

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Rodrigo Almeida Ferreira

LEMBRANÇAS DE UM PASSADO IMAGINÁRIO:
epifanias de uma sensibilidade estética da história

Recife

2017

RODRIGO ALMEIDA FERREIRA

LEMBRANÇAS DE UM PASSADO IMAGINÁRIO:

epifanias de uma sensibilidade estética da história

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob orientação da Professora Dra. Angela Freire Prysthon.

Linha de pesquisa: Estética e culturas da imagem e do som

Recife

2017

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

F3831 Ferreira, Rodrigo Almeida
Lembranças de um passado imaginário: epifanias de uma sensibilidade estética da história / Rodrigo Almeida Ferreira. – Recife, 2017.
222 f.: il., fig.

Orientadora: Ângela Freire Prython.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências, bibliografia e filmografia.

1. Imagem. 2. História. 3. Estética. 4. Memória. 5. Cinema. 6. Ficção. I. Prython, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-247)

Rodrigo Almeida Ferreira

**TÍTULO DO TRABALHO: LEMBRANÇAS DE UM PASSADO IMAGINÁRIO:
EPIFANIAS DE UMA SENSIBILIDADE ESTÉTICA DA HISTÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Linha de pesquisa: Estética e culturas da imagem e do som

Aprovada em: 31/08/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Angela Freire Prysthon (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva (Convidado interno)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dra. Nina Velasco e Cruz (Convidada interna)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira (Convidado externo)
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Prof. Dr. Diogo Arruda Carneiro da Cunha (Convidado externo)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Aos personagens ficcionais, seres fantásticos, animais extintos e amigos imaginários que amo, que me ensinaram tanto e nunca deixaram de estar ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Uma extrema solidão se esconde por trás da investigação acadêmica e parece se intensificar no período de doutoramento. Depois de dois anos de disciplinas, de um estágio fora do país, de tanto tempo de universidade, há uma diminuição brutal de interlocutores a nossa volta. Não costumamos mais encontrar os companheiros de turma, as conversas com a orientadora e outros pesquisadores vão pouco a pouco se tornando pontuais, uma qualificação, um encontro, uma reunião; o desejo de diálogo, de ser interpelado, muitas vezes fomentado em congressos, festivais, seminários, vai se esvaindo até nos darmos conta que precisamos terminar uma tese e que, sob efeito de chá preto ou não, estamos sós. Tal experiência solitária nos assombra, sentimos que nos afastamos de um mundo do qual simultaneamente temos que escrever sobre; somos afligidos por uma certa síndrome de impostor(a); criamos nossas próprias armas para fugir da procrastinação e, por vezes, acuados no canto da biblioteca ou na alta madrugada, amargurados e rodeados de livros rabiscados, desconfiamos que após a defesa de nosso projeto, percurso, pesquisa, em vez de assegurar um diploma acadêmico, nós deveríamos receber um atestado de esquizofrênico. E, talvez por isso, pelo eterno exercício de remodelar e superar nossas inseguranças e incertezas, seja tão importante começar agradecendo.

Agradeço a minha família, minha irmã, meu irmão, minhas sobrinhas e meus sobrinhos, com quem aprendi a conviver à distância nos últimos anos, mas também com quem desde minha infância venho atualizando uma noção de tempo em convergência, uma percepção de que sujeitos se transformam e, num jogo de olhares cruzados, percebem os rastros e lastros uns dos outros em suas sucessivas transformações. Agradeço ao meu pai (*in memoriam*) por ter patrocinado minhas coleções e obsessões durante muitos anos, mesmo quando não tinha exatamente dinheiro para gastar com aqueles objetos, vontades e livros cuja ordem pragmática ele provavelmente nunca entendeu. Antes de tudo, entretanto, tal qual fiz no mestrado, agradeço com especial devoção a minha mãe, quem me ensinou, com sua experiência do período da ditadura militar, que o mundo poderia me tirar todas as coisas (e que talvez ele insistisse em tirá-las), mas que nem a pior das opressões seria capaz de limar o conhecimento, a força de vontade e o bom humor, itens fundamentais para a sobrevivência básica nos ambientes e momentos históricos mais hostis.

Com imensa gratidão, tenho que reconhecer a importância de Angela Prysthon na minha trajetória acadêmica, afinal ela me acompanha como orientadora (e amiga) desde a graduação – deixando-me livre quando preciso, apertando-me quando mereço –, mas aberta a compreender e/ou redirecionar os rumos de meus devaneios, com forte entusiasmo e, claro, mantendo sempre sua elegância ímpar. Aproveito para citar o professor Josep Maria Caparrós Lera, que me acolheu durante minha passagem pela Universitat de Barcelona e que, com uma marcante generosidade, abriu as portas do seu Centre d'Investigacions Film-Història e da Filmoteca da Catalunya, espaços fundamentais para ampliar as fontes bibliográficas e filmográficas desta pesquisa (e do resto da minha vida). Decerto, tal itinerário só foi possível graças às fontes oficiais de financiamento, a FACEPE (pela bolsa no Brasil) e a CAPES (pelo estágio na Espanha). Temo que diante da atual política de austeridade muitos futuros doutorandos não tenham as mesmas oportunidades e condições de pesquisa que eu tive.

Ainda no campo acadêmico, agradeço ao PPGCOM, aos professores e aos coordenadores Jeder Janotti e Rogério Covaleski, a Zé Carlos, Lucy e Cláudia por toda disposição na luta diária contra a burocracia. Agradeço aos amigos de doutorado, Fernando Fontanella, Marcelo Costa, Marcelo Pedroso, Paulo Carvalho, Sabrina Luna e Simone Jubert, e todos que participaram dos encontros do SPA Prysthon, em especial, meus queridos companheiros de Surto & Deslumbramento, André Antônio, Chico Lacerda e Fábio Ramalho. Sou grato também a Eduardo Duarte e Moacir dos Anjos pela participação, leitura atenta e apontamentos sobre meu material de qualificação e, além de Eduardo, a Nina Velasco, Alexandre Figueiroa e Diogo Cunha por terem participado da banca de defesa da tese e contribuído com valorosas sugestões. Aproveito para mencionar pesquisadores que conheci em congressos nacionais e internacionais, assim como durante minha passagem pela Europa, figuras incisivas em suas colocações sobre minha ingênuia tentativa de atravessar o imaginário histórico sob a perspectiva da estética. São eles: Clara Alves, David Limaverde, Henrique Codato, Ícaro Ferraz, Mariana Souto e Vicente Sánchez Biosca.

Dois amigos próximos foram indispensáveis para um diálogo sobre a tese. Paulo Faltay, com quem partilho de uma mesma sensibilidade e acidez, por me enviar intermináveis materiais relacionados (ou não) ao meu tema; por um lado, acelerando a necessidade da escrita propriamente dita e, por outro, ajudando-me a definir claramente o que estaria dentro ou fora da empreitada. Já Felipe Azevedo, meu amigo historiador, desde o início de minha pesquisa conseguiu transformar certa desconfiança epistemológica dos que vem do campo da

história, certo desdém pelo passado ter sido partilhado em reflexões para além de seus domínios, em pertinentes colocações sobre historiografia, rigor acadêmico e escolhas metodológicas. A um terceiro amigo, Yuri Lins, agradeço na esfera da ordem prática por ele ter assumido a responsabilidade de imprimir e entregar a versão final de meu trabalho aos membros da banca, enquanto eu estava organizando a Mostra Brasil Distópico no Rio de Janeiro. Vale ainda citar os nomes de Gabi, Dora, Lellye, Cybele, Mário, Sofia, Clara, Juliana, Izabel, Isabel, Elena, Lívia, Ari, Luís, Igor, Fábio, Pedro, Hermano e Renata, que mesmo não envolvidos diretamente nessa jornada são pessoas que sempre vão merecer um agradecimento em minha vida.

Por fim, quero agradecer a todos os (relativamente novos) amigos com quem dividi casa nesses últimos cinco anos de vida cigana, agradecer pela paciência em relação aos meus desvios de humor, agradecer pelos diálogos, pelos enfrentamentos e pelas vivências mil: no Recife (Lara Ximenes e Leilane Cruz); em Barcelona (Humberto Orellana, Alexia Rgt e Jakob Saalfrank); no Palacete dos Amores no Rio de Janeiro (em particular Brenda Melo, Cian Barbosa, Helena Lessa, Lucas Andrade, Lucas Souza, Pedro Lessa, Rober Corrêa e Sérgio Peralta) e em Fortaleza (Dri Freitas, Petrus de Bairros, Oskar Basil, Renan Cícero e Verônica Vilela). Nessa última casa, agradeço com especial dedicação a Bárbara Cabeça, Paula Haesny e Polly Di por me emprestarem seus computadores pessoais durante alguns meses, depois que um acontecimento interrompeu por completo o meu caminho: numa sexta-feira chuvosa em meados de novembro de 2016, quando estava entrando na reta final de organização do material para escrita da tese, minha casa foi invadida e tive roubados meu computador, câmera, celular e dois HDs externos. Além das perdas materiais, precisei lidar com perdas impossíveis de serem reparadas financeiramente, a saber, fotografias, poesias, contos, registros audiovisuais, material bruto dos meus curtas, todo tipo de recordação ou intuição artística, assim como páginas escritas, livros com marcações, fichamentos, filmes, artigos, ensaios, ideias.

Não seria exagero dizer que partes da minha memória e do meu suporte de reflexão foram abruptamente arrancadas naquela noite e que, pelo bem ou pelo mal, isso determinou um controverso redirecionamento do formato fragmentado da pesquisa. Aliás, lá também estava um protótipo dos agradecimentos, um protótipo bem diferente, e isto significa dizer que tudo nesta tese é um pouco de escrita, reescrita e resgate de artigos que publiquei ao longo dos últimos anos em diversas revistas. Se o ocorrido de pronto me colocou numa longa

jornada noite adentro, que por alguns dias acreditei que nunca conseguiria me libertar, cujas sequelas ainda estou a superar; de igual maneira, mirando figuras como Antônio Gramsci, Marc Bloch e todos/todas aqueles/aquelas que escreveram à revelia das condições que tinham para escrever, a situação serviu como parábola do meu objeto de pesquisa, esse passado que na impossibilidade de ser concretizado ou alcançado vai sendo consistentemente modificado, estetizado, produzindo em todos nós um repertório de imagens, de lembranças não confiáveis, um imaginário, fazendo-me sair ainda mais perspicaz do buraco, como uma bela raposa vermelha que sai da toca.

Rodrigo Almeida

“History is the fiction we invent to persuade ourselves that events are knowable and that life has order and direction. That's why events are always reinterpreted when values change. We need new versions of history to allow for our current prejudices”.

Bill Watterson

“I had a flashback of something that never existed”

Louise Bourgeois

RESUMO

A formação de nossa consciência histórica está cada vez mais determinada por imagens e narrativas, como se a realidade estivesse assimilando, em sua estrutura, práticas da ficção. Decerto, não há mais como descolar o imaginário histórico do imaginário estético: a história se confirmou como um sujeito da imagem e a imagem se tornou um sujeito da história. Diante desse contexto que estimula a confusão entre o visível, o sensível e o inteligível, a intenção dessa pesquisa é pontuar as particularidades de uma sensibilidade estética da história, destacando o funcionamento de nossa compreensão do presente e do passado, isto é, como contamos e como lembramos do que passou através da presença ostensiva dos meios de comunicação de massa em nossas vidas. Adentramos, portanto, essa “coisa” entre saber, crença, lembrança e representação que tanto habita nossos pensamentos e discursos enquanto embaralhamos ainda mais noções de verdade e realidade diante de um estado de proliferação de narrativas, redes e imagens. Para tanto, sob o olhar da ficção, unimos alguns signos heterogêneos, com ênfase em fotografias e filmes, ao arcabouço teórico sobre imagem, história, memória e narrativa proposto por autores como Hayden White, Robert Rosenstone, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Beatriz Sarlo, Marie-José Mondzain, entre outros. São lançadas, dessa maneira, epifanias que reafirmam e revelam um cenário de disputas marcado pela interpenetração das formas de representação nas formas de vida, produzindo não apenas uma confusão, mas uma simbiose entre o real e o ficcional, entre o ficcional e o real.

Palavras-Chave: Imagem. História. Estética. Memória. Cinema. Ficção.

