dicionário Cambridge, *copyright* em português significa direito autoral. Nesse sentido, a ideia de *copyright* faz referência ao direito legal de um autor sobre uma produção, o que classifica um conceito de propriedade.

por outra, que recusa a pureza vanguardista. E, nesse emaranhado, a própria noção de imagem, a despeito das declarações iconodulas⁷¹ de Godard, aparece como aquela que tem uma operatividade metamórfica, que atravessa as fronteiras das artes e denega a especificidade dos materiais (RANCIÈRE, 2005. pág 51)

O modo como Godard apresenta os signos visuais sempre articulados na forma de um discurso - e, sobretudo, um discurso autoral - se sobrepõe ao aspecto em que as imagens são, em essência, operações que não necessitam de mediação. Na montagem *copyright* de Godard, as imagens se tornam suas propriedades, com uma função de significação definida pelo modo como são articuladas com outros elementos visuais e sonoros. Embora a montagem aponte para dissensos narrativos, no estilo de Godard sempre há um “eu” a quem as junções das imagens são referidas. Em contraponto, Georges Didi-Huberman (2015) aponta que a montagem em Harun Farocki respeita ao máximo as operações das imagens e seus modos de funcionamento. A montagem serve, portanto, para dar visibilidade às operações e dar a ver ao que se mostra escondido. Em suma, devolve (ou restitui) a polissemia às imagens.

Indo na direção contrária do método adotado por Godard, Farocki se destitui do direito de aparecer, agindo sem efeitos de estilo e sem sobrepôr o seu método e/ou às suas opiniões às imagens. Nesse procedimento de montagem o objetivo não é preencher as imagens de significações possíveis, mas apontar para o desconhecido como proposição. Provocar o olhar com uma responsabilidade com o arquivo. Farocki respeita o modo de funcionamento das imagens para melhor demonstrá-las e, assim, restituir às imagens aos seus donos originais, à esfera pública. Segundo Didi-Huberman, a montagem de Farocki

É o resultado de uma reflexão política e de uma posição de conhecimento. Farocki definitivamente subscreve o fato de que *as imagens constituem um bem comum*. Aquilo que ele nos restitui, tira na passagem em certas instituições que tentam - segundo estratégias evidentes de poder - se apropriar e, quando ele nos devolve, sabe que devolve a quem é de direito. Ele não é senão o atravessador (mas há todo um trabalho, já que é preciso, para “fazer passar”, ele mesmo passar entre as malhas de uma rede de controle muito fechada). Ele não fica com nenhum *copyright* nessa passagem: a mulher que passa na fotografia do *Album d'Auschwitz* ou as imagens do campo nazista de Westerbork não pertencem à obra de Farocki. Elas voltam a nós porque sempre nos concerniram, porque fazem parte do nosso patrimônio comum (DIDI-HUBERMAN, 2015. pág 212).

O gesto político de Farocki de não se apropriar, mas sim devolver pontos de vista,

aponta para uma emancipação das imagens no momento em que reordena as partilhas, uma vez que considera os dissensos como elementos constituintes dessas mesmas imagens. "É preciso atentar não só para aquilo que a imagem capta, mas sobretudo para a própria condição do olhar, e ainda, para o modo como as tecnologias de produção de imagem atravessam os modos de ver" (FARIA, 2013). O exemplo trazido por Didi-Huberman (2015) da imagem da mulher que passa na fotografia do *Álbum d'Auschwitz* reforça esse estilo generoso de encontrar nas imagens mais do que aquilo que aparentemente está entregue. Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), Farocki recupera uma fotografia de uma mulher tirada por um membro da SS⁴. Ao repetir, reenquadrar, analisar e descrever as características - e as operações - daquela imagem, o diretor se atenta ao olhar daquela mulher no campo de concentração evidenciando a tensão entre o capturar e o destruir. O homem que produz a sua imagem e captura a sua beleza pertence ao mesmo grupo que a conduzirá à morte.



Figura 03 - *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989)

A voz over, um mecanismo que orienta o nosso olhar, fábula sobre o que poderia estar

⁴ *Schutzstaffel* (conhecido pela sigla SS) é um termo alemão que significa “esquadrilha de proteção”. Refere-se às unidades, comandos e agências alemãs que operaram e administraram o campo de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial.

se passando no imaginário da prisioneira daquele campo de concentração: “Numa avenida olharia dessa maneira para uma vitrine e não para o senhor que está a olhar para ela. E ao não olhar ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, senhores e vitrine, longe daqui”. Siomara Faria (2013) aponta que esse tipo de pensamento só é possível pela via da imaginação, um dado que só acontece quando o arquivo possui uma capacidade fabuladora. Ao fabular sobre aquela imagem, Farocki desafia o olhar e constrói narrativamente para além do vestígio da imagem fotográfica. Na realidade, escolhe ir além e explorar as marcas das presenças daqueles corpos (FARIA, 2013). Essa ideia de fabulação é o que configura uma leitura crítica dos arquivos históricos e concede à ficção documental a capacidade de propor uma nova interpretação para os arquivos, ou seja, uma abertura do sentido desses arquivos. Devolver uma imagem, portanto, não tem como objetivo conservar uma memória ou criá-la a partir de uma lógica de autoria. É, na realidade, o gesto modesto de encontrar nas imagens uma coisa que elas ainda não sabem que tem. Operações que só se tornam visíveis no momento em que são articuladas com outras imagens, outras operações. Ou, ainda, imagens que só se expandem no momento em que extrapolamos, como espectadores, o seu espaço figurativo e exercitamos a capacidade de imaginar algo além.

3 EFEITOS DE FABULAÇÃO E ENCRUZILHADAS DO CINEMA DE ARQUIVO

Neste capítulo vamos abordar os modos de apropriação no cinema de arquivo a partir de uma perspectiva histórica, como estratégia de investigação da materialidade das imagens e como mecanismo que propõe uma segunda ordem de visibilidade para os arquivos. Apresentando o conceito de *found footage* e abordando algumas produções relevantes para a estruturação do gênero no cinema, o capítulo tem como objetivo retomar e desdobrar as questões que perpassam as imagens como operações do real. Além disso, o capítulo traz uma discussão sobre o conceito de *fabulação crítica*, desenvolvido por Saidiya Hartman, como uma alternativa para lidar com arquivos que estão essencialmente alinhados ao trauma histórico e à violência, utilizando como exemplo principal os arquivos históricos do atlântico negro. O objetivo é contrapor a noção de fabulação crítica à ideia de estética, dissenso e o método de apropriação de imagens de Jean-Luc Godard e Harun Farocki.

Por fim, o capítulo aborda as imagens históricas que já foram muito apropriadas como ruínas e, a partir da crise da imagem defendida por Walter Benjamin em *O anjo da história* (1994), o capítulo aborda o filme *O último anjo da história* (1995), dirigido por John Akomfrah, para pensar uma cartografia das ruínas das imagens e traçar um percurso

não-linear da experiência negra em África e diáspora, como um mecanismo para levantar outras possibilidades de leitura e articulação no cinema de arquivo, considerando a experiência negra com a violência dos documentos históricos.

3.1 Estratégias de investigação da materialidade das imagens no *found footage*⁵

No cinema de arquivo existe uma preocupação em encontrar fragmentos com um maior potencial dialético para que, no momento da montagem e na justaposição, o arquivo possa se expandir no contato direto com outro arquivo. Assim, essas obras propõem, uma segunda ordem de visibilidade para essas operações e acabam por suscitar uma maior reflexão sobre a própria ideia de imagem. Há uma cisão clara entre a intenção original do arquivo e o sentido que recebe quando é reapropriado. Esse modo de utilização de imagens confere uma maior produção de dissenso - e, portanto, de leitura crítica - para os elementos pré-existentes. Segundo Sabrina Tenório Luna,

A imagem mediada pode ser vista, nessas obras, não apenas como a representação de um evento, mas como geradora de experiências, fatos e memórias. Dessa forma, a sua releitura localiza-se no momento presente, tentando, além de rever discursos, produzir novos através de resquícios desprezados por suas entidades produtoras (LUNA, 2015, pág 32).