ABSTRACT

The formation of our historical consciousness is increasingly determined by images and narratives, as if reality was assimilating, in its structure, practices proper of fiction. Certainly, it is no longer possible to unstick the historical imaginary from the aesthetic imaginary: history has confirmed itself as a subject of the image and the image has become a subject of history. Given this context of disorientation that stimulates the confusion between the visible, the sensible and the intelligible, the intention of this research is to point out the particularities of an aesthetic sensibility of history, highlighting the functioning of our understanding of the present and the past, in other words, how we tell and how we remember what happened through the ostensive presence of the mass media in our lives. We thus enter into this "thing" between knowledge, belief, remembrance and representation that inhabits our thoughts and speeches so much while we are shuffling even more notions of truth and reality in the face of a proliferation of narratives, networks and images. In order to do so, here we unite heterogeneous signs, words, images and sounds of the world to the theoretical framework proposed by authors like Hayden White, Robert Rosenstone, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Beatriz Sarlo, Marie-José Mondzain, among others. Thus, we launched epiphanies that reaffirm and reveal a landscape of disputes marked by the interpenetration of forms of representation in forms of life, producing not only a confusion, but a symbiosis between the real and the fictional, between the fictional and the real.

Keywords: Image. History. Aesthetics. Memory. Cinema. Fiction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Lewis Payne encara a câmera (Alexander Gardner, 1865).....p. 17

Figura 2 – Lewis Payne vira a cara (Alexander Gardner, 1895).....p. 17

Figura 3 - Lewis Payne borrado (Alexander Gardner, 1895).....p. 17

Figura 4 – Raising the Flag on Iwo Jima (Joe Rosenthal, 1945).....p. 21

Figura 5 – Saigon Execution (Eddie Adams, 1968).....p. 21

Figuras 6, 7, 8 e 9 – Abusos e torturas em Abu Ghraib (2004/ 2006).....p. 22

Figura 10 – Frame do filme *A Conquista da Honra* (Clint Eastwood, 2006).....p. 23

Figura 11 – Frame do filme *Casa Forte* (Rodrigo Almeida, 2013).....p. 31

Figura 12 – The Loch Ness Monster (Autor desconhecido, 1934).....p. 33

Figura 13 – Hitler no congresso nazista em Nuremberg (Heinrich Hoffmann, 1934).....p. 33

Figura 14 – Moonlight: The pond (Edward Steichen, 1904).....p. 34

Figura 15 – Raising a Flag over the Reichstag (Yevgeny Khaldei, 1945).....p. 34

Figura 16 – Antes e durante ataque ao World Trade Center (Sean Adair / Reuters, 2001)....p. 41

Figura 17 – Assassinato do diplomata russo em Ancara, Turquia (Reuters, 2016).....p. 41

Figura 18 – Londres em chamas no livro *Segunda Guerra Mundial*.....p.45

Figura 19 – Hiroshima destruída no livro *Segunda Guerra Mundial*.....p.46

Figura 20 – Abraham Lincoln (Mathew Brady, 1864).....p. 52

Figura 21 – Escultura de Abraham Lincoln (Daniel Chester French, 1920).....p. 52

Figura 22 – Litografia do antes e depois de Abraham Lincoln (Mathew Brady, 1865).....p. 52

Figura 23 – *A Traição das Imagens* (René Magritte , 1928/1929).....p. 57

Figura 24 – Jesus, o salvador do mundo (El Greco, 1960-1964).....p. 57

Figura 25 – Cabeça de Jesus (Warner Sallman, 1940).....p. 57

Figura 26 – Frame do filme *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004).....p. 57

Figura 27 – Elizabeth Taylor em *Cleópatra* (Joseph Mankiewicz, 1963.).....p. 64

Figura 28 – Mel Gibson em *Coração Valente* (Mel Gibson, 1995).....p. 64

Figura 29 – Dia D (Robert Capa, 1944).....p. 65

Figura 30 – *Frame de Medal of Honor: Frontline* (2002).....p. 65

Figura 31 – *Frame de O Resgate do Soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998).....p. 65

Figura 32, 33 e 34 – *Frames de A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937).....p. 66-68

Figura 35, 36 e 37 – *Amor e Felicidade no Casamento* (Jonathas de Andrade, 2007)...p. 71-72

Figura 38 e 39 – *Frames* de *Why We Fight* (Frank Capra, 1943).....p. 75

Figuras 40 e 41 - *Frames* de *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993).....p. 76

Figuras 42, 43, 44 e 45 – *Frames* de *Cold Case* (Meredith Stieh, 2003/2011).....p. 78

Figuras 46, 47 – *Frames* de *A Inglesa e o Duque* (Eric Rohmer, 2001).....p. 80

Figura 48 – *Frame* de *Vera Cruz* (Rosangela Rennó, 2000).....p. 81

Figura 49 – *Les photos d'Alix* (Eustache, 1980).....p. 86

Figuras 50, 51 e 52 – *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto Carvalho, Tita, 2016).....p. 89-90

Figuras 53 – *Bastardos Inglórios* (Quentin Tarantino, 2009).....p. 93

Figura 54 – *300* (Zack Snyder, 2006).....p. 95

Figura 55 – *300* (Frank Miller, 1998).....p. 95

Figura 56 – *300 de Esparta* (Rudolph Maté, 1962).....p. 95

Figura 57 – *Sankofa*.....p. 98

Figuras 58 e 59 – *A caverna dos sonhos esquecidos* (Werner Herzog, 2010).....p. 102-103

Figura 60 – *A caverna dos sonhos esquecidos* (Werner Herzog, 2010).....p. 104

Figura 61 – V-J Day in Times Square (Alfred Eisenstaedt, 1945).....p. 107

Figura 62 – *Odalisque* (Seydou Keita, 1957).....p. 110

Figura 63 – *Sem Título* (Seydou Keita, 1955).....p. 110

Figura 64 – *A Batalha de Alexandre* (Albrecht Altdorfer, 1529).....p. 113

Figura 65 – Vista do Museu Nacional de Arte da Catalunha.....p. 115

Figura 66 – *Em construção* (José Lupis Guerín, 2001).....p. 120

Figura 67 – *A leste de Bucareste* (Corneliu Porumboiu, 2006).....p. 128

Figura 68 – *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992).....p. 129

Figura 69 – *O ato de matar* (Joshua Oppenheimer, 2012).....p. 146

Figura 70 – *Gladiador* (Ridley Scott, 2000).....p. 157

Figura 71 – Águia nazista.....p. 157

Figura 72, 73 – Montagens Stalin (David King, 1997).....p. 162-163

Figura 74, 75 – Montagens Trostky (David King, 1997).....p. 165

Figura 76, 77 – Montagens soviéticas (David King, 1997).....p. 166-167

Figura 78 – *Moloch* (Alexandr Sokurov,, 1999).....p. 176

Figura 79 – *Taurus* (Alexandr Sokurov, 2001).....p. 180

Figura 80 – *O sol* (Alexandr Sokurov, 2005).....p. 182

Figura 81 – CNN cobrindo a Guerra do Golfo.....p. 186

Figura 82 – Jornalistas em Sarajevo (Claude Adams).....p. 189

Figura 83 – Foto controversa dos ataques terroristas (Thomas Hoepker, 2001 / 2006), ...p. 197

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 A PROPÓSITO DE UMA INTRODUÇÃO..... | 16 |
| | |
| 2 APOLOGIA DA SENSIBILIDADE ESTÉTICA DA HISTÓRIA..... | 49 |
| 2.1 EPIFANIA I – A CRENÇA NA IMAGEM E O OLHAR DA FICÇÃO..... | 50 |
| 2.2 EPIFANIA II – AS TEXTURAS DE PASSADO E AS PRÓTESES DE MEMÓRIA..... | 66 |
| 2.3 EPIFANIA III – A RELAÇÃO IMAGEM-TEXTO E O PASSADO PRÁTICO..... | 83 |
| 2.4 EPIFANIA IV – O CAMINHO ABERTO PARA FABULAÇÕES..... | 98 |
| 2.5 EPIFANIA V – ENTRE A SOBREVIVÊNCIA E A REMEMORAÇÃO..... | 112 |
| 2.6 EPIFANIA VI – A CONSCIÊNCIA PÓS-HISTÓRICA | 126 |
| | |
| 3 IMAGINÁRIO HISTÓRICO, IMAGINÁRIO ESTÉTICO..... | 138 |
| 3.1 EPIFANIA VII – EM BUSCA DA INTELIGÊNCIA DAS IMAGENS..... | 139 |
| 3.2 EPIFANIA VIII – QUANDO A IMAGEM MONUMENTALIZA A HISTÓRIA..... | 150 |
| 3.3 EPIFANIA IX – MODOS PARA REINVENTAR O PASSADO..... | 160 |
| 3.4 EPIFANIA X – ELEGIAS CONTRA O MONUMENTO..... | 173 |
| 3.5 EPIFANIA XI – IMAGENS DO IRAQUE, IMAGENS DA BÓSNIA..... | 184 |
| 3.6 EPIFANIA XII – O EVENTO MODERNISTA E A CONQUISTA DA ESTÉTICA.... | 195 |
| | |
| 4 À GUIA DE UMA CONCLUSÃO..... | 206 |
| | |
| 5 REFERÊNCIAS..... | 212 |
| | |
| ANEXO A – Filmografia..... | 220 |

1 A PROPÓSITO DE UMA INTRODUÇÃO

Em geral se tem sido reticente em considerar as narrativas históricas como o que manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados como encontrados e cujas formas têm mais em comum com suas homólogas na literatura (*e/ou no cinema*) que com as das ciências. [...] Como deve ser configurada uma situação histórica dada depende da sutileza do historiador para relacionar uma estrutura de trama específica com um conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja um tipo ideal de significado. E isso é essencialmente uma operação narrativa, isto é, produtora de ficção. E chamá-la assim de forma alguma invalida o status das narrativas históricas como provedoras de um tipo de conhecimento.

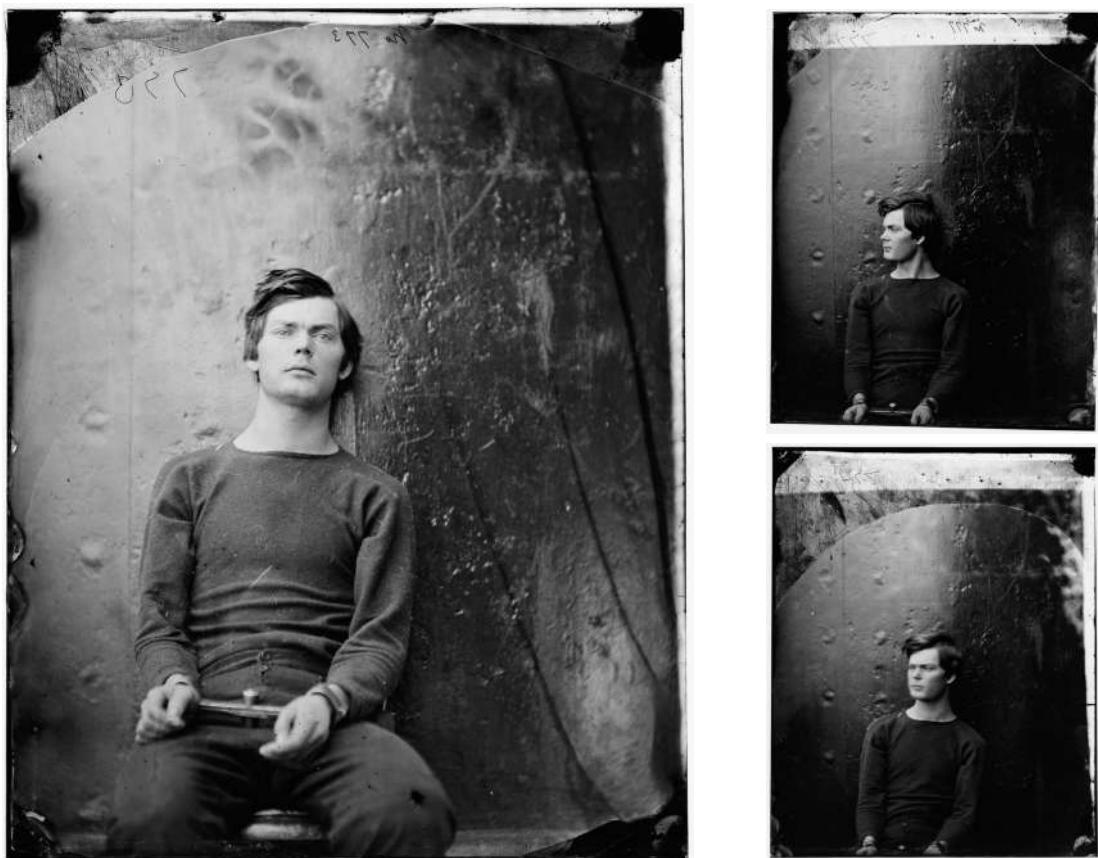
Hayden White,
em *El texto histórico como artefacto literário y otros escritos* (2003, p. 109/115, tradução
nossa).

Nos dias em que me encontrava mais enfurecido, olhava a tela do computador e me perguntava: Rodrigo, como escrever uma tese de doutorado em tempos de golpe? Como abstrair um quadro político assombroso e opressor que nos cerca, sem se alienar, para se dedicar à pesquisa acadêmica? Como abstrair um país que desmorona sem abandoná-lo ou sem se entregar a paixões intempestivas, inocentes, violentas? Como não se deixar consumir? Como não definhar? Como não ceder? Tudo em minha cabeça e a minha volta parecia menor, menos importante. No entanto, aos poucos e inclusive como parte do percurso investigativo, falar em golpe diante de tantas estratégias midiáticas que buscaram naturalizar a campanha do impeachment e o absurdo em que vive o Brasil atual, aproveitando-se de uma desconexão coletiva da sociedade, de rotas discursivas disjuntivas de resistência, de uma falta de perspectiva democrática no horizonte político é um gesto menos de resiliência e mais de crença: crença que palavras, sons e imagens constituem narrativas; que narrativas estão em disputa e são capazes de contestar posturas e tensionar conflitos; que através de palavras, sons e imagens vamos construindo não só a história, mas uma ideia de história, tornando-nos sensatos e maduros o suficiente para refletirmos também sobre suas possíveis estéticas. Afinal, no embate desigual por uma verdade da realidade, agora chamada de pós-verdade, são delineados o presente em que vivemos, suas visões de passado e seus projetos de futuro; é atestado um presente que se converte em passado “antes mesmo de ter acontecido plenamente como presente” (HARTOG, 2013, p. 150) e que logo incorpora as marcas do transcorrer do

tempo em sua representação, carregando consigo não somente as formas históricas, como os diferentes caminhos pelos quais constituímos a nossa própria memória.

Só que palavras, sons e imagens são armas do engano. Podem servir como prova, recordação, fonte histórica; podem assegurar, induzir ou forjar um acontecimento, a existência diante de uma ausência; podem capturar, reconstituir, reencenar ou inventar um passado que é, um presente que era e um futuro que foi, tal qual na icônica fotografia (figura 1) do jovem conspirador Lewis Payne, eternizado como um melancólico galã, que encara a câmera com as mãos algemadas e olhos serenos à espera da hora de seu enforcamento. Um registro hipnótico – depois de duas frustradas tentativas (figuras 2 e 3), uma em que o ‘modelo’ desviou o olhar; outra em que se mexeu, borrando a imagem – que nos impulsiona a pensar sobre o óbvio, isto é, sobre a dobra temporal entre o fato de que ele já “está morto, (*está ali esperando a morte*) e que ele ainda vai morrer”, uma dobra temporal entre simultaneamente “isto que foi, (*isto que é*) e isto que será” (BARTHES, 2012, p. 106/107).

Figuras 1, 2, 3 – Lewis Payne por Alexander Gardner (1865)



A imagem está no tempo e carrega o tempo dentro dela. Como os cantos das musas que entretinham e envaideciam as divindades do Olimpo, rememorando e reinventando os seus grandes feitos, as representações visuais, as ‘tecnoimagens’ em específico, difundidas em larga escala, inseridas em narrativas realistas, desfazem uma separação entre presente, passado e futuro, ensejam um pacto ontológico (e equivocado) com a verdade ao mesmo tempo em que paradoxalmente estimulam de maneira autônoma o nosso ‘olhar da ficção’ – encaramos Lewis por alguns minutos, ele nos encara; lemos um pouco sobre sua vida e estamos prontos para imaginar parte de seu universo, de seus sonhos e desejos, inventar a atmosfera de sua época, nos deixando seduzir por toda subjetividade que brota da própria textura da imagem.

Assenta-se o passado como um palimpsesto, inconsistentemente raspado, remodelado e reescrito, num regime de crenças e lembranças do que existiu e do que nunca existiu, do que esteve lá e do que nunca esteve lá, de tudo aquilo que foi orientado, que deixamos orientar ou que nós mesmos orientamos numa ação estética para iludir. Não apenas através da manipulação analógica ou digital, de *softwares* ou aplicativos que abrem uma pasta de infinitas distorções, mas pela existência em si de um ‘visível’ associado ou não a diferentes recursos, que deslocam contextos, rasuram arquivos, cruzam temporalidades, talham falsificações na verossimilhança, solapam a tradição oral, modificam e revertem informações, “desrealizam o real” (D’AMARAL In DOCTORS, 2003, p. 16). As imagens comprovam e as imagens mentem. Com a passagem do século XX, suplantando a escola e radicalizando a experiência dos indivíduos no tempo, as mídias visuais, as redes sociais e os produtos culturais passaram a deter a hegemonia da produção social do presente, do passado e de suas correlações (HAGEMEYER, 2012; ROSENSTONE, 2010; WHITE, 2010; MALERBA; 2016); universos esboçados sob distintas dinâmicas afetivas, ideológicas e políticas. Não há mais como descolar o imaginário histórico do imaginário estético: a história se confirmou como um sujeito da imagem e a imagem se tornou um sujeito da história. Tanto num campo como no outro desabrocham intervenções anacrônicas entre o presente em que se narra e o passado narrado, o presente escreve e projeta a história pra si (BENJAMIN, 2013), “porque o tempo próprio da lembrança é o presente” (SARLO, 2007, p. 18), num advento de caráter renovável e contemporâneo, submetendo a representação do que passou aos prazeres do agora, às demandas do agora, demandas as quais se atualizam de acordo com a substituição sucessiva de um tempo presente por outro, de um poder de representação por outro.

No clássico romance distópico *1984* (1949), escrito por George Orwell, o protagonista Winston Smith não consegue recuperar em sua mente as lembranças de sua infância, percebendo que não lhe restara qualquer resquício anterior ao regime implantado pelo Grande Irmão. Surpreende-se com o próprio esquecimento enquanto segue trabalhando no Ministério da Verdade, cujo serviço consiste em reescrever a história em toda espécie de signo que pudesse ter o menor significado político ou ideológico, “num processo de alteração contínua em jornais, livros, publicações, periódicos, panfletos, cartazes, folhetos, filmes, bandas de som, caricaturas, fotografias. Dia a dia e quase minuto a minuto, o passado era atualizado” (ORWELL, 2003, p. 26). No contexto diegético da obra, o lema do governo totalitário que governa a Oceania é fundamental para a reflexão aqui proposta: “quem controla o passado controla o futuro: quem controla o presente controla o passado”. Afirma-se uma lógica de dimensões temporais entrelaçadas e subordinadas, uma mutabilidade mnemônica na sociedade dependente da ostensiva presença dos meios de comunicação de massa em nossas vidas. “Certos recursos dos eventos são conservados, outros são removidos de imediato, ou pouco a pouco, portanto, esquecidos” (TODOROV, 2002, p. 18), esquecidos porque não são lembrados, esquecidos porque não são representados, de modo que a memória enquanto implicadora de uma seleção, de um recorte, move-se como o lar do paradoxo, onde parte do passado pode ser abolido ou onde os mesmos acontecimentos, testemunhos, recordações ganham contornos distintos, dependendo do lugar, perspectiva e intenção em que são remetidos e narrados. No decorrer dos anos, pesquisadores e espectadores lembraram e esqueceram, puderam absorver “de maneiras diferentes ou mesmo inversas o mesmo momento da história” (FERRO, 1992, p. 18), tiveram de enfrentar “dois relatos mutuamente contraditórios sobre o mesmo fato” (KOSSELECK, 2013, p. 193).

Com o lançamento dos siameses *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima* (EUA, 2006), Clint Eastwood pretendia condensar em dois filmes, com as devidas limitações, toda a ambiguidade e ambivalência do acúmulo de imagens documentais e ficcionais em nosso imaginário estético e histórico. Cada uma das produções mostra um dos lados da batalha travada entre norte-americanos e japoneses, numa pequena ilha vulcânica considerada terra sagrada pelos orientais e porta de entrada dos Aliados rumo à invasão do Japão no final da Segunda Guerra Mundial. De alguma forma, a existência dupla das obras percebe a relação de nossas referências sobre o passado com a difusão de imagens massivas, a desproporção generalizada na cultura ocidental entre um “passado esquecido e um demasiadamente

lembraido” (HARTOG, 2013, p. 38), tomando como ponto de partida as recordações de um mesmo evento, postulado através da distinção narrativa entre vencedores e vencidos. No entanto, não é preciso dizer que a premissa ou intenção do projeto é parcialmente falsa, não vemos os dois lados de uma mesma moeda, pois apesar de adaptada de um livro escrito por um japonês, a versão cinematográfica foi realizada por um norte-americano – e tal menção não é fruto de certa banalização discursiva do ‘lugar de fala’, mas resultado de uma percepção pragmática da construção dos personagens; os japoneses surgem padronizados, brutalizados, sem subjetividade, exceto por dois deles mais educados e ‘civilizados / ocidentalizados’, não por acaso justamente os que tiveram passagem e/ou estudaram nos Estados Unidos. Ainda que de maneira mambembe, o cineasta interroga a história com a força da estética (RANCIÈRE, 2013), constatando que a história é a coleção programática do que se convencionou ser ‘digno’ de se converter em história, que ela apreende em si a representação de instantes privilegiados, orienta significantes e significados como promessas de futuro e se difunde como se qualquer indivíduo pudesse fazer parte dos grandes destinos coletivos.

Ambas as produções partem da batalha para abordarem perspectivas fora dela. *Iwo Jima* foca num peculiar cruzamento da ética de combate dos soldados japoneses, um cruzamento moral entre o individual e o nacional, um código de conduta cujo limite da honra encontra o seu lugar no suicídio. Já *A Conquista...*, cujo título original é *Flags of our fathers*, nos interessa mais por desmistificar a apreensão direta e coletiva da icônica imagem (figura 4) de seis soldados norte-americanos fincando a bandeira de seu país no topo do monte Suribachi, remistificando sua materialidade através da ‘desconhecida’ e midiatizada história por trás dela. “A fotografia certa pode ganhar ou perder uma guerra”, diz o personagem em cujas memórias o filme se baseia, referindo-se naturalmente ao registro de Joe Rosenthal, mas resgatando lembranças da Guerra do Vietnã; da foto (figura 5) do vietnamita do sul, aliado dos Estados Unidos, executando friamente um general vietcong nas ruas de Saigon, e ecoando indiretamente as perturbadoras cenas de tortura vindas da prisão de Abu Ghraib (figura 6, 7, 8 e 9) e repercutidas em todo mundo dois anos antes e no mesmo ano do lançamento do filme. Acompanhamos, assim, num processo de história convertida em melodrama, uma espécie de *tour* pelos Estados Unidos de três soldados que ‘supostamente’ aparecem na foto, com o objetivo de arrecadarem fundos para o exército americano, ‘vendendo’ o registro que fora originalmente encenado como símbolo da dedicação, da esperança e da vitória. Os soldados logo são transformados em heróis, heróis que no tempo da imagem só podem ser celebrados

como astros ou estrelas. “Não faz sentido ser um herói se você não parece ser um”, diz o soldado que melhor encarna seu papel, ressoando involuntariamente toda a lógica de autopromoção e autoglorificação que rege em grande medida a sociabilidade humana no contemporâneo. A pantomima militar-política se articula com a pantomima midiática e encontra seu paroxismo imagético quando os três ‘atores’ são obrigados a reencenarem a cena da fotografia para um estádio lotado, cena da qual talvez nunca tenham participado, escalando um ridículo monte feito de papel machê (figura 10). “Todos olharam aquela maldita foto e imaginaram suas próprias histórias”, conclui o narrador.