Para além de um regime estético que possui como premissa fundamental a realização de filmes através de imagens pré-existentes, é preciso compreender o cinema de arquivo como um regime que traz em si um diálogo constante com a linguagem audiovisual. Desde os primórdios do cinema a realização de filmes com materiais alheios acontece com frequência, entretanto, é só a partir da década de 1920 que essas obras começam a ser documentadas e catalogadas como gênero (LUNA, 2015). O primeiro livro a abordar o uso dos arquivos no cinema foi o *Film Beget Film* (1964) escrito por Jay Leyda. No livro o autor aborda o conceito de compilação no cinema documentário, trazendo a ideia de apropriação de arquivos como um efeito que traz uma outra abordagem ao material e, assim, faz com que a mente do espectador fique mais alerta para apreciar os materiais do passado. Além disso, Leyda classifica supostas maneiras corretas e incorretas de manipulação de arquivos e, para o autor,

⁵ Atualmente o termo *found footage* é utilizado na linguagem popular para referir-se aos filmes de terror de ficção que se passam por documentários. No entanto, nessa pesquisa, trazemos o termo para remontar a uma tradição do cinema documentário que aborda as práticas de reemprego de imagens, a partir da definição dada por Jay Leyda (1964).

as mesclas indiscriminadas entre materiais documentais e ficcionais deveriam ser evitadas de modo a respeitar as fontes (LEYDA, 1964). Entretanto, essa ideia é frequentemente refutada por autores recentes que incorporam a mediatização dos meios em uma sociedade midiática, porque, nesse contexto, não existe uma diferença tão demarcada entre os dois tipos de representação (LUNA, 2015).

A reapropriação de arquivos como método narrativo e de produção cinematográfica mostra-se mais evidente nas vertentes documental e experimental devido às liberdades artísticas que esses gêneros proporcionam (LUNA, 2015). O cinema de arquivo se fundamenta sempre como uma estratégia de investigação e, ao mesmo tempo, levanta questões acerca da materialidade das imagens. Tanto no cinema documental, quanto no cinema experimental, a montagem é o elemento expressivo primordial para dar unidade e sentido a estes filmes. No cinema de arquivo, existe um processo de montagem ininterrupta, uma vez que a montagem é um modo de pensamento e, portanto, os filmes estão submetidos a esse processo desde a definição da ideia até a edição final do material. Tendo em vista o processo de montagem como papel indispensável para o exercício cinematográfico, o cinema russo exerce um papel fundador no uso de arquivos pré-existentes para a realização fílmica, tanto pelo trabalho de Schub quanto pelo de Dziga Vertov (LUNA, 2015). Ambos utilizaram imagens pré-existentes e as re-apropriaram em um outro contexto. Um exemplo disso é o filme *Um Homem com uma Câmera* (1929) de Vertov, uma coletânea de imagens captadas por ângulos e formas distintas, onde a associação entre as imagens, por intermédio da montagem que interfere nas percepções de tempo e ritmo, produz significados a partir de uma relação de causa e consequência de uma imagem com a outra.

Em inglês, a realização audiovisual com base em imagens e sons de arquivo é conhecida como *found-footage film*, que se pode traduzir literalmente como filmes de metragem ou material encontrado. No contexto do cinema experimental de vanguarda, são produções compostas, completa ou majoritariamente, por fragmentos de filmes alheios, reeditados em um argumento novo e, conseqüentemente, abertos a um novo sentido diferente do pretendido pelo realizador original. O termo *found* (encontrado) aponta a ideia de um encontro por acaso, o que não deixa de ser uma forma de apropriação. Já o termo *footage* (metragem) remete à natureza técnica da película cinematográfica, que não é mais predominante (ALTAFINI, 2012, pág 10)

Essa citação de Thiago Altafini faz referência ao procedimento de montagem de filmes compostos de fragmentos de arquivo de outros filmes, fotografias, vídeos retirados da internet,

entre outros elementos que podem ser apropriados. Esse método, entretanto, não é um método de analogia ou citação. É, na realidade, um modo de relacionar planos, elementos ou trechos apropriados que servem às finalidades narrativas desse outro objeto sem que o conteúdo original desses arquivos se sobressaia aos interesses narrativos da nova obra. Trata-se de um jogo duplo, onde o realizador coloca-se à disposição dos arquivos encontrados e, ao mesmo tempo, os arquivos encontrados são colocados à disposição do novo filme.

Vertov, como um grande teórico da montagem e por ser considerado o diretor mais influente do *found footage*, por trabalhar a colagem cinematográfica com arquivos pré-existentes em um contexto político de vanguarda, influenciou diretamente diretores como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Emílio de Antonio, The Atomic Café, Santiago Álvarez, entre outros (LUNA, 2015). Na grande maioria das produções de Santiago Álvarez, por exemplo, o diretor apropria imagens de noticiários e as associa a alguma música que concede ritmo às imagens justapostas pela montagem. Em *Now* (1965), filme dirigido por Álvarez, imagens de conflitos raciais no distrito de Watts em Los Angeles, na Califórnia, são associadas à música de Lena Horne, que reforça a ideia de ação, uma manifestação política contra a violência racial nos Estados Unidos. O filme trabalha uma montagem sequencial de fragmentos de imagens que revelam um padrão de violência. Alvarez trabalha inicialmente com recortes nas imagens: uma mão de um policial segurando um cassetete, por exemplo. Depois, com o artifício técnico do *zoom out*, o cineasta revela que abaixo dessa figura está um homem negro sendo violentado. O realizador rabisca a imagem na tentativa de reproduzir a violência do arquivo, no entanto, reforçando um discurso para que aquilo não se repita. Ele revela os rostos que passam despercebidos nas multidões.

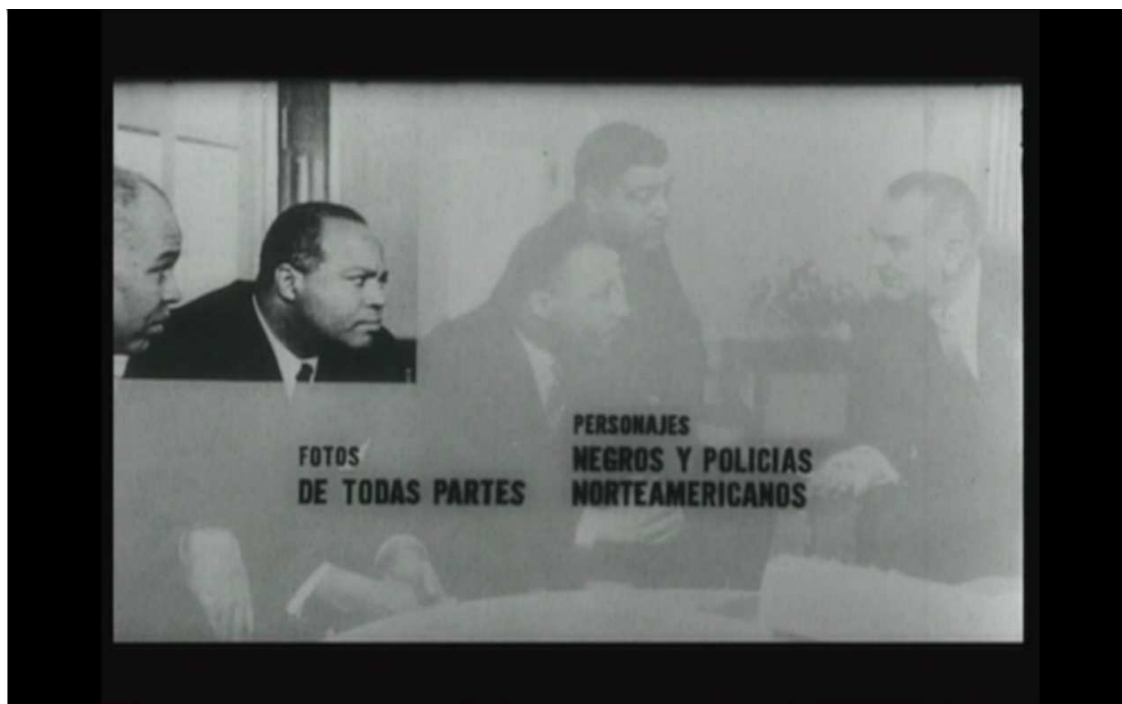


Figura 04 - *Now* (1965)