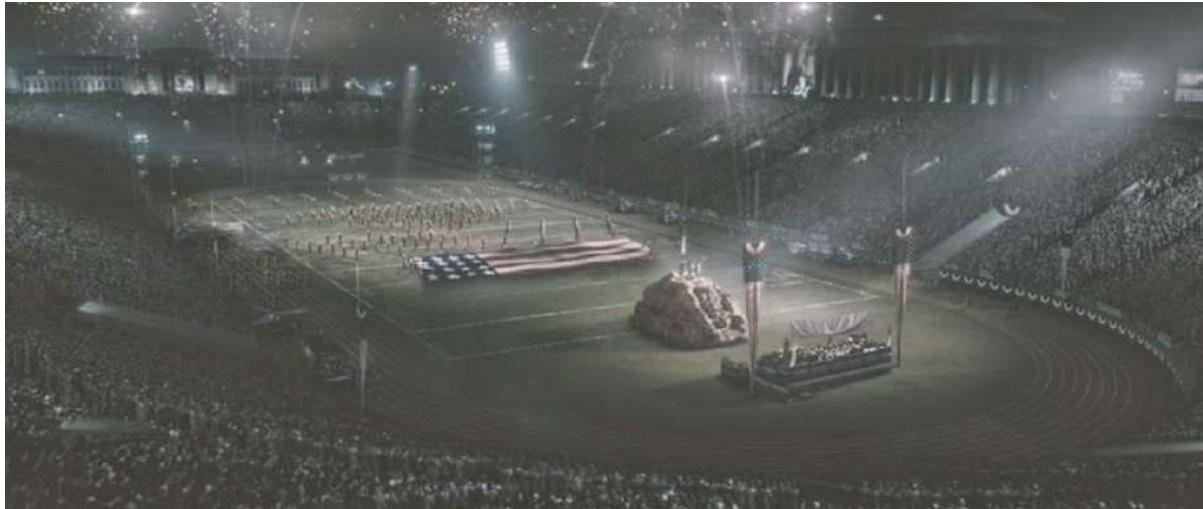
Figuras 4 e 5 – Raising the Flag on Iwo Jima / Saigon Execution



Figura 6, 7, 8, 9 – Abu Ghraib



Figura 10 – A Conquista da honra



O imenso circo criado em torno do semblante da imagem, da silhueta da imagem revela as nuances desse “presente ávido e ansioso de historicização, como se estivesse forçado a projetar-se à frente de si mesmo para olhar-se imediatamente como já passado esquecido” (HARTOG, 2013, p. 259). Destarte, enquanto produtoras de uma ficção imaginativa, as imagens são testemunhos que perduram: não apenas carregam ‘O’ tempo histórico, seja da época em que foram produzidas, do acontecimento sobre o qual se debruçam ou mesmo do transcorrer e reviravoltas de sentido (LAGNY, 2012), como possuem ‘os’ tempos afetivos ligados aos momentos de exibição / transmissão em diferentes contextos, encobrindo as obras de uma ambiguidade permanente. “Com cada novo futuro, surgem novos passados” (KOSSELECK, 2013, p. 202) e talvez a chave seja descartar o pressuposto de que “cada época se apresenta como totalmente nova” para investir no preceito de que cada época “inventa um passado também novo” (CLAIR, 2008, p. 39), que escombros são permanentemente revirados, que o presente é o “agora (*jetztzeit*), um tempo no qual se incrustam / infiltram estilhaços do messiânico” (BENJAMIN, 2013, p. 20). Lança-se um jogo cruzado de temporalidades, historicidades e espacialidades, onde as relações entre o representado e as formas de sua representação assumem perspectivas múltiplas: realidades distintas, separadas por milênios ou milhares de quilômetros, se encontram; a mesma realidade num espaço de tempo restrito, vista simultaneamente por olhos do mundo todo, se fragmenta. Walter Benjamin, em duas de suas *Teses sobre o conceito de história* (1940), escreve que os momentos pretéritos só

podem ser apreendidos como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. [...] Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela [...] Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo (BENJAMIN, 2013, p. 11).

A partir do final da década de 1960 e intensificado na década de 1980, o campo historiográfico passou por uma ‘guinada linguística’, quando o discurso histórico em si tomou a frente dos holofotes acadêmicos, proporcionando uma série de reflexões sobre a escrita, metodologia e construção do conhecimento, suas propriedades intrínsecas e limitações na reconstituição do passado. Tal intuição metalinguística, cujo objetivo final era reaproximar a história da literatura e das outras artes, uma aproximação negada pelo discurso científico impulsionado no século XIX, foi conduzida – também – pela abordagem narratológica do historiador e crítico literário norte-americano Hayden White, a partir de seus livros *Metahistória – A imaginação histórica do século XIX* (1973) e *Trópicos dos Discursos – Ensaios sobre a crítica da cultura* (1978). Não se tratava mais de defender um modelo explicativo ou outro, o estruturalismo, o pós-estruturalismo ou o marxismo, mas de implantar a suspeita sobre a noção de verdade em si no método e no discurso histórico considerado “científico”, entender a dominação dos meandros linguísticos das teorias, ciente da absoluta ampliação das redes ideológicas e dos caminhos ficcionais capazes de produzir visões do passado. Mais do que encontrar um caminho verdadeiro e/ou correto para o estudo de determinados fenômenos sociais, White insistia na necessidade de desnudar as operações mentais e materiais envolvidas na formação de distintas epistemologias, tomando como referência uma crítica de processo provinda das narrativas literárias.

A historiografia e seus autores assumiram uma postura defensiva na tentativa de assegurar a credibilidade do campo, mantendo firme a separação entre fato e ficção, afirmindo, de uma maneira geral, que “ao aceitar o caráter discursivo, parcial e retórico do conhecimento histórico, os historiadores estariam perdendo o senso de realidade e se entregando a devaneios que nada tinham a ver com a tradição duramente construída pela disciplina: de que o historiador deve se aproximar ao máximo da verdade” (HAGEMEYER, 2012, p. 111). Ainda que seja tensionada uma contradição entre a determinação impessoal dos códigos de linguagem e a livre criação dos autores, entre universalidade e particularidade, entre ficcionalização e objetividade, a diegese, de ordem historiográfica ou de ordem estética, por mais verídica ou absurda que aparente ser, por mais fantasiosa ou desvinculada de uma

imagem de real que temos, segue regras do universo que ela mesma instituiu e é no respeito a essas regras firmadas que está sua capacidade de “fazer crer”. Segundo a teórica Michèle Lagny (2012, p. 31), tanto no campo estético quanto no campo historiográfico podemos chegar num acordo, “transigir sobre o ‘verdadeiro’”, pois “nunca estamos seguros de atingi-lo”; no entanto, “não há como discordar sobre o ‘verossimilhante’”.

Ainda que inúmeras críticas (IGGERS, 2000; MARVICK, 1995; MOSES, 2005) menosprezassem a radical provocação de White, rotulada como uma espécie de projeto historiográfico excessivamente relativista e desreferencializado (MARQUEZ, 2011), como pode ser percebido, parte dos pesquisadores profissionais não se deu conta, que nas últimas décadas o seu ofício e a experiência da história estavam atravessando também uma ‘guinada estética’, promovida por um mundo a partir do qual e sobre o qual escreviam, mas cujas metamorfoses não acompanhavam. Uma guinada não acabada e cujos efeitos ainda são em certa medida imprevisíveis, implicando rupturas em todo um sistema de relações, representações e autorizações entre o presente-presente e o presente-passado. Tais historiadores não se deram conta que enquanto estavam em seus escritórios escrevendo grandes tomos acadêmicos, alguns bem interessantes, afundados em arquivos públicos, mantendo padrões de coerência e verificabilidade, com suas máscaras sobre documentos mofados, uma parcela considerável da população mundial estava formando seu imaginário histórico pela televisão, pelos jogos de videogame, por quadrinhos, pela internet, pelo cinema – e para o horror deles, em particular através de meia dúzia de *blockbusters* norte-americanos. Robert Rosenstone, historiador e um profundo admirador da postura teórica incisiva de Hayden White, além de autor de livros fundamentais em nosso percurso como *Visions of past: the challenge of film to our idea of history* (1995a) e *História nos filmes / Filmes na história* (2010), descreve o clima de sua formação acadêmica:

nós, estudantes da década de 60, aprendemos como descobrir fatos e, depois, usá-los para criar narrativas acerca do passado, narrativas cujas verdades subjacentes não questionávamos. Jamais aprendemos algo acerca do que podia se introduzir sorrateiramente naquelas narrativas porque estávamos escrevendo uma forma literária que tinha suas próprias exigências. Jamais aprendemos que o tipo de história que estávamos fazendo era apenas uma maneira de abordar a verdade do passado. Sabíamos que o que havíamos aprendido a escrever era a história real. Sem dúvida, teríamos ficado chocados se alguém tivesse dito que as verdades sobre o passado podiam ser expressas na tela, no cinema ou na televisão (ROSENSTONE, 2010, p. 20).

O caso é que, querendo os historiadores ou não, aprovando ou não, os mesmos acontecimentos e processos foram e continuam a ser retratados de diferentes modos, seguindo

intenções e metodologias até contrárias, inseridos em distintas estratégias narrativas e contextos. Mitos, monumentos e lendas foram erguidos, invertidos e destruídos; histórias locais, regionais e nacionais se passaram por dramas passionais; os discursos alternaram dos fielmente adaptados até os livremente distorcidos. Cada vez mais, a tecnologia vem se especializando em encurtar distâncias no tempo e no espaço, “o presente passou a ser visto como um *'work-in-progress'* vinculado ao passado tratado como uma ficção maleável” (KILBOURN, 2010, p. 46), fazendo da proliferação de imagens um caminho de arguta problematização filosófica e historiográfica. No entanto, o campo teórico formulado entre o cinema (as imagens) e a história; a história (as imagens) e o cinema revela uma viciada orientação investigativa, uma limitada autocrítica e falta de maturação epistemológica que tange o pensamento pela uniformidade em contraponto à diversidade de abordagens, desde as pioneiras e irregulares incursões do historiador francês Marc Ferro (1976/1977) até as pesquisas realizadas nos dias atuais.

Para além da importante legitimação do audiovisual como fonte direta, uma fonte consciente de seu lugar midiatizado, encontramos abordagens ora pragmáticas, ora didáticas, pensando no uso do audiovisual como ferramenta de ensino da história e outras disciplinas (WINEBURG, 2001, REIS, 2004; FREITAS, SILVA, 2015); passando pela observação histórica de uma obra, um conjunto de obras ou a filmografia de um cineasta específico (MORETTIN et al., 2012; CAPELATO et al., 2007; NÓVOA, BARROS, 2008); até chegar nas representações de um determinado tema ou reunindo visões diferentes sobre um mesmo período pretérito em suspenso (ROSENSTONE, 1995b; CARNES, 1997; NIGRA, 2012). Na maioria dos casos trata-se de uma proposta pedagógica, um olhar para ilustrar (ou contestar) os acontecimentos, os assuntos, as cenas e o cenário diante de uma base historiográfica / cinematográfica pré-estabelecida, “um aditivo tecnológico” (LEANDRO, 2001, p. 20) para que os bons historiadores exegetas, cientes de sua missão pela veracidade do retrato, seduzidos pelo controle de seus domínios, apontem confirmações, anacronismos e correções nas produções audiovisuais.

Assim, repetem-se estudos sobre os mesmos períodos, sobre as mesmas figuras históricas, sobre os mesmos cineastas e movimentos cinematográficos a partir de um rol bastante similar de autores, muitas vezes constituindo grupos que legitimam seus membros a partir dos mesmos referenciais, de forma que as investigações recaem nas maneiras mais comuns de relacionar a imagem, o cinema e a história, isto é, “na transformação de um dos

termos em objeto do outro: a história como objeto do cinema, ou o cinema como objeto da história" (HAGEMEYER, p. 9, 2012). Não há um campo híbrido e aberto, mas dois bem distintos, fechados e distantes, encarralados cada qual em seus paradigmas teóricos, como corpos estranhos que se olham intrigados, mas não se reconhecem. Há uma falta de estímulo que "nos leve a uma verdadeira práxis do audiovisual ou do cinema, uma práxis que questionaria a pedagogia da própria imagem" (LEANDRO, 2001, p. 29), isso porque as imagens nascem já subjugadas pela ordem teórica, como impossíveis delas próprias tecerem também uma parcela de teoria, uma proposição por outras vias, uma independência consciente de um regime estético permeado por relações, técnicas, sensibilidades e funções. As imagens são vistas univocamente pela sua aplicabilidade.