Os créditos iniciais do filme revelam os dispositivos de Santiago Álvarez, uma vez que não apresenta de onde foram retiradas as imagens e reduz os personagens presentes naquelas imagens como sintomas de um problema mundial: a relação entre a população negra e a polícia. Aqui, os nomes e as fontes não importam, já que a ideia de propriedade localizaria uma violência que não pode ser localizada, porque está em todos os lugares. A música, portanto, é o que dá unidade às imagens heterogêneas e as organiza em um mesmo discurso de emancipação e denúncia. Ao justapor imagens de temática semelhante, porém de materialidades distintas, Alvarez nos mostra que existe algo comum a todas elas: existe um padrão quanto à raça daqueles que estão sendo violentados e, ao mesmo tempo, um padrão racial daqueles que praticam a violência. Segundo Tainá,

A cantora Lena Horne, intérprete da música tema que irá narrar todo o filme, é apresentada em uma sequência de fotografias justapostas, de modo a criar efeito de animação. Nesta breve sequência, Álvarez se vale das imagens fotográficas da cantora para apresentá-la como personagem do filme e da história da luta pelos direitos humanos. A imagem da cantora vem reforçar o alcance de sua voz e da letra de conteúdo engajado, uma vez que está diretamente associada à causa defendida pelo filme. A luta da cantora pelos direitos dos negros lhe valeu ser “banida das rádios (estadunidenses) por ser demasiado subversiva (MENEZES, 2019, pág 71)

Nessa linha, Santiago Alvarez nos convida a rever as imagens ao deixar o sentido da violência dos arquivos em aberto para reforçar uma manifestação política que está acontecendo e precisa acontecer *agora*⁶. Entretanto, cabe nos atentarmos para as questões que perpassam, sobretudo, a experiência negra com o arquivo histórico, quando pensamos em cinemas que se apropriam de imagens pré-existentes. É preciso entender como a experiência negra marca e/ou artisticamente (re)inventa um modus operandi de encarar a montagem no cinema de arquivo, uma vez que os corpos negros estão, muitas vezes, relegados às imagens violentas. O que poderia significar a ideia de propriedade para essas imagens que já foram apropriadas de todas as formas possíveis e pertencem a todos, menos à esfera pública?

3.2 *Fabulação crítica: dados sobre a violência do arquivo histórico*

Considerando as questões que perpassam as noções de arquivo, o ensaio “Vênus em dois atos” de Saidiya Hartman (2008) é um ponto de partida para compreendermos como esse método de apropriação de imagens existentes se dá quando consideramos uma violência e uma ausência inerente à própria ideia de arquivo histórico. No ensaio, Hartman (2008) examina a presença de Vênus no arquivo da escravidão atlântica e luta com a impossibilidade de descobrir qualquer coisa sobre ela que já não tenha sido afirmada. No livro “*Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*” (2005), Janell Hobson localiza historicamente a imagem ícone que dá origem ao símbolo da Vênus. A autora aponta que Vênus foi personificada pela primeira vez pela sul-africana Saartjie Baartman, uma mulher negra que foi trazida para a França e Inglaterra no século XIX. Seu corpo era exibido em shows de aberrações⁷ devido às suas “grandes nádegas” e permaneceu em exibição postumamente no Museu do Homem em Paris até o final do século XX (HOBSON, 2005). Conhecida como Vênus Hotentote, Saartjie foi objeto de experimentos científicos com o objetivo de destacar as diferenças raciais e sexuais entre as “raças” africanas e européias, fator que enquadra o desenvolvimento do racismo científico, a eugenia, o imperialismo europeu e atos de genocídio no decorrer da história mundial (HOBSON, 2005). Essa figura central se tornou um símbolo para as discussões sobre raça, gênero e suas opressões interseccionais. Além disso, a mulher por trás do ícone é uma referência para pensarmos nas experiências de

⁶ Referência ao título do curta-metragem: *Now* (agora em inglês).

⁷ Segundo Dália Ventura, o “show de aberrações” consiste na exibição de humanos ou animais dotados de algum tipo de anomalia genética e/ou doença física. Tais exposições ocorriam frequentemente em circos e carnavais, especialmente entre os anos de 1840 até 1958. Ver mais em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-63371607> Acesso em: 27/02/2023.

outras mulheres negras escravizadas.



Figura 05 - Vênus Hotentote (Fonte: BBC).

Hartman desdobra a ideia iconográfica da Vênus trazendo essa imagem em uma possível outra encarnação, onde ela aparece no arquivo da escravidão como uma garota morta nomeada em uma ação judicial contra um capitão de navio negreiro indiciado pelo assassinato de duas jovens negras (HARTMAN, 2008). A partir de uma leitura crítica desses arquivos históricos do atlântico negro e diante da violência desses arquivos, Hartman assume a impossibilidade da representação - que, nesse caso, só reproduziria a violência do arquivo - e propõe, diante do esboço insuficiente da existência dessas figuras, uma nova interpretação e/ou ou uma abertura dos sentidos desses documentos. A população negra em diáspora, considerando que a ideia de diáspora, originalmente usada no Antigo Testamento para referir-se as dispersões dos judeus de Israel para outros lugares do mundo, vêm sendo aplicada, na contemporaneidade, aos movimentos dos povos africanos e afrodescendentes por analogia à condição judaica, tem como cicatriz histórica o tráfico transatlântico no século XVI, o aspecto mais representativo do deslocamento forçado da população negra. Consequentemente, os arquivos históricos construídos sobre as populações negras em diáspora foram, majoritariamente, construídos a partir do olhar do outro, o escravizador. O

desafio está em como pensar o cinema de arquivo para essas populações que, historicamente, constituíram uma imagem de si mesmos a partir do olhar do outro. Segundo Hartman,

Não se pode perguntar “Quem é Vênus?”, porque seria impossível responder a essa pergunta. Há centenas de milhares de outras garotas que compartilham as suas circunstâncias e essas circunstâncias geraram poucas histórias. E as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram de suas vidas, transformaram-nas em mercadorias e cadáveres e identificaram-nas com nomes lançados como insultos e piadas grosseiras. O arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico sobre gonorréia, umas poucas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da História. Dado isso, ‘é sem dúvida impossível apreender [essas vidas] de um novo em si mesmas, como se elas estivessem ‘em um estado livre’ (HARTMAN, 2008, pág 15).

Partindo do pressuposto de que é preciso fazer mais do que recontar a história, Hartman (2008) traz o nome de Thomas Thistlewood como exemplo, um proprietário britânico de terras e de africanos escravizados na Jamaica que escreveu 37 diários sobre sua vida e o processo de escravidão, detalhando o modo como os escravos eram tratados. Em um de seus textos, ele descreve: “Dei nele uma chicotada, moderada, conservei ele bem em salmoura, suco de limão e pimenta, fiz Hector cagar em sua boca, imediatamente colocar uma mordaca nela enquanto estava cheia & o fiz usá-lo por 4 ou 5 horas” (HARTMAN, 2008). O fato dos textos de Thistlewood serem importantes documentos históricos sobre o sistema escravista na Jamaica e o tráfico transatlântico de negros africanos é uma das bases para que Hartman pontue a necessidade de construir uma história com e contra o arquivo, tendo em vista que o arquivo, em sua própria materialidade, é inseparável do jogo de poder (HARTMAN, 2008), pois é mantenedor de uma partilha que determina que algumas pessoas são sujeitos e outras são corpos cujos nomes e histórias não importam, indivíduos que nem sequer tomam parte nessa partilha do sensível. Para a autora, o objetivo é, portanto, recuperar o que permanece adormecido, no entanto, sem cometer uma outra violência nesse processo. Há uma responsabilidade para com o arquivo, e ao mesmo tempo, uma controvérsia, já que apesar da importância desses arquivos para a reconstrução histórica, a conservação e preservação desse acervo documental, sem submeter esse material a uma leitura crítica, é perpetuar uma violência. Olhar [de novo] para esses arquivos significa deparar-se com um caixão aberto (HARTMAN, 2008):

Se ‘ler o arquivo é entrar em um necrotério, permitindo uma visualização final e autorizando um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos’, então com qual fim alguém abre o caixão e olha para a face da morte? Por que arriscara contaminação envolvida na reafirmação das maldições, obscenidades, colunas de perdas e ganhos e medidas de valor pelas quais as vidas cativas eram inscritas e extintas? Por que sujeitar os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência? Ou são as palavras do mercador a ponte para os mortos ou os túmulos escriturários em que eles esperam por nós? (HARTMAN, 2008, pág 19).