Por mais que a comunicação e a consciência histórica (como veremos mais a frente também chamada de 'pós-histórica') estejam crescentemente determinadas por elementos e mídias visuais (ROSENSTONE, 2010), há um ressentimento na produção acadêmica de conhecimento: a arte, os objetos artísticos, as intervenções não escritas, a própria cultura de massa não ultrapassam a função objeto, a posição de *corpus* pronto a receber análises sob os mais diversos referenciais; as imagens portam-se como reféns dos desejos teóricos dos seus pesquisadores. Pensa-se sobre imagens, não com as imagens. Um rancor baseado na noção de que a visualidade é em sua essência frívola e que jamais seria tão "profunda" quanto a escrita, que por mais instigante, influente e sofisticada que seja, ela precisa da academia, das formas e propósitos da academia para ser legitimada. Vejamos um caso antigo que serve de metáfora para um certo pensamento histórico hegemônico, que permanece firme no imaginário dos bacharelados e licenciaturas; o pensamento que o historiador é o dono da história e o dono das formas de se fazer história, postura bastante contestada dentro e fora do ambiente acadêmico, seja por professores acusados de serem 'pós-modernistas' e se abrirem a metodologias 'vagas', seja por iniciativas que cascavilham o passado em busca das demandas de grupos, temas, lugares invisibilizados, seja por toda luta que envolve uma descolonização do pensamento, uma descentralização / conquista do conhecimento ou ainda um reconhecimento de saberes externos ao ambiente da universidade:

Louis Gottschalk, professor da Universidade de Chicago, em 1935, se dirigiu ao presidente da Metro Goldwyn-Mayer da seguinte forma: na medida em que o cinema toma temas históricos com tanta frequência, se há de sentir obrigado — diante dos profissionais da matéria e da própria disciplina — a ser mais preciso. Nenhuma película de natureza histórica deve oferecer-se ao público até que um reputado historiador a tenha criticado e corrigido. Na verdade, boa parte dos historiadores — senão a maioria — ainda pensam

assim. Argumentam que o filme de motivação histórica distorce o passado, trivializando-o, quando não o falsifica, fazendo verdadeira tábua rasa do passado e desprezando completamente a historiografia e a própria história. A verdade é que o fenômeno do cinema cria uma outra história contra a qual os livros não podem muita coisa se considerarmos o condicionamento da visão das massas. (NÓVOA, 1995, p. 3).

Apesar de muito remetida, a linguagem visual não é vista como uma forma do pensar, capaz de conduzir “toda uma teoria do conhecimento e da interpretação do real”, que num entrelaçamento irremediável com a historiografia, com a filosofia da história, é capaz de “lançar fundamentos epistemológicos e hermenêuticos de um ‘modo’ cinematográfico de produção de conhecimentos, de uma política do saber” (GRUNER in OUBIÑA, 2014, p. 110, tradução nossa). Também uma poética do saber ou até uma “ruptura epistemológica, do que eu prefiro chamar de uma revolução das estruturas poéticas do saber” (RANCIÈRE, 1994, p. 51). Não aceitar obras audiovisuais em sua pontuação fordista, menos ainda estimular trabalhos para além do formato padrão artigo científico / dissertação / tese na linha de “Estética e culturas da imagem e do Som” numa Pós-graduação em Comunicação diagnostica em muito a situação – ainda que seja notável o avanço do campo em termos de liberdade formal em relação aos outros cursos das ciências sociais aplicadas e especialmente das ciências humanas. Em praticamente toda defesa de dissertação ou tese, há aquele convidado externo chocado com a ‘estrutura’ do trabalho científico, chocado com o caráter ensaístico da escrita, como se realmente estivéssemos numa máquina no tempo rumo ao passado. O que é apenas a ponta o iceberg diante do costume de deixar de lado uma “ontologia bruta da imagem, essa presença brutal da imagem, isso que pode ser colocado em si mesmo como uma tarefa literária, uma tarefa poética, uma tarefa filosófica” (GRUNER in OUBIÑA, 2014, p. 120). A sensibilidade continua refém das artimanhas explicativas, reducionistas e racionais da academia.

As imagens são tomadas através dos antigos ‘regimes ético’ (as imagens sendo analisadas pela sua verdade) e ‘representativo / poético’ (as imagens como imitação e formas da realidade, presas ao contexto histórico e à intencionalidade do autor), dois sistemas propostos pelo filósofo francês Jacques Rancière. Ainda que não necessariamente a arte tenha que ser tratada “como uma forma (completamente) autônoma de vida” (RANCIÈRE, 2002, p. 6), os escritos não miram “o terreno estético em que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). A imagem no contemporâneo desloca noções de verdade do regime ético e de

representação / mimese do regime poético, desfaz fronteiras entre público e privado, entre realidade e imaginário, entre documental e ficcional, entre original e cópia, entre alta e baixa cultura, entre crença e conhecimento, complexificando um já difuso campo de conhecimento. Não há fundamentos para mantermos ainda hoje as bases de uma lógica conservadora instituída firmemente há décadas, quando as movidas tecnológicas e epistemológicas nos impulsionam a transições e transformações recorrentes e abismais.

Para o autor francês, o ‘regime estético’ da arte – inicialmente apontado para o modernismo e movimentos específicos como o abstracionismo e o dadaísmo, cujas operações criativas estavam voltadas para um mundo independente do real – opera num campo em que as disposições formais e políticas são capazes de implantar novos comandos de representação. Com a dissolução de tantas fronteiras, há uma reorganização de significantes e significados a ponto de criar um mundo paralelo, desreferencializado na literalidade dos sistemas ético e poético para se referencializar sob suas próprias regras ficcionais. Não apenas as imagens ganham uma espécie de vida autônoma, capaz de implodir, instaurar ou renovar hierarquias de crença, conhecimento e verdade, como interferem, interpretam, mixam e substituem uma realidade dada, formulando um “espaço aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre as formas” (RANCIÈRE, 2012, online). Tal contexto fortalece, assim, uma rede cruzada de elementos audiovisuais que se referem uns aos outros, de narrativas que se apontam mutuamente, numa espécie de duplo descompromissado e desforme da história. Um lugar em que a própria contradição e a superação binária encontram seu espaço.

Passamos a habitar um mundo, cuja coerência é constituída e inventada na ficção, na microficção, na macroficção, na autoficção e na ficção dos outros; um lugar de “imagens domésticas, caseiras, imagens precárias captadas por todo tipo de dispositivo e colocadas imediatamente em circulação” (BRASIL, 2008, online), imagens que se misturam, “convivem, competem, alimentam e subvertem o repertório da mídia, (dos governos) e da indústria cultural” (IDEM). Há uma mescla entre razões, uma infinitude de visões do que aconteceu (ou do que disseram que aconteceu), do que está acontecendo (ou do que estão dizendo que está acontecendo), do que pode ter acontecido, do que poderia acontecer. “Trata-se de um mundo de imagens cuja autoria é difusa, dispersa, dispersiva, e que, por isso, nos demandará novas questões éticas e políticas” (IDEM). Lidar com tamanho pandemônio de apropriações do passado, de leituras do presente, de disputas narrativas, de evocações imagéticas, de um regime estético não da arte, mas da realidade, suscita riscos não só para a

historiografia, como para a própria inteligibilidade de nossa experiência enquanto seres humanos. O que está em jogo é uma completa desorientação terrena e filosófica das noções de verdade e realidade; noções primordiais de nossa existência; uma desorientação que não só reafirma a interpenetração das formas de representação nas formas de vida, como revela a reconfiguração estética e histórica de nosso mundo sensível.

Os primeiros passos dessa pesquisa se confundem com o período em que realizei *Casa Forte* (2013), meu primeiro curta-metragem, que apesar de considerar uma obra ficcional, entrou, como uma provocação para tensionar fronteiras, na lista de melhores documentários brasileiros do crítico Juliano Gomes. Coincidem com a fase em que estava me afirmando, para além de investigador acadêmico, como cineasta, escritor e curador de mostras e festivais¹, num caminho em que todas essas posições influenciaram e retroalimentaram umas às outras enquanto forma de estar no e diante do mundo. As estratégias da ficção, portanto, parecem-me inescapáveis como forma de ver além do meu próprio olhar, enxergar além dos meus olhos. Seja, como no filme, aproximando o fetiche pelo corpo do fetiche pelo passado, através de uma fabulação narrativa com forte caráter documental, colhendo e deslocando evidências de uma cultura colonial que persiste em matizar o contemporâneo; uma proposta que cruza a memória inventada de uma relação inter-racial entre dois homens com um mapeamento de nomes de prédios e estabelecimentos de um bairro de classe média alta, que transformam expressões nostálgicas para com o período pretérito, tais como ‘Triunfo Colonial’ ou ‘Vitória Colonial’ (figura 11), em símbolos de um *status quo* atual. Seja por meio de meu livro mais recente *O cinema e seu testamento* (2016), cujos ensaios resgatam filmes a partir da inscrição deles em momentos específicos da minha vida, procurando desvendar, entre *frames* e lembranças, como imagens ganham corpo de memória, pressupondo que é possível biografar um indivíduo partindo das visualidades com que ele se relacionou.

1 Para saber mais sobre: www.velhoshabitosdotcom.wordpress.com e www.deslumbramento.com

Figura 11 – Casa Forte

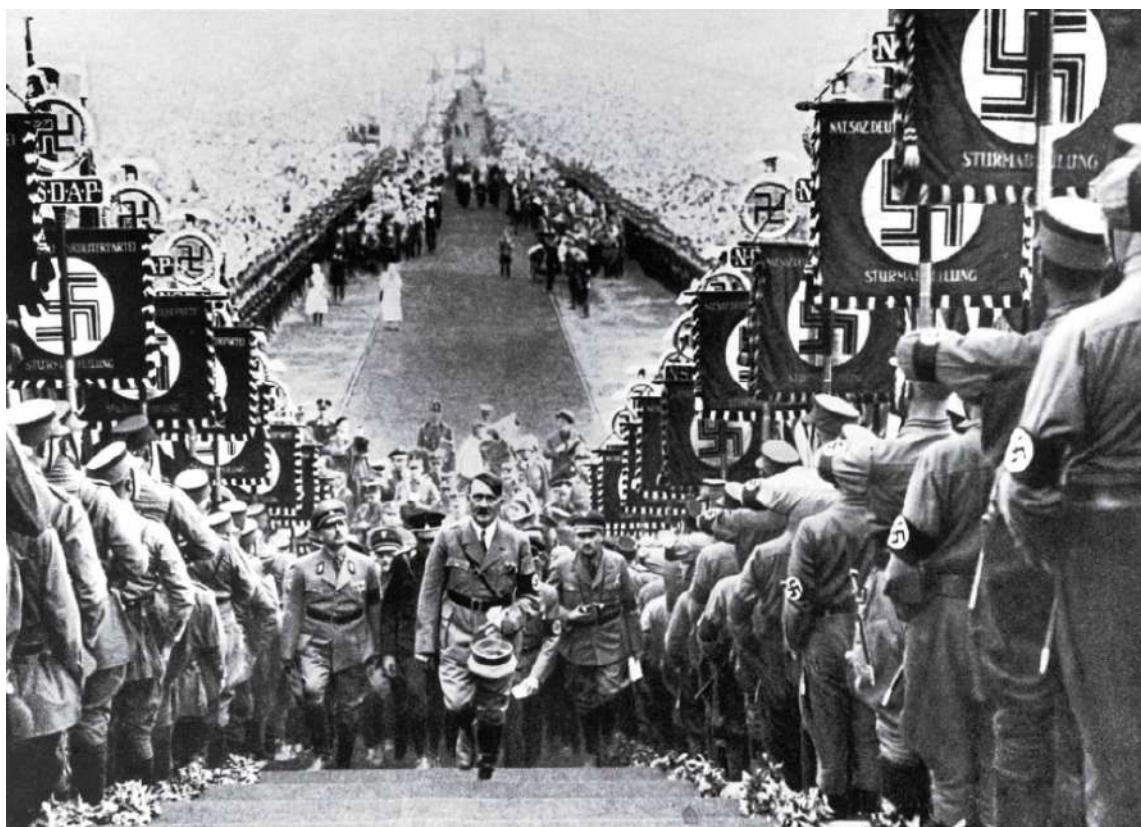


De maneira mais ou menos explícita, a operação se repete aqui. A começar pela decisão despudorada, talvez audaciosa e/ou passível de crítica, de ser pouco rigoroso em relação ao recorte do *corpus*, desviando de uma lógica interna clássica da academia – uma época, um cineasta, uma figura histórica, cinco películas –, obrigação que tem gerado uma saturação textual, correlações arbitrárias entre teoria e objeto; obrigação que, francamente, não dava conta do discurso labiríntico / fragmentado que pretendia desenvolver, que me parecia o único percurso possível a seguir e cujos autores que mais admiro incorriam sem medo. Não havia época ideal, cineasta ideal, não haviam filmes ideais que – sozinhos – encerrassem uma desconfiança, uma quase hipótese: a de que a história, o presente e o passado vêm se concretizando no contemporâneo através de uma simbiose com a imagem; um espectro entre o registro e a representação, cuja falsificação do documento e a disseminação da ficcionalização atravessa o campo artístico para fundar um legado de confusão na inteligibilidade, que vai desde os aplicativos de celulares, das revistas de variedades, dos santinhos de eleições locais até a geopolítica mundial. Não existe uma fronteira demarcando onde terminam os registros históricos e iniciam as propostas estéticas, isto é, não há mais imagem que não possa ser (re)tocada, que não possa ser manipulada, não há no real uma pureza originária.

Assim sendo, nos parece fazer todo sentido serem colocadas em sequência as imagens do monstro do Lago Ness (figura 12) e de Hitler subindo uma escadaria em Nuremberg (figura 13) na lista com “as 100 fotografias mais influentes da história²”, divulgada há cerca de um ano, em meados de 2016, pela revista *Time*; uma iniciativa montada com auxílio de curadores, historiadores e editores de fotografia de todo o mundo. É notável no projeto a presença de registros e montagens de toda natureza, de fotógrafos famosos, nomes desconhecidos, anônimos, cada qual com uma diferente justificativa de estar ali: algumas fotografias foram inseridas por serem as primeiras de um gênero, inclusive por serem as primeiras com manipulação; por capturarem figuras históricas notórias ou fatos históricos também notórios; outras justamente por se dedicarem a dignificarem os anônimos, os trabalhadores comuns; outras ainda por apreenderem a atmosfera de um tempo perdido e de um lugar pretérito ou, porventura, pelo clique bressoniano no instante certeiro e irrecuperável. Os curadores detalham a relação entre elas, dizendo que “as imagens foram escolhidas porque moldaram a maneira como nós pensamos e algumas mudaram diretamente a maneira como vivemos. O que todas as 100 partilham é que elas são de algum modo um ponto de virada em nossa experiência humana” (GOLDBERGER, MOAKLEY, POLLACK, 2016, online, tradução nossa). Encontramos nessa lista o registro (figura 14) de um luar do início do século XX, colorido postumamente, cuja textura lembra mais uma pintura que uma fotografia, referendando a frase do autor de que “toda fotografia é uma mentira do início ao fim”; e descobrimos que a emblemática imagem (figura 15) da bandeira soviética tremulando no alto de um prédio em Berlim no final da Segunda Guerra Mundial, uma imagem fortemente ‘histórica’, foi escurecida para dar mais ‘dramaticidade’ ao cenário.

2 Ver: <http://100photos.time.com/>

Figuras 12 e 13 – Monstro do Lago Ness / Hitler em Nuremberg



Figuras 14 e 15 – Moonlight / Bandeira Soviética em Berlim



Dito isso, os encontros – não exatamente marcados – com conceitos, imagens, trechos, pedaços, passagens, cenas e narrativas ao longo dos últimos anos foram delineando uma aproximação horizontal entre eles, ao mesmo tempo em que direcionavam o percurso, a abordagem, o corpo propriamente dito da tese. Apesar da insegurança metodológica, de ter movido parágrafos para cima e para baixo,间断地; de ter mudado a ordem e a estrutura dezenas de vezes; depois de tantos anos de formação acadêmica, de conhecer tantos lugares, de perceber que a universidade frente outros circuitos se movia num ritmo extremamente devagar e produzia um conhecimento que quase não escapava de seus próprios muros, muitas vezes ignorando saberes tradicionais poderosíssimos, passei a suspeitar que não só era preciso como necessário “para além de errar e de se arriscar por estranhos caminhos, aprender a violar as regras. Com arte. Porque se a história (e a pesquisa acadêmica) é uma ciência, também é uma arte” (ASSUNÇÃO, p. 267, 2011, v1). Só assim poderia desvincular uma noção de compreensão da lógica da dominação e empreender – numa mirada libertária – um fractal com pontes improváveis sobre a ambiguidade ontológica da imagem entre a realidade e o imaginário, capaz de imantar a própria noção de verdade, perpassando autores, discursos e objetos de quando em vez separados por séculos.

Ademais, profundamente influenciado pela *Arqueologia do Saber* (1969), de Michel Foucault, só assim poderia traçar paralelismos entre tempos e situações a fim de desatar nós, constituir séries e diálogos entre séries, intuindo, assim, séries de séries. O próprio cinema ficcional contemporâneo, escolhido *a priori* como centro de minhas inquietações, foi pouco a pouco cedendo espaço para outras linguagens imagéticas, outros suportes e regimes produtivos, outras epifanias; imagens reais, imagens mentais; não só do agora como de ontem ou de incontáveis passados, resultando num caos de teoria, num caos hipertextual. Hoje, ainda que teóricos insistam em supervalorizar no campo da comunicação, talvez como forma de resguardar e não mover suas convicções, o cinema – por mais sintomático que seja – ocupa apenas uma pequena parcela diante da proliferação de imagens heterogêneas que contamina nossas vidas. E não é de hoje: “desde os anos 1970, antes que as ‘novas imagens’ transmitidas pela internet interviessem diretamente na história imediata, o cinema foi destronado pela televisão” (LAGNY, 2012, p. 24). Parece evidente, parece estranho, talvez não tenhamos atinado, estejamos com dificuldade de desapegar, há afeto e há nostalgia, mas já estamos há quase duas décadas de distância do século XX.

Desse modo, a pesquisa está a favor de partituras, repartições; uma deriva que “está sempre no plural: se exerce em uma multiplicidade de registros; percorre interstícios e desvios; tem seu domínio no espaço em que as unidades se justapõem, se separam, fixam suas arestas, se enfrentam, desenham entre si espaços em branco” (FOUCAULT, 2016, p. 192). Aliás, partindo de um lugar inventado entre a memória que temos do passado e as memórias constituídas no próprio passado, a ficção logo foi percebida como uma das características mais marcantes dos escritos do filósofo francês, provocação que o próprio Foucault respondeu: “eu nunca escrevi nada senão ficções. Eu não quero dizer por isso que estejam fora da verdade. É possível trabalhar a ficção na verdade, induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, e de fazê-lo de tal forma que o discurso de verdade suscite, fabrique qualquer coisa que não existe ainda, e, assim, ‘ficcione’” (FOUCAULT in ARAÚJO, 2011, p. 59). Ele prossegue: “ficciona-se a história a partir de uma verdade política que a torna verdadeira, ficciona-se uma política que ainda não existe a partir de uma verdade histórica” (IDEM).

Além da ruptura com a intenção mimética, com uma rede ultrapassada de autorizações de pesquisa e ciente do desejo de insistir numa metáfora dos tempos, das palavras, das imagens, essa prerrogativa tensiona o pensamento e os limites da representação, implantando a ficção como um espaço privilegiado de reflexão: “eu não sou historiador e eu não sou romancista. Eu pratico um tipo de ficção histórica. Eu sei muito bem que o que eu digo não é a verdade. Eu pretendo provocar uma interferência entre a nossa realidade e o que nós sabemos de nossa história passada” (IDEM, p. 60). Mais do que nunca e nós brasileiros minimamente atentos ao momento político pelo qual estamos passando, percebemos e estamos sentindo na pele, como apontou Edward Snowden numa recente conferência transmitida ao vivo de Moscou, que a mídia não está falando a verdade, que os governos seguramente não estão falando a verdade, que ninguém, muito menos as câmeras estão falando a verdade. E, como veremos, a perda do pudor com o verídico, não necessariamente com o verossimilhante, não é exatamente um problema apenas contemporâneo.

Por outro lado, no campo da resistência, se “a ficção pode ser entendida como atitude artística que favorece uma experiência filosófica” (IDEM, p. 61), ficcionalizar o passado é assumir menos uma postura de representação clássica, menos uma contemplação de saudosas reminiscências e mais uma intervenção, uma arma – mesmo apegada ao que nunca existiu, como diz a epígrafe – capaz de desestabilizar clichês e consensos epistemológicos,

metodológicos em prol de uma disseminação dos dissensos e de experiências potenciais. “Uma mostra da impossibilidade de totalizar que parece ser consubstancial ao cinema, arte do ‘fragmento’ por excelência, arte do recortar e colar, do circunscrever e ordenar o angustiante caos da infinitude da matéria” (GRUNER in OUBIÑA, 2014, p. 115, tradução nossa). Ficcionalizar é um ato de dispersão de sentidos, a consciência da impossibilidade de totalização, uma instância em disputa entre poderes desiguais a favor do controle do imaginário ou de sua subversão.

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado [...] A noção de ‘narrativa’ nos aprisiona nas oposições de real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. 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 modos 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, p. 58).

Diante desse contexto, a intenção dessa pesquisa é pontuar as particularidades de uma sensibilidade estética da história, destacando como uma civilização extremamente midiatisada conta e lembra do que passou; adentrando essa “coisa” entre saber, crença, lembrança e representação que tanto habita nossos pensamentos e discursos. Insisto e arrisco dizer que há uma ‘guinada estética’ em curso, um processo que vem embaralhando ainda mais noções de verdade e realidade diante de um estado de proliferação de narrativas, redes e imagens. Estamos num mundo cujas estratégias de controle e contestação encontraram novas linguagens, outras máscaras, muitos simulacros e simulações; lembranças se confundem com sequências (re)criadas de lugares e momentos que não estivemos e que talvez ninguém jamais tenha estado; hologramas, efeitos especiais recriam pessoas mortas; recursos visuais e sonoros nos conduzem através de um tempo que é sistematicamente decomposto e restaurado, um tempo que se confunde com o nosso próprio tempo e cujo repertório de representações do passado modela uma considerável parte do imaginário histórico da sociedade.

É também a sensação de estarmos vivendo vários tempos ao mesmo tempo (HERDER In KOSSELECK, 2013), mas “não se trata de uma memória coletiva semelhante à produzida pela cultura popular, baseada na experiência comum, mas de uma memória paralela, uma paramnésia, uma localização errônea no tempo e no espaço, uma ilusão de *déjà vu*”. (VIRILIO, 2005, p. 74). Talvez seja o momento de colocar a história como um “deslocamento das temporalidades” (RANCIÈRE, 1994, p. 83), uma análise do flerte entre historicidades,

uma geologia que segmenta e embaralha o passado no presente, onde as imagens e narrativas para além de inscrições, fontes, reflexos, são a matéria que permite que haja história, pois vêm se fincando como a principal maneira pelo qual experimentamos a história. Como destaca Edgar Morin em seu livro *Cinema ou o homem imaginário* (1970)

o real apercebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em forma de recordação, ou seja, como imagem de imagem. Ora, o cinema (e não somente ele) é uma imagem de imagem [...] e é enquanto representação de representação que nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário (MORIN, 1997, p.15).

A premissa epistemológica da pesquisa partiu de alguns questionamentos básicos como ‘de que forma o passado vem sendo representado / produzido no cinema?'; ‘existe um diálogo entre esses propósitos estéticos e o que os historiadores já escreveram ao longo do tempo sobre o seu próprio ofício?'; ‘é possível traçar uma série de correlações entre propostas e estratégias narrativas de ambos os campos?'. No entanto, durante descobertas bibliográficas, reflexões sobre acintosos acontecimentos históricos de imenso apelo estético e com a certeza de que pesquisas se transformam em seu percurso (e que precisamos desconfiar justamente das que permanecem as mesmas ao longo dos vários anos), percebi que havia uma ainda insuficiente discussão teórica que seguisse para além da estética como alavanca para problemas historiográficos ou da história como bandeja para problemas estéticos. Havia uma ausência da simultaneidade efetiva da ‘imagem-história', do ‘cinema-história', binômio formulado pelo próprio Marc Ferro e que estimulou a criação de núcleos nacionais e internacionais de investigação acadêmica, como o *Centre d'Investigacions Film-Història* (Universitat de Barcelona – onde fiz meu doutorado sanduíche), o *Núcleo de Estudos de História e Cinema* (Universidade Federal de Santa Catarina) e a *Oficina Cinema-História* (Universidade Federal da Bahia).

No entanto, navegando entre publicações, raras as exceções, o binômio mais uma vez se mostrava como dois campos separados, cinema de um lado, história do outro; imagem de um lado, história do outro, um colocado sob a perspectiva paradigmática que não lhe corresponde enquanto campo simbiótico. De certo modo, concluí que os pesquisadores estavam se dedicando mais a estudar por meio de imagens “o processo de desenvolvimento da realidade no tempo”, deixando em segundo plano o fato de que o termo ‘história’ também se refere a um gesto de autoconsciência, isto é, “a uma reflexão crítica a respeito da própria história” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1987, p. 7). Aliás, a prerrogativa de estudar exclusivamente ‘filmes que sejam abertamente históricos’ presente em todas as iniciativas,

revela o conservadorismo sobre o recorte do gênero, circunscrito como “obras que tentam conscientemente (*e consistentemente*) recriar o passado”, como se os estudos dependessem de uma legitimação da vontade do autor, do valor envolvido na produção, de uma relação mimética com o representado, com o que realmente aconteceu, com o que os vencedores relataram, e – pior – obras “que tentam de maneira séria dar sentido aos vestígios daquele mundo extinto que nos foram deixados” (ROSENSTONE, 2010, p.15). Uma insistência na lógica do sério como parâmetro do bom e do ‘bem-feito’ como parâmetro do correto.