Para Hartman, a finalidade pela qual alguém abre o caixão é a intenção em ultrapassar as fronteiras do arquivo, rearranjar os elementos básicos das histórias a partir de pontos de vista em disputa, apegar-se ao que “poderia ter sido” (HARTMAN, 2008). A autora classifica o caráter contínuo de contar uma história impossível de *fabulação crítica*, onde fabulação remete-se a ideia de fábula, ou seja, os elementos básicos e constitutivos de uma narrativa. A fabulação crítica tem como objetivo principal a reparação histórica sem apegar-se aos critérios de verificação que classificam o arquivo histórico enquanto tal, questionando, inclusive, os critérios de preservação em caráter definitivo de documentos em função de seu valor como patrimônio. Voltando à história da encarnação da Vênus que é morta ao lado de uma amiga em um navio negreiro, Hartman apresenta uma outra perspectiva para contar essa história, incorporando uma certa vulnerabilidade às companheiras de navio: o instante do luto e a cumplicidade entre as jovens que traria beleza e uma outra possibilidade à história fadada à violência (HARTMAN, 2008). No entanto, a autora se vê incapaz de recontar essa história, uma vez que está condicionada a respeitar a materialidade do arquivo histórico, e se depara com uma pergunta que fundamenta a sua argumentação crítica: é possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo?

Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma ‘narrativa recombinante’, que ‘enlaça os fios’ de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente (HARTMAN, 2008, pág 29).

A fabulação crítica, portanto, se mostra como uma possível resposta para essa pergunta. Não se trata de um método para substituir o arquivo histórico, mas para caminhar

junto com ele, uma vez que expande os limites do arquivo e provoca a imaginação. Em certo sentido, a proposição de Hartman se aproxima do método de devolução de uma imagem de Farocki, onde o cineasta elabora sobre o arquivo a partir de uma capacidade fabuladora. Entretanto, no método de Farocki, um olhar atento captura algo para além dos vestígios pressupostos da imagem, ou seja, encontra algo que já está lá. Na fabulação crítica de Hartman, a proposição é construir uma história paralela, tão generosa quanto o método de Farocki, para traçar histórias justas aos sujeitos anônimos. Me pergunto, à vista disso, se essa ideia de justiça não a aproxima do gesto *copyright* de Godard, uma vez que, mais uma vez, a imagem (ou o arquivo) não é o objeto mais importante que possui possibilidades de expansão em si mesmo, mas sim a pessoa que a manipula, o contador de histórias que coloca o seu ponto de vista, que determina o que é justiça. Essa noção de propriedade faz pensar, novamente, sobre as partilhas do sensível, uma vez que no dispositivo de Godard e de Hartman, as partilhas são expostas, no entanto, não são reordenadas por completo. Os sujeitos anônimos não constroem os espaços que vão ocupar, ainda estão sujeitos à generosidade de um mediador (pertencente a uma partilha) que determina qual espaço deve ser ocupado.

As questões que norteiam o trabalho de Saidiya Hartman são a representação, a violência e a morte social. A fabulação crítica se mostra, portanto, como uma tentativa de imaginar um futuro no qual a sobrevivência da escravidão tenha terminado (HARTMAN, 2008). Sendo assim, para a autora o que mais interessa é tentar representar o irrepresentável como uma expectativa em um futuro mais justo e enquanto uma oposição ao pessimismo. No entanto, essa concepção, quando deslocada da literatura e aplicada ao cinema, não me parece dar conta, por completo, do gesto de fabulação sobre as imagens, uma vez que a fabulação como um gesto de imaginação não produz dissenso quando deslocado da materialidade do arquivo histórico, tendo conhecimento de que o dissenso é a base fundamental do pensamento crítico. O gesto de Farocki, por exemplo, é encontrar na imagem um vestígio que permita a fabulação. O contrário disso, como defende Hartman, seria aplicar na imagem uma possibilidade de fabulação que a desloque de seu sentido original.

Talvez, a contribuição mais interessante da fabulação crítica, quando aplicamos essa metodologia ao cinema, seja compreender a materialidade de alguns arquivos históricos - quando associados a algum tipo de trauma ou violência - como ruínas. Para Hartman, a ideia ícone da Vênus é, por si só, uma ruína, pois representa uma imagem esgotada, já apropriada de todas as formas possíveis. Para a autora, portanto, o desafio está na busca por algo (impossível) que ainda não foi dito sobre essa imagem, a proposição é conceder beleza a uma operação outra como antídoto ao percurso violento ao qual o arquivo foi submetido

historicamente. Considerando as populações afro-diaspóricas e seus arquivos e dispositivos históricos, que já foram apropriados e reapropriados de todas as maneiras possíveis, qual seria o gesto possível de fabulação crítica acerca dessas ruínas? Não obstante a essa questão norteadora, a ideia de violência e beleza não são opostos combatentes, mas métodos de fabulação que se encontram em uma encruzilhada.

3.3 A encruzilhada do ladrão de dados

No livro “*O Anjo da História*”, Walter Benjamin (1994) traça um percurso em dez ensaios para refletir, ao longo de duas décadas, sobre o conceito de história e progresso, passando por temas como política, filosofia, o vigor do materialismo histórico, a revisão da tradição, o fascismo alemão, a luta de classes, entre outros, tudo partindo do industrialismo europeu. O título que dá nome à obra refere-se a um ensaio onde Benjamin se debruça sobre o quadro *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee para refletir sobre os resíduos deixados para trás na tessitura da narrativa histórica. O anjo da história de Benjamin olha atordoado para as ruínas que não pode retomar, evidenciando uma crise da imagem que dialoga diretamente com as questões apresentadas por Saidiya Hartman. Segundo o autor, na obra de Paul Klee

está representado um anjo, que parece querer afastar-se do lugar que permanece imóvel. Seus olhos estão arregalados, sua boca e suas asas prontas para voar. Tal é o aspecto que deve ter necessariamente o anjo da história. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele não vê senão uma só e única catástrofe, que não cessa de amontoar ruínas sobre ruínas e as joga a seus pés. Ele bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que abate suas asas, tão forte que o anjo não pode tornar a fechá-las. Essa tempestade o empurra incessantemente para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, enquanto diante dele as ruínas se acumulam até o céu. Essa tempestade é o que nós denominamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

O anjo, portanto, está imóvel e em posição incômoda porque, ao mesmo tempo em que os ventos do progresso o empurram para frente, o personagem está imobilizado diante das ruínas silenciadas atrás de si. Existem múltiplas possibilidades nas ruínas deixadas para trás, no entanto, o efeito do progresso, ou seja, a ventania que incide sobre suas asas, o impele a seguir adiante. Levando consigo apenas os rastros do efeito de uma encruzilhada ambígua, para o anjo existem dois percursos possíveis: seguir para o futuro sabendo exatamente o que

está deixando para trás ou perder-se na memória das ruínas na esperança de encontrar algo nelas que sirva para esse mesmo futuro. O segundo caminho está, necessariamente, transversal acima do primeiro, constituindo uma encruzilhada. O vôo do anjo nesse entre-lugar, dado que o que o faz voar não é um desejo pessoal, mas efeito da ventania que o força adiante, ressignifica o próprio conceito de história, uma vez que a interferência dos restos e ruínas nessa perspectiva de futuro indica uma possibilidade de releitura do passado ou, pelo menos, um indício de que esses resíduos permanecem, não importando a força da ventania do progresso.



Figura 06 - Angelus Novus, 1920, Paul Klee. Museu de Israel.