Esquece-se algo que é primordial aqui: acessar a verdade é em parte fazer parte de sua produção, pois há uma clara instrumentalização do imaginário pelos que detêm o poder, um jogo cuja resistência reside numa busca em que o sentido do real é um constante esforço, uma permanente luta para revelar os ‘efeitos de real’ que nos são apresentados como a realidade. A farsa, nesse sentido, costuma nos encantar porque escancara por completo uma ordenação política das imagens dentro de um regime de verdade – seja por meio da ficção, do documentário, das reportagens televisivas, das postagens virtuais, seja no híbrido que reside nas gradações entre os variados pontos. A contundência nasce quando as imagens, as narrativas, cientes das lições do ‘distanciamento crítico’ de Bertolt Brecht, revelam suas estratégias e abordagens, enquanto criam e desmontam um mundo real e/ou imaginário. É uma forma de promover uma perspicácia e uma postura mais atenta diante dos sentidos criados; por mais que queiram que permaneçamos em nossos mundos, olhamos um mundo outro para voltarmos ao nosso, providos de outras ferramentas de questionamento, outros olhares, porque “necessitamos de um mundo imaginário para descobrir os traços do mundo real que supomos habitar (e que, talvez, em realidade não passe de outro mundo imaginário)” (FEYERABEND, 1977, P. 42/43). Independente de seus contextos produtivos, de suas bases ontológicas, das constelações de poder envolvidas, seriam as imagens também capazes de constituir ou provocar em si mesmas uma realidade própria?

Tal inquietação ganhou corpo quando descobri, no contato com os centros ‘cinema-história’, que minhas primeiras perguntas e suas subsequentes reflexões já haviam sido levantadas por alguns autores (ASSUNÇÃO, NÓVOA, 2008; LAGNY, 2012; ROSENSTONE, 2010), do mesmo modo que notei a impossibilidade e o equívoco de estabelecer blocado, com o rigor de uma periodização tradicional, paralelismos entre historiografia, movimentos historiográficos e determinados grupos de filmes. O resultado seria desastroso e arbitrário nas suas correlações. Só então vislumbrei que estava em busca de

um debate metalinguístico, que o amadurecimento de um campo de conhecimento estava condicionado à ampliação e ao aprofundamento dos olhares sobre si, procedimento fundamental no campo da historiografia, da comunicação, de todos os espaços de produção de conhecimento, mas ainda pouco desenvolvido no intercâmbio da história com o campo da arte, da imagem, da estética. Decerto, a teoria também implica e depende de sua capacidade de autorreflexão (ASSUNÇÃO, 2011, p.66, v1), “identificando e constituindo seus espaços internos, um modo de enxergar a si mesma” (IDEM, p. 71, v1).

Sem dúvida, a visualidade é parte da história, elementos visuais incutem e podem incitar história, mas se a escrita ou imagem da história se torna inteligível só depois do fato ‘encerrado’, ‘finalizado’, o que dizer quando o fato nasce simultaneamente ao seu registro e disseminação? Seja com torres sendo atingidas por aviões no centro econômico da potência mais poderosa do mundo (figura 16); seja no assassinato de um embaixador em frente as câmeras em transmissão ao vivo numa galeria de arte que homenageava seu país (figura 17), seja num ataque terrorista durante um festival de música com milhares de pessoas com seus celulares registrando simultaneamente o ocorrido de pontos diferentes. Nesses instantes, a história não é nada senão imagem. Há de se enaltecer nesse processo de transformação do conhecimento histórico e da experiência histórica, o interesse pelo senso comum, pelo ordinário, pelo que aconteceu antes e depois do afirmado como ‘histórico’, da fragmentação desse histórico, da inversão, do estilhaço do monumento; talvez uma história dos que não foram protagonistas de coisa alguma, que estavam à margem dos ocorridos, dos que experimentaram uma atmosfera de outro modo, dos que estão experimentando o presente de outros modos, não reproduzindo o hegemônico, mas tornando visível o discurso subalterno.

Vale dizer que:

na medida em que o ‘histórico’ é precisamente o que é digno de ser destacado e retido, ele tem a vantagem de poder mostrar imediatamente os “momentos” tidos como cruciais e os protagonistas importantes, sejam eles personalidades do mundo da política, entre os quais alguns são excelentes atores (podemos citar aqui Lula!), ou massas revolucionárias, ou simplesmente contestatórias, como em 2011 dos diferentes ‘indignados’ de diversos países. Antes de se tornar histórico, quando se pode avaliar suas consequências, o acontecimento é midiático e são então as imagens que o constituem como tal, seja pela encenação preparada do que o poder quer valorizar, seja pelo surgimento brutal do inesperado frente as câmaras (LAGNY, 2012, p. 36).

Figuras 16 e 17 – Ataques ao World Trade Center / Atentado contra embaixador russo na Turquia



Processos historiográficos ou mnemônicas estão presentes em imagens para além de suas intenções, de modo que as incursões pelo passado, pelas relações entre presente e passado, seguem caminhos menos aparentes, podem ser tradicionais, monumentais, antiquados e documentais tanto quanto podem revelar um *modus operandi* inovador por meio de visões críticas, farsescas, servindo de alegorias do presente, da desmistificação de figuras históricas até radicalizar ao máximo, adentrando o campo da ucronia, isto é, de uma história paralela, história alternativa, da história que não foi, mas – podemos imaginar – que poderia ser ou poderia ter sido. O caso é que “as representações (individuais ou coletivas, puramente mentais, textuais ou iconográficas) não são simples reflexos verdadeiros ou falsos da realidade, mas entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social” (CHARTIER, 2009, p. 7). Será possível refletir sobre a história sem tomar algum período ou tema em específico como tanto gostariam os membros da banca, mas observando e relacionando imagens que nos aproximam e nos separam de potenciais passados? Será possível acompanhar as rotas midiáticas a fim de entender como os agentes do presente tornam inteligível tudo o que passou para as massas? Eis aqui nosso desafio.

Pouco a pouco, evidencia-se a retórica que conduz uma sensibilidade estética da história; revisitando, reinventando e deslocando problemas teóricos clássicos do conhecimento históriográfico, a fim de observar o próprio percurso como problema, com a intuição de se apoderar menos de um evento e mais das lembranças de um passado imaginário. Busca-se instituir uma história herética, mas jamais negligente, que na sua ambiguidade entre documento e ficção declaradamente rompe ou adere com uma noção de real, com princípios de verdade direcionados pela linguagem encrática, isto é, pela linguagem “que se produz e se espalha pela proteção do poder” (BARTHES, 1987, p. 54), linguagem promovida pelas instituições oficiais. Talvez se estabeleça uma métrica distinta para observar temas que ocupam um espaço central na cabeça dos historiadores (e não só deles) ao longo dos anos, pontos levantados por Jacques Le Goff, no texto de abertura do clássico *Apologia da história ou o ofício do historiador* (1949), de Marc Bloch. São eles:

a complexidade do tempo histórico, a natureza da história do presente, as relações entre presente e passado, a noção de causa em história, a natureza da construção do fato histórico, o papel da tomada de consciência, as formas de mentira e erro em história, a natureza e construção do fato histórico, as maneiras de fazer história, o discurso histórico, a definição de uma busca “necessária” da verdade (LE GOFF in BLOCH, 2011, p. 32).

A tese está dividida em duas grandes partes, unindo sob o olhar da ficção signos heterogêneos, com ênfase em fotografias e filmes, ao arcabouço teórico sobre imagem, história, memória e narrativa proposto por autores como Hayden White, Robert Rosenstone, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Beatriz Sarlo, Marie-José Mondzain, entre outros. A primeira parte “Apologia da sensibilidade estética da história” alarga o panorama das relações entre os dois termos a fim de elucidar os paradoxos de uma consciência histórica formada e formatada quase que exclusivamente por imagens em movimento. Uma consciência chamada de ‘pós-histórica’ por Vilém Flusser (2011), graças o seu recrudescimento na fluidez da fronteira entre realidade e imaginário nas mais distintas esferas da existência humana, como se a ficção enquanto regime sensível estivesse assumindo os rumos de nossa forma de lidar, interpretar e estar no mundo. Com a expansão radical dos meios de comunicação e da consequente capacidade de reprodução / representação de qualquer tempo e espaço, estimula-se um desejo da imagem e uma imagem do desejo, uma vontade incessante de ver, de – inclusive – ver para crer.

O visível, o sensível e o inteligível se aproximam e se dilatam: “o cinema (*eu diria, as imagens*) não se limita a registrar o acontecimento histórico, senão criar esse acontecimento. Acrescentemos que se o cria é talvez em virtude de seu próprio poder de tornar histórica qualquer aparição por detrás de uma janela” (RANCIÈRE, 2013, p. 33). Através de seis epifanias, discorremos sobre uma gênese da imagem, sua dualidade intrínseca e seus caminhos fabulares; sobre o ‘olhar da ficção’ na contemporaneidade, sobre as ‘texturas de passado’ impregnadas em nosso imaginário, sobre as ‘próteses de memória’ e as relações imagem-texto, alargando um olhar sobre a verossimilhança e a confiança que depositamos nas narrativas visuais. Atravessa-se, assim, conceitos como “passado histórico / passado prático” (Hayden White), ‘efeito de real’ (Jacques Aumont) e “sobrevivência” (Didi-Huberman) para lançar feixes de luz sobre essa translação da história que se torna tecnoimagem, da tecnoimagem que se torna história, um olhar sobre a desestabilização das noções de representação, realidade e verdade; passado, ficção e arte.

A segunda parte, “Imaginário histórico, imaginário estético”, aprofunda a mutualidade dos universos, uma aproximação mais direta entre a história e a sétima arte, com intuito de decifrar as máscaras que revestem o passado no presente, esmiuçando a paleta estética de suas

estratégias. Partindo do conceito de ‘historiofotia’ (Hayden White), através de seis epifanias, apontamos uma inocência, consciência e inteligência das imagens, de como o ‘olhar da ficção’ ou o ‘encanto midiático’ podem ser a porta de entrada para contar a história do inimigo, abordando também a lógica mais tradicionalista das produções hollywoodianas, que referendam uma representação monumentalista, heroica, de causalidade simples, um caminho que se afirma como ‘O’ caminho verdadeiro e esconde suas artimanhas narrativas. Também tratamos algumas produções que se contrapõem a esse projeto hegemônico, defendendo uma política do engano como poética de revelação do engano, por meio da reflexividade, postulando como o passado é um tempo a serviço de modulações e remodulações constantes.

As imagens se tornam agentes metahistóricos, assumem uma postura crítica a favor de um passado desobediente, inebriado de fugas, montado sobre outros parâmetros, capaz inclusive de ser redescoberto ou reinventado. Finalizamos com uma reflexão sobre um presente viciado em imagens do que é, do que foi e do que será, cujos acontecimentos nascem em paralelo de suas próprias representações, levando-nos a considerar disputas estéticas para além de disputas políticas ou militares que programam uma passagem do ‘evento histórico’ para o chamado ‘evento modernista’ (Hayden White). Não é preciso dizer que as inquietações iniciais da pesquisa, apontadas anteriormente, não foram abandonadas por inteiro, mas parafraseando Alain Badiou, numa conferência que assisti em Córdoba na Argentina, antes do tempo empreendido nas respostas, precisamos estar seguros de que estamos fazendo as perguntas certas. A pesquisa, diante dessa ideia de história que brota de diferentes ordens de narrativas e imagens, concretizou-se para além de uma celebração ou denúncia como um permanente exercício pela reformulação de tais perguntas.

Por fim, vale lembrar que todo esse processo também possui um profundo apelo pessoal. Menos pelo fato de acreditar que as pessoas vivem na predisposição a serem enganadas por imagens, ainda que a graduação em jornalismo, decerto, tenha nos ensinado como estruturar uma mentira muito bem, como emular a falar de outros, como controlar uma constelação das crenças. Refiro-me a um momento muito anterior: o interesse pelas relações entre imagem e história é algo que me acompanha desde muito pequeno, quando ainda criança encontrei, cascavilhando na biblioteca do meu pai, um imenso livro de fotografias que se pretendia uma *História fotográfica da Segunda Guerra Mundial* (figura 18). Hoje, folheando a publicação editada por Charles Herridge, percebo como minha atração inusitada recaía sobre os líderes embriagados em sua própria compostura; paisagens assoladas, prédios incendiados,

ruas ocupadas; armamentos, aeronaves, embarcações; salas de estratégia militar, visões aéreas, uma mistura de austeridade, tecnologia e ruína.