Essa noção de encruzilhada norteadas pelas ruínas do passado se relaciona diretamente com o filme *“O último anjo da história”* (1995), documentário ensaístico do Black Audio Film Collective⁸, dirigido por John Akomfrah, onde existe um vôo similarmente não-linear através de uma história da arte da ficção científica e sua relação com a experiência pan-africana. A narrativa apresenta um “ladrão de dados”, indivíduo que rouba fragmentos da cibercultura, tecnocultura e cultura narrativa, e sua jornada de viagem no tempo, sugerindo

⁸ O Black Audio Film Collective é uma iniciativa artística pioneira fundada em 1982, cujos trabalhos experimentais inovadores envolveram a cultura popular e política negra na Grã-Bretanha e nas diásporas negras e asiáticas. Artistas, cineastas e escritores associados ao grupo incluem John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson e Trevor Mathison.

que para se fazer uma escavação arqueológica dos arquivos do passado é preciso criar um código único e intransferível para realizar a leitura desses dados. Na primeira cena do filme, o ladrão de dados conta uma lenda popular:

Chegamos à história de um homem blues dos anos 1930, um cara chamado Robert Johnson. Reza a lenda que Robert Johnson vendeu a alma ao diabo em uma encruzilhada no sul profundo. Vendeu sua alma e em troca recebeu o segredo de uma tecnologia negra, uma tecnologia negra secreta, que hoje conhecemos como blues. O blues gerou o jazz, o blues gerou o soul, o blues gerou o hip-hop, o blues gerou o rhythm and blues. Agora acelere duzentos anos no futuro. O próximo personagem, outro desajustado, marginal, um personagem poético: vamos chamá-lo de ladrão de dados. Duzentos anos no futuro ao ladrão de dados é contada uma história: “se você puder achar uma encruzilhada, qualquer encruzilhada, esta encruzilhada. Se você puder fazer uma escavação arqueológica nessa encruzilhada, você encontrará fragmentos, tecno-fósseis. E se você puder colocar esses elementos, esses fragmentos juntos, você encontrará um código. Desvende esse código e você terá as chaves para o seu futuro. Você tem uma pista e é a frase: *Mothership connection* (conexão nave-mãe) (AKOMFRAH, 1995).⁹

Mothership connection faz referência ao quarto álbum da banda Parliament, liderada por George Clinton. O álbum é considerado como uma das obras pioneiras do afrofuturismo¹⁰, conceito estético que se fundamenta a partir de duas perguntas: pode uma comunidade que teve o passado apagado, e cujas energias foram consumidas na busca por traços legítimos da história, imaginar futuros possíveis? e qual seria o caráter desse futuro se não o futuro capitalista de contínua exploração? (FREITAS, 2017). O afrofuturismo é uma alternativa estética que busca construir um futuro a partir das experiências negras diaspóricas. Em *O último anjo da história*, o ladrão de dados possui dois instrumentos que o auxiliam a fazer essa escavação arqueológica dos arquivos no passado, presente e futuro: uma caixa preta e um óculos de sol. Essas ferramentas são apresentadas como artifícios tecnológicos capazes de decifrar os códigos do banco de dados. Em seu percurso de (re)descobrimto dos códigos da negritude, como a comunicação através de tambores, considerada a primeira tecnologia da história da humanidade, o ladrão de dados compreende que existe uma relação indissociável entre música, espaço e futuro.

Essa ligação interdependente não se fundamenta apenas nos artistas que utilizaram a iconografia espacial para conceder uma reelaboração do futuro das populações negras como Parliament com George Clinton, a “Arkestra” de Sun Ra ou Lee “Scratch”. Tampouco se ancora nas imagens ícones dessas manifestações afrofuturistas, como a nave espacial em forma de Cadillac que ilustra a capa do álbum *Mothership connection* ou a colônia espacial

⁹ Tradução livre.

¹⁰ O termo afrofuturismo aparece pela primeira vez no texto “*Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose*” (1993).

que Sun Ra, através da música, constrói longe da Terra apenas para pessoas negras em “*Space is the Place*” (1974), filme dirigido por John Coney, mas parte do pressuposto que a conexão nave-mãe é um link entre a África como continente perdido (relegado às ruínas) e uma África que ampara o conceito de futuro alienígena (FREITAS, 2017). Para desvendar a encruzilhada que guarda os segredos do futuro, ou do conceito de progresso se retornarmos à Benjamin, o ladrão de dados recorre às tecnologias negras do século XX em busca do deciframento do código. Assim como o anjo da história de Benjamin, Sun Ra, ao seguir adiante para um planeta alternativo onde a opressão às pessoas negras não existe, deixa para trás um planeta em ruínas. Atentando-se à encruzilhada das imagens-dados, Kênia Freitas (2017) apresenta a ideia de roubo definida por Akomfrah no documentário ensaístico como uma empreitada para desvelar imagens de arquivo dos bancos de dados que são, também, como ruínas organizadas.

Há no texto de Eshun um momento em que ele encara frontalmente o filme, com os arqueólogos do futuro olhando diretamente para o ladrão de dados: “Imagine os arqueólogos olhando com os olhos semicerrados para a tela rachada da instalação de microvídeo que mostra Data Thief [ladrão de dados] preso nos vácuos da história da África Ocidental...”. O reconhecimento do encontro não pode ser contido: os arqueólogos de Eshun em suas escavações encontram o ladrão de dados arqueólogo solitário de Akomfrah – ambos permanentemente, no texto e nas imagens audiovisuais, em busca de dados (nunca completos o suficiente) dos passados, presentes e futuros da cultura e diáspora negras – enquanto essas temporalidades se dissolvem na possibilidade de “recordação total” do texto e na perenidade da África como Mothership connection do filme (FREITAS, 2017, pág 130)

O ladrão de dados reconfigura as ideias de propriedade dos arquivos históricos. O banco de dados é, portanto, mais importante que o indivíduo que o apropria para tentar entender o mundo à sua volta, uma vez que esse indivíduo também pertence ao mesmo banco de dados. Ao mesmo tempo, esses dados já foram tão apropriados que é preciso um gesto de rearticulação que devolva a polissemia e encontre nesses arquivos algo para além de ruínas ou, até, que reproduza essas ruínas até o esgotamento para expor às partilhas. Pensando nesses dados como imagens e operações, a construção de dissenso nasce do modo como essas imagens são apropriadas - ou vistas a partir das lentes do óculos de sol do ladrão de dados. Mais do que compreender os discursos por trás das imagens, é importante atentar-se aos modos como essas imagens são articuladas. O exercício constante de tentar captar o que pode ser construído como perspectiva de futuro, a partir daí.

4 ANÁLISE: LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH

Considerando que a montagem no cinema documental, assim como a ideia de memória, é a elaboração e a capacidade de rever as imagens de modo a articulá-las de outra maneira, o filme *Love is The Message, The Message is Death* (2016) de Arthur Jafa provoca questionamentos sobre a gestão espetacular das imagens veiculadas na mídia sobre a experiência negra norte-americana. Pela justaposição de imagens de violência com imagens de manifestações culturais da negritude, Jafa propõe uma segunda ordem de visibilidade, pela montagem, para cenas cujos sentidos estão submetidos a acordos tácitos de veiculação das imagens que configuram modos de representação. Ao abrir o campo para uma ficção documental que devolve a polissemia para as imagens de arquivo, o filme fala de uma dupla violência da imagem dos corpos negros: a violência nas ruas e a violência da imagem. Operando, assim, a partir de um procedimento de montagem, uma memória polissêmica.

Considerando o papel do montador no cinema de arquivo como uma função semelhante a do “ladroão de dados” de Akomfrah, que precisa criar disjunções e justapor fragmentos para encontrar um código a ser desvendado, a análise se propõe a compreender e sistematizar as imagens do filme como operações - ou encruzilhadas -, ao observar padrões e repetições quanto a justaposição e teor dos arquivos apropriados. Partindo de uma análise com base nas ideias de Jacques Aumont (2009) - que defende que é preciso se debruçar sobre o objeto e considerá-lo como uma obra artística autônoma e suscetível a engendrar estratégias próprias de leitura no texto, serão utilizados os conceitos abordados nos capítulos anteriores como instrumentos para a leitura do curta-metragem e será realizada uma análise fílmica com base nas seguintes modalidades que advém do objeto:

1. Análise das justaposições:

Essa modalidade visa analisar qual tipo de arquivo se segue a cada cena no curta metragem e investigar se existe um padrão quanto ao tema e materialidade dos arquivos justapostos.

2. Análise da duração dos planos:

Essa modalidade visa analisar o tempo de duração dos planos e compreender se o tempo de duração está relacionado ao teor/temática de cada tipo de arquivo utilizado na montagem.

3. Análise do ritmo:

Essa modalidade visa analisar se o ritmo no curta metragem, como uma mecanismo de disjunção, está articulado ao conteúdo específico das imagens ou apenas ao ritmo da música.

4.1 Justaposições

Um arquivo de uma entrevista jornalística externa com um homem negro introduz a narrativa de *Love is the message, the message is death* (2016), curta-metragem de sete minutos e quinze segundos dirigido por Arthur Jafa. Na entrevista, o homem fala sobre uma mulher branca que, em um momento de desespero, corre para os braços de um homem negro gritando socorro e pedindo para ele ligar para a polícia, o que seria, na opinião dele, por si só, um sintoma. O entrevistado diz: “Quando uma linda garota branca corre para os braços de um homem negro, isso significa que algo está errado. É uma prova inequívoca”¹¹. Esse primeiro arquivo é um indício do gesto do filme, visto que a relação de desconfiança entre a população negra norte-americana com as pessoas brancas e a instituição policial será tensionada ao longo do curta-metragem. Essa entrevista é justaposta à uma cena de comemoração em uma quadra de esportes onde times rivais e a plateia, ambos majoritariamente compostos por pessoas negras, comemoram juntos. Esse contraponto entre uma cena que reitera um discurso sobre a violência com uma cena de uma manifestação cultural da negritude, que reforça uma ideia de comunidade, é um campo de forças que Arthur Jafa escolhe tensionar através da montagem.

Em um outro momento no curta-metragem, outra cena de uma entrevista jornalística externa, dessa vez com uma mulher negra que está de frente a um carro do corpo de bombeiros e diz que o prédio está pegando fogo, é justaposta a duas cenas que carregam o selo *gettyimages*:¹² Uma cena de um incêndio em um estabelecimento, que reitera o discurso da queima, e outra do ícone Martin Luther King acenando enquanto passeia de carro. Em seguida, contrapõe essas cenas à uma cena violenta de um conflito entre pessoas brancas e pessoas negras. Jogando com a ideia de propriedade acerca dos arquivos, Jafa se apropria de imagens que possuem, na sua própria materialidade, o nome do espaço ou veículo a que pertenciam antes da apropriação, como o selo *getty images*, a logo do canal de televisão europeu *ARTE HD*, entrevistas que mostram a que canal televisivo foram publicadas e nomes dos canais de youtube onde as imagens foram veiculadas, sem preocupação alguma com a qualidade plástica das imagens utilizadas.

Mais a frente nessa articulação, Jafa contrapõe uma cena de uma performance de

¹¹ Tradução livre.

¹² A *gettyimages* é uma provedora global de mídia digital que produz e distribui imagens isentas de royalties.

Notorious B.I.G - com dezessete anos em Bed Stuy, no Brooklyn - com uma cena de Malcolm X em um palanque, se preparando para fazer um discurso. Depois, adiciona mais uma cena de um incêndio e em seguida duas cenas de violência em momentos distintos são justapostas. A primeira é contemporânea e mostra um esquadrão da polícia caminhando em direção a uma aglomeração e um homem negro que caminha na direção contrária da polícia, mas sempre olhando para trás. A segunda é um documento histórico que mostra um carro do corpo de bombeiros jogando água contra um agrupamento de pessoas racializadas.

Mais adiante, Jafa associa outra cena de violência policial, dessa vez durante o período de apartheid nos Estados Unidos, com uma cena de uma jovem negra dançando sozinha. Essa cena da jovem é justaposta a uma cena de uma família negra com um bebê nos braços que caminha em direção a um carro que, por sua vez, é justaposta a uma cena de um homem negro andando de bicicleta. Depois, um baile, onde um casal negro dança uma espécie de *dancehall*¹³, é apresentado. Logo após essa cena, um policial aparece dando múltiplas golpeadas no rosto de um homem negro caído no chão, ao lado de uma viatura. As três cenas possuem uma ideia de movimento semelhante que nasce da repetição: o movimento das pernas nos pedais da bicicleta, o movimento da cintura da mulher e do homem que se movimentam coladas uma na outra em um rebolado, o movimento repetido da mão direita do policial em direção ao rosto do homem negro. No filme, as operações nascem dessas associações. O que mais importa é como uma imagem pode ter seu sentido expandido quando associada à outra.



Figura 07 - Fotograma de *Love is the message, the message is death* (2016)

¹³ Dancehall é um gênero musical e uma dança popular jamaicana criada no fim da década de 1970.

Assim, é possível perceber, portanto, que não existe um padrão de justaposição quanto a temática das imagens apropriadas. Ou seja, uma imagem de manifestação cultural da negritude não necessariamente será justaposta a uma cena de violência policial. No entanto, existe um padrão quanto aos tipos de arquivos apropriados, que serão articulados de maneiras distintas ao longo do curta-metragem, e uma ordem de causa e consequência na justaposição com base na imagem anterior. As temáticas que se repetem são: os múltiplos incêndios, as entrevistas jornalísticas externas em momentos de tensão, cenas de performances de ícones da cultura negra - como Jimi Hendrix, Martin Luther King, Nina Simone, James Brown, Michael Jackson, Beyonce, Notorious B.I.G, Barack Obama (que aparece em uma cena cantando a música *Amazing Grace* de Aretha Franklin), entre outros -, imagens de feitos esportivos de celebridades negras como Serena Williams e Michael Jordan, cenas de manifestações culturais encontradas na internet, como bailes e vídeos de pessoas negras cantando em plataformas como o *Tik Tok*. Aliás, o diretor também coloca em xeque arquivos históricos que evidenciam a violência durante o período de apartheid nos Estados Unidos, símbolos racistas presentes no cinema clássico hollywoodiano - como a ode à Ku Klux Klan em *The Birth of a Nation* (1915) dirigido por D.W. Griffith - e manifestações políticas interrompidas pela abordagem policial. Não obstante, associa essas imagens em uma relação de causa e consequência com cenas de confrontos de gangue, outras cenas de violência policial, cenas de crianças negras sendo violentadas, conflitos familiares entre pessoas racializadas e outros tipos de violência. Isto é, apesar de não existir um padrão de articulação das imagens, existem vários blocos temáticos que se repetem durante o curta-metragem.

Além disso, a imagem do Sol em chamas, a maior estrela do Sistema Solar, se repete várias vezes durante o filme, assim como as cenas de incêndio nas cidades, fator que pode se relacionar com a representação da experiência negra no filme. Além disso, em *O último anjo da história* (1995), Greg Tate, em entrevista, relaciona as narrativas dos contos de ficção científica - que tratam dramaticamente do modo como o indivíduo lida com a alienação e o deslocamento em um processo de abdução alienígena - com a experiência negra na escravidão e em seus desdobramentos. Em *Love is the message, the message is death*, Jafa se apropria dessa ideia e traz não só imagens de pessoas negras convivendo com a herança do tráfico transatlântico de africanos, mas também cenas de filmes de ficção científica com aliens, uma espécie de alegoria à experiência negra nos Estados Unidos. E reitera o discurso com uma fala da atriz Amandla Stenberg: “Nós não somos aliens”, ela diz. O filme é um experimento das possibilidades de articulação e um teste de como os sentidos das imagens podem ser

reconfigurados na montagem. É uma constante experiência de repetir, reenquadrar, associar e desassociar elementos de ordens conflitantes. As imagens são vestígios, braseiros que dão origem a outros incêndios.

4.2 Duração dos planos, ritmo e disjunções

Considerando o tempo de duração de cada plano no curta-metragem, irei analisar duas sequências do filme, que possuem tipos de arquivos distintos, para compreender se existem categorias de arquivo que ganham mais tempo em cena do que outras. A primeira cena, da entrevista externa já abordada, dura doze segundos e não há música. Essa cena é justaposta a um arquivo de uma comemoração em uma quadra esportiva que, por sua vez, dura seis segundos. Depois, uma cena de uma mulher negra caminhando em um corredor dura três segundos. Em seguida uma cena de uma manifestação política dura cinco segundos, após, uma cena de um dançarino negro dura outros cinco segundos. Prontamente, uma cena de violência policial dura seis segundos na tela e, em seguida, outra cena de manifestação pelos direitos civis dura dois segundos.

Em uma sequência mais para o final da narrativa, há uma cena de uma criança negra (que está sendo ensinada a reagir em um caso de abordagem policial) que dura treze segundos e, nessa cena, há outra suspensão na música. Essa cena é justaposta a um plano de uma câmera de vigilância que dura dois segundos. Depois, por dois segundos uma mulher negra se filma com o celular no reflexo de um vidro. Por outros dois segundos uma cantora negra performa em um palco. Analisando essas sequências, é possível perceber que não existe um padrão quanto ao tempo de duração de cada plano no curta-metragem, considerando os tipos e temáticas dos arquivos apropriados. Ou seja, não necessariamente uma cena de violência dura menos tempo na tela em comparação a uma cena de manifestação cultural. Assim, ao não dissociar os tipos de arquivo em nível de relevância ou criar uma distinção do que merece ser visto por mais tempo, Jafa aborda a questão da imagem a partir de dois espetáculos da cultura norte-americana: as manifestações culturais da negritude e a violência. Sem sobressair um ao outro.

Entretanto, apesar das imagens estarem em função da música e do ritmo na montagem, existem imagens mais fortes em termos de abordagem que costumam durar mais tempo no curta-metragem, como a cena inicial da entrevista e a cena da criança negra sendo coagida a imitar uma abordagem policial. Além disso, Jafa escolhe suspender a música para nos convidar a entrar em contato direto com estes arquivos. *Ultralight Beam*, uma música não

diegética¹⁴ interpretada por Kanye West, concede o ritmo e teor emocional durante toda a narrativa fílmica, um gesto semelhante ao da música de Lena Horne em *Now* (1965). No entanto, a composição de Horne convoca a população para a guerra, na intenção de denunciar e interromper um ciclo de violência nos Estados Unidos. Já a música de Kanye West, primeiro single do álbum *The Life of Pablo*¹⁵, aposta na atmosfera gospel para falar sobre o sonho das populações negras que, segundo o cantor, é também o sonho de Deus. Se trata de um sonho de paz, onde a fé e a segurança são mais importantes que um espírito revolucionário que mantém as chamas vivas. Esse fator se relaciona com a carga emocional do curta-metragem, visto que a associação entre arquivos, ao mesmo tempo em que mostra a beleza da existência negra e os desdobramentos culturais da negritude (as heranças da *mothership connection*), também apresenta um ciclo de violência que corta a esperança pela raiz. No curta-metragem, a intenção não é trazer um processo de significação às imagens ou apropriá-las em um sentido de propriedade, mas é expandir a experiência de visionamento a partir de um ritmo.

Ou seja, Jafa se apropria de imagens que, segundo Rancière, seriam de uma ordem policial; imagens e arquivos que reiteram uma partilha implícita de dominação. São imagens mantenedoras de uma ordem que define o que é ser negro e ao mesmo tempo que tipo de negritude deve ser vangloriada. A população americana se vangloria de seus ícones da cultura negra ao mesmo tempo em que produz violência contra os corpos dos anônimos, os “sem parte” nessa partilha. É quando o sonho se imbrica ao pesadelo. De certa forma, ambas as imagens - tendo em vista que uma imagem é, em essência, uma categoria de partilha do sensível - produzidas (a dos ícones e as de violência) pertencem ao regime policial pois se ancoram em estereótipos e constroem suas bases no regime representativo, onde existe um modo bem definido de representação e onde, principalmente, a lógica da representação é o que configura a qualidade narrativa dessas imagens.

Ao justapor esses tipos de arquivo, sem sobressair um espetáculo à outro, Jafa expõe as partilhas e produz um dissenso narrativo que aponta para o exercício constante de desobstrução dos obstáculos impostos pelos sistemas de dominação. Arthur Jafa aponta para o regime estético das artes em uma tentativa de romper as partilhas dominantes e, assim, desloca os arquivos de uma ordem policial para uma ordem política. Segundo Rancière (2021), uma imagem sempre se desloca em direção a outra imagem, ou seja, é essa operação própria das imagens, associada ao procedimento de montagem, que configura e dá potência à

¹⁴ Produzida por uma fonte ausente da ação narrativa.

¹⁵ *The Life of Pablo* é o sétimo álbum de estúdio do artista estadunidense Kanye West, lançado pelas editoras discográficas GOOD Music e Def Jam Recordings em 14 de fevereiro de 2016.

ficção. Em *Love is the message, the message is death* o rearranjo material de signos e de imagens embaralha os consensos interpretativos e engendra uma ruptura onde se torna impossível classificar os arquivos como positivos ou negativos. Só é possível classificá-los enquanto imagens e operações.

Considerando as ideias de Hartman (2008) sobre a necessidade de presentificação do arquivo histórico das populações negras e a responsabilidade em não cometer outra violência durante o processo de fabulação crítica, Jafa se distancia dessa suposta responsabilidade. Em *Love is the message, the message is death*, Jafa escolhe deparar-se com o caixão aberto das ruínas (as imagens que já foram apropriadas de todas as formas possíveis pelo olhar do outro e as instituições) das imagens de violência não com o intuito de fabular sobre o que “poderia ter sido”, mas para suspender o sentido sobre “o que foi”. Ao apegar-se à concretude da materialidade das imagens de violência e justapor essas imagens às imagens de manifestações culturais da negritude, Jafa faz a escolha que o anjo da história de Benjamin não pôde fazer: escolhe ficar mais alguns minutos junto às ruínas coletando tudo que considera importante para a construção do futuro. A ideia de progresso, nesse sentido, não se fundamenta em uma tentativa de imaginar um futuro no qual a sobrevida da escravidão tenha terminado (HARTMAN, 2008), mas é a tentativa e busca constante do código, a partir das ruínas.

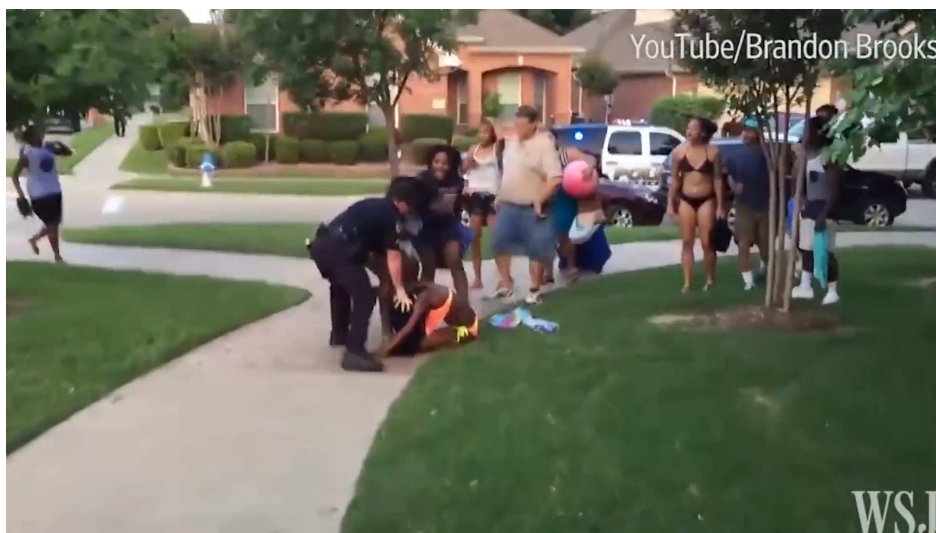


Figura 08 - Fotograma de *Love is the message, the message is death* (2016)

De certo modo, o procedimento de montagem de Jafa em *Love is the message, the message is death* se aproxima do mapa virtual de ressonâncias indefinidas construído por Chris Marker em *O Túmulo de Alexandre* (1993), na medida em que em ambas as obras não existe nenhum tipo de unidade nos tipos de arquivos apropriados. Jafa brinca com a

concretude das imagens e cria operações que só existem como um emaranhado de materialidades. Por conseguinte, a associação entre elementos visuais heterogêneos também aproxima Jafa do gesto de Godard, onde as imagens também são potencializadas pelas combinações que permitem. No entanto, ao contrário das imagens apropriadas por Godard, que estão sempre a serviço da inteligibilidade do comentário, as imagens apropriadas por Jafa estão a serviço do ritmo na montagem. Pensando, agora, no gesto político de Farocki de devolver pontos de vista, Jafa se aproxima ao se atentar não só ao que captam as imagens, mas para a própria condição do olhar.

Entretanto, Farocki dá tempo para que as imagens e, portanto, suas operações, se mostrem ao espectador, ele é só o mediador desse olhar. Jafa, pelo contrário, está mais preocupado em construir um ritmo e em denunciar as imagens como espetáculos. Ou seja, apesar de explorar algumas imagens individualmente, o mais importante é a influência de cada uma no conjunto de operações que é a experiência negra nos Estados Unidos. Como em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), onde o homem que produz a imagem da mulher é o mesmo que a conduzirá à morte, a mídia norte-americana produz imagens da negritude e, ao mesmo tempo, financia um projeto de aniquilação dessa população. Arthur Jafa pode ser considerado um “ladrão de dados” porque também rouba fragmentos da cibercultura, cultura narrativa e tecnocultura na tentativa de fazer uma escavação arqueológica dos arquivos do passado. E, ao fazer a escavação nas encruzilhadas das “imagens ruínas” dos espetáculos da cultura norte-americana, Jafa desvenda um código que é a chave pro futuro: a música. Jafa fábulas sobre as imagens através do ritmo, adicionando uma caixa de som aos instrumentos de leitura do passado, presente e futuro do ladrão de dados. Recorrendo, também às tecnologias negras do século XX, Jafa utiliza a música como uma linguagem que unifica esses fragmentos e concede uma possibilidade de enfrentamento não só do passado, mas, principalmente, do agora.

3 CONCLUSÃO

Este trabalho dedicou-se a compreender possíveis estratégias formais de fabulação no cinema a partir de arquivos históricos, tendo em vista que é preciso rever como as imagens operam no mundo e, a partir daí, reler o que elas nos dão a ler. Considerando o contraponto entre a polícia e a política, escolhemos analisar o filme *Love is the message, the message is death* (2016) de Arthur Jafa por se tratar de uma narrativa que possui um método próprio de fabricação de imagens e, sobretudo, de abertura do sentido das imagens a partir de arquivos de

ordem policial. Ou seja, o modo como as imagens são articuladas aponta para uma redistribuição das partilhas do sensível, isto é, para uma ideia política democrática acerca das imagens. O critério de distinção do modo de articulação no cinema de arquivo, a montagem *copyright* e a abordagem devolutiva se mostrou como insuficiente para contemplar todas as possibilidades narrativas do filme, uma vez que o tempo todo a montagem flerta com os dois modos de narrar e abordar as imagens de arquivo. O filme é um objeto que aponta para uma tendência do cinema contemporâneo no que diz respeito a ideia de criação a partir de elementos pré-existentes; a pouca preocupação com a qualidade plástica das imagens e uma narrativa que aponta para uma contra interpretação é um produto de dissenso que se destitui de toda e qualquer responsabilidade acerca do arquivo e, sobretudo, que joga com a ideia de propriedade acerca desses mesmos dados.

É de extrema importância se atentar para os filmes que se fundamentam na manipulação e reorganização de arquivos históricos com um olhar crítico e analítico, uma vez que compreender as possibilidades e propriedades narrativas dessa linguagem nos dá condições para engendrar uma cartografia do nosso tempo. E, assim, compreender de que modo a abertura do sentido das imagens que foram produzidas e que estão sendo produzidas pode configurar uma ideia de futuro e de progresso que não esteja somente relegado às ruínas. Esse é um terreno fértil para pensarmos sobretudo acerca da apropriação de arquivos pelos cinemas negros e de como a música, nessas produções, é um elemento primordial para a suspensão do juízo estético, campo amplo que ainda pode ser muito explorado pela academia. Essa pesquisa, portanto, segue em aberto na esperança de instigar o debate sobre essa e muitas outras obras que utilizam o ato de rever as imagens como proposição e critério de emancipação dos sujeitos anônimos.

REFERÊNCIAS

- ALTAFINI, Thiago. *Found-footage film - documentário de arquivo: O cinema de Emile de Antonio e uma análise de In the Year of The Pig*. São Carlos: UFSCAR, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5600?show=full> Acesso em: 08/02/2023
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
- BLANCO, Daniela Cunha. *Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade*. Prometheus - Journal of Philosophy, 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/8155> Acesso em: 10/02/2023
- DERY, Mark. *Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose*. London: Duke University Press, 1994. Disponível em: <https://www.uvic.ca/victoria-colloquium/assets/docs/Black%20to%20the%20Future.pdf> Acesso em: 26/02/2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devolver uma imagem*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015, p. 205-226.
- FARIA, Siomara. *Imagem-vestígio: do relance à resistência*. Revista GEMInIS, 2013. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/137> Acesso em: 10/02/2023
- FREITAS, Kênia. *Roubando dados: a refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História*. In: *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017. Disponível em: https://issuu.com/tj70/docs/akomfrah_catalogo Acesso em: 12/09/2022
- HARTMAN, Saidiya. *Venus in Two Acts*. Small Axe, 2008. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/small-axe/article/12/2/1/32332/Venus-in-Two-Acts>. Acesso em: 12/09/2022
- HOBSON, Janell. *Venus in the dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*. Inglaterra: Routledge, 2018.
- JAJA, Arthur. *69*. In: *Black Popular Culture*. Seattle: Bay Press, 1992. Disponível em: <https://dizzymoods.tumblr.com/post/173644243530/arthur-jafa-69-black-popular-culture-pgs> Acesso em: 10/01/23
- LEYDA, Jay. *Films beget Films: a study of the compilation*. New York: Hill & Wang, 1964.
- LUNA, Sabrina Tenório. *Found Footage: uma introdução*. UCB, 2015. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/6948/11226> Acesso em: 04/02/2023

MARQUES, Ângela. **Relações entre comunicação, estética e política a partir das abordagens conceituais de Habermas e Rancière.** Unisinos, 2013. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2013.153.01> Acesso em: 12/09/2022

MENEZES, Tainá C. O. **Experimentação estética e engajamento político no cinema documental de Santiago Álvarez.** PPGCine/UFF, 2019. Disponível em: <http://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Tain%C3%A1-Carvalho-Otoni-de-Menezes.pdf> Acesso em: 28/02/2023

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250> Acesso em: 12/09/2022

RANCIÈRE, Jacques. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória.** Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios do PPGAV/EBA/UFRJ N° 21, 2010. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf Acesso em: 12/09/2022

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/94208/partilha+do+sensivel+ranciere.pdf> Acesso em: 12/09/2022

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. Disponível em: <https://bax-uva.github.io/fantasma/arquivos/RANCIERE-O-Destino-Das-Imagens.pdf> Acesso em: 12/09/2022

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

FILMOGRAFIA

AU HASARD BALTHAZAR. Direção: Robert Bresson. Athos Films, 1966 (95 min).

HISTÓRIA(S) DO CINEMA. Direção: Jean-Luc Godard. 1988.

IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA. Direção: Harun Farocki. 1989 (75 min).

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES. Direção: Chantal Akerman. The Criterion Collection, 1976 (201 min).

LA NOIRE DE. Direção: Ousmane Sembène. The Film Foundation, 1966 (65 min).

LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH. Direção: Arthur Jafa. 2016 (7 min).

NOW. Direção: Santiago Álvarez. ICAIC, 1965 (5 min).

O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Sergei Eisenstein. Goskino, 1925 (75 min).

O TÚMULO DE ALEXANDRE. Direção: Chris Marker. 1993 (120 min).

O ÚLTIMO ANJO DA HISTÓRIA. Direção: John Akomfrah. 1996 (45 min).

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. 1929 (68 min).