Figuras 18 – História fotográfica da Segunda Guerra Mundial



Sentia-me, também, enfaticamente seduzido pelas expressões humanas anônimas do conflito, dos olhares embrutecidos dos órfãos aos soldados ora cabisbaixos, ora festivos, ora mutilados; dos prisioneiros famintos e refugiados arrasados às mulheres assustadas, grávidas, com crianças desnutridas no colo. Uma fotografia de duas páginas completas, as duas últimas, revelava Hiroshima devastada pela bomba atômica (figura 19) e a dimensão / profundidade daquele registro fazia ecoar em minha cabeça o que era a história e o que era uma imagem. Seguramente, esse conjunto documental germinou em minha memória as demandas das inúmeras batalhas e do desastre humano, conseguiu materializar no meu imaginário a experiência, o clima, a atmosfera do que significava um evento histórico daquela natureza e imprimiu em definitivo o semblante de seus personagens centrais. Não demorou muito para me tornar um obcecado pelo tema ‘guerra’, lendo encyclopédias completas, assistindo todos os filmes (tendo a sorte da minha mãe ter gravado muitos títulos em VHS), esboçando já aí uma

visão minimamente crítica – na realidade, visão intensificada pela série *Arquivo X*, pelo descarado consumo e interesse por teoria da conspiração – de que eu não podia acreditar em tudo que via por mais “histórico” e ‘verdadeiro’ que parecesse ser.

Figuras 19 – Hiroshima destruída



Já na adolescência, quando estava seguro diante de meu próprio conhecimento, percebi que o professor de história do ensino médio, com quem eu tinha uma péssima relação, não só ignorava informações fundamentais sobre acontecimentos do passado, como deliberadamente repassava versões incoerentes, editadas e levemente incorretas só para tornar suas aulas mais atrativas, dinâmicas e fantásticas. Para mim, que estava querendo entrar no curso de jornalismo para ser correspondente em áreas de conflito, esse foi o choque definitivo: eu, que sempre tive problemas com autoridade, passei algum tempo medindo forças com o professor, corrigindo-o na frente da turma, estragando o espetáculo de vaidade, deixando-o por vezes enfurecido. Ele, comumente, usava (o que é clássico) de sua posição de poder para desmerecer ou contornar minhas colocações, o que eu tentava inutilmente desfazer na semana seguinte, levando minhas referências bibliográficas para provar que estava certo e que ele estava errado. Sentia um certo pânico com a falta de cuidado com a verdade ou com o que eu tinha aprendido que era a verdade. Hoje, fico imaginando o terror que seria se eu tivesse um celular conectado à internet nas minhas mãos.

Para ser sincero, o problema para mim não era exatamente o professor falando leviandades, não era por ele adaptar a história numa narrativa de fácil assimilação, não era por muitas vezes com seu tom esnobe tratar de filmes como se estivesse falando da realidade. Afinal, sempre mantive a prática de estudar exaustivamente sozinho tudo aquilo que me interessava, muitas vezes temas que não envolviam exatamente a escola, de forma que – do alto da minha empáfia adolescente, talvez empáfia permanente – sabia distinguir o que era ‘história’ do que era espetáculo pessoal dele. O problema é que meus colegas mais próximos não: eles acreditavam em tudo que o professor falava, cada ponto, cada vírgula, sem questionamentos. Na minha época, na virada dos anos 2000, mesmo numa escola construtivista, os livros didáticos costumavam seguir a cronologia das eras discutindo muito pouco sobre a própria história. Havia um certo princípio de que as coisas eram como eram, que o passado foi como foi. Contudo, folheando livros mais recentes das minhas sobrinhas, percebi uma mudança discursiva, uma vontade de trazer para o centro do debate a construção social da história e da memória. O que me pareceu um avanço editorial, ainda que elas – as minhas sobrinhas – tenham logo dado o veredito, dizendo que o professor sempre pulava ‘essa parte’.

Não tenho dúvida que a imagem, a imagem em movimento, estimula uma experiência sensível da história que nos fascina, que o presente cinematográfico “engendra a constituição de uma nova forma de memória imediata, que é menos do passado do que de um presente que absorve em si próprio este passado (LAGNY, 2012, p. 38)”. Quando, já recentemente, durante o doutorado (2014), cursei um ano do bacharelado de história na Universidade Federal de Pernambuco para observar de perto a formação dos historiadores, de algum modo e para minha absoluta surpresa a anedota se repetiu. Poucos professores pareciam mais abertos a usar da imagem como caminho de uma reflexão historiográfica, quase todos estavam ali para falar as mesmas coisas que falavam há vinte anos, usar filmes para ilustrar ou rir dos erros / anacronismos, defendendo uma superioridade da história nas ciências humanas, especialmente em relação à sociologia (!). Mesmo passando por disciplinas de teoria da história, que nos ensinavam a tratar as visões da história como também históricas, de Heródoto a Hayden White, dos escritos aos filmes, dos opressores aos oprimidos, os alunos continuavam acreditando piamente no que liam, ouviam e viam, demonstrando uma falta de repertório imagético e uma alarmante incapacidade de problematização estética.

Aos poucos, passei a compreender sem lamentos a formação errante da consciência histórica coletiva; comecei a me interessar pelo lugar entre saber e crença nessa formação, suas potências e seus riscos, empreendendo a tese como um gesto, que pode ser exemplificado, caso seja permitido remexer num cânone sem chocar os mais pudicos, através de uma ficcionalização da *Alegoria da Caverna*, de Platão. Ciente da impossibilidade de jamais sair da prisão ilusória, em vez de voltar para seus iguais e contar que existe um mundo de luz lá fora, que todos estão sendo enganados e consequentemente ser morto por eles, o indivíduo percebe que o segredo da mobilização das crenças não está na verdade, mas na ilusão de verdade, nas sombras, na arte do engano. Assim, ele passa a controlar e produzir sombras ele mesmo, suplantando as sombras dos que passavam diante da fogueira com estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; modificando a narrativa do jogo e o jogo da narrativa, conseguindo revelar, destarte, o engano através das próprias sombras que são da ordem do engano, estimulando, pela tomada da representação e de uma política da representação, o desejo dos prisioneiros de, enfim, escaparem da escuridão.

2 APOLOGIA DA SENSIBILIDADE ESTÉTICA DA HISTÓRIA

Da minha parte, prefiro traduzir ‘eikon’ (normalmente traduzido como ‘imagem’ ou ‘ícone’) por ‘semelhante’, pois a tradução literal de ‘eikon’ é ‘semelhante’, no particípio presente, é a ‘coisa aparente’. O segundo sentido ‘semelhante’: ‘semelhante’, ‘aparência do outro’, portanto, ‘semelhante’, ‘quanto ao retorno da aparência’. A aparência coloca um problema ontológico à filosofia, pois se uma coisa que parece não é, ela não tem um estatuto ontológico de verdade. Ela é inapreensível. Para Platão é ainda ontologicamente insuficiente, porque sobre aquilo que parece não se pode construir um saber. O que ele vê aí é de todo justo e eu o defendo: não há saber sobre a imagem. Para Platão é sua fraqueza, para mim é sua força e seu destino político.

Marie-José Mondzain,
em *Imagen, sujeito, poder. Entrevista com Mondzain.* (2008, online)

2.1 EPIFANIA I – A CRENÇA NA IMAGEM E O OLHAR DA FICÇÃO

Numa passagem emblemática da clássica *Graphic Novel* argentina *O eternauta* (1957 – 1959), escrita por Héctor Germán Oesterheld com desenhos de Francisco Solano López, um extraterrestre hostil capturado por um grupo de humanos, ciente de sua morte inevitável, muda as linhas austeras de seu rosto por uma expressão de generosidade. Como uma última prece, ele pede que alguém lhe alcance uma ‘escultura’ que está descansada em cima da mesa, “uma escultura onde repousam séculos de arte”, o que gera surpresa entre os presentes por se tratar de uma simples cafeteira italiana. O alienígena ignora os alertas de que aquilo é apenas um objeto doméstico, comenta que no seu planeta há um objeto similar usado para belas cerimônias quando os dois sóis se põem, que objetos cotidianos, banalizados, aparentemente sem importância, traduzem em parte a cultura de uma civilização inteira. Diante de incontáveis mundos habitados, mundos possíveis, somente em raros deles, objetos como aquele haviam florescido e resistido. Os humanos observam com desconfiança, acreditam ser um último truque, postura que o estranho refém replica com complacência, enquanto toca fascinado as curvas da cafeteira: “cada coisa irradiia milênios de inteligência, milênios de arte, milênios de ternura” (p. 160, tradução nossa) – e, óbvio, também pode irradiar milênios de opressão. As imagens são aqui observadas sob o mesmo princípio, como signos heterogêneos e heterodoxos capazes de sobreviverem ao tempo, acumularem significados e deslocarem narrativas; as imagens induzem e revertem sentidos de/do mundo, rompem com hierarquias e autorizações, fundamentam suas próprias regras enquanto representação do visível, encorajando uma paisagem política em que a experiência sensível suplanta a experiência inteligível – a ponto do sensível se passar pelo inteligível.

Como uma faca de dois gumes, talvez três, perpassadas por “uma ideia de história conjugada a uma potência de arte” (RANCIÈRE, 2013, p. 49) e, por vezes, encurraladas entre os mitos de Narciso e da Medusa, as imagens servem para mascarar, desmascarar ou remascarar a realidade; são signos que, como defende Anita Leandro (2001, p.29), enganam, pensam e também fazem pensar. O caso é que estamos diante de um mundo de representações sobrepostas que tende a se mostrar como um *trompe l’oeil* de si mesmo, que apesar de falso se apresenta em larga escala de acordo com as regras que acordarmos ser de um mundo

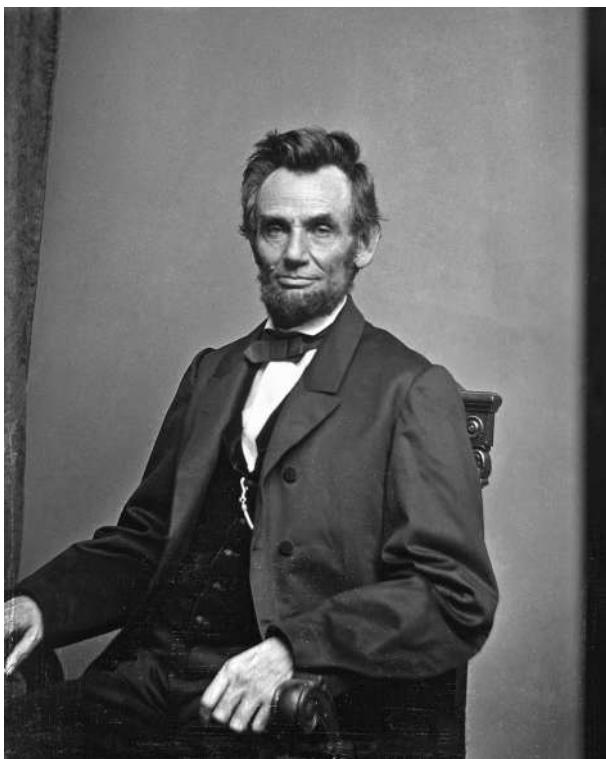
verdadeiro; um mundo povoado por simulacros e simulações³, correntes, páginas de notícias falsas, notícias falsas em páginas verdadeiras, leituras heterônimas, *softwares* de emulação de voz, amantes sintéticos, bonecas de silicone, propagandas planejadas se passando por virais espontâneos, dublês, sósias, versões, reconstituições, encenações, cópias, animais clonados, hologramas de pessoas mortas, imitações de todos os tipos e narrativas fantasiosas operadas sob diegeses hiper-realistas. Da ingênuo ideia de uma comprovação do real pela imagem produzida por artefatos vinculados à reproduzibilidade técnica, tais como a fotografia e o cinema, cuja captação estaria mais ligada à máquina que ao olho, logo nos vimos cercados por massivas fantasmagorias de verossimilhança, cuja verdade, nas sociedades industriais e pós-industriais, deixou de ser um ideal alcançado para se lançar como um ideal emulado.

Não é uma situação exatamente nova e exemplos não faltam ao longo do século XX, afinal a manipulação de imagens técnicas é uma prática quase tão antiga quanto a própria película. Ainda no século XIX, Abraham Lincoln admitiu que um dos responsáveis por ele ter chegado à presidência dos Estados Unidos era seu retratista, Mathew Brady, que o colocou numa ‘pose de estadista’, ajeitou o colarinho e retocou seu semblante para melhorar sua aparência na fotografia (figura 20), que se tornaria símbolo de sua campanha e serviria de molde para a escultura construída em sua homenagem em Washington em 1920 (figura 21). Em outra ocasião, alguns anos depois do primeiro registro, o fotógrafo radicalizaria a experiência com o mesmo franzino Lincoln, fundindo numa litogravura sua cabeça no corpo de um político sulista, mais portentoso e em posição heroica (figura 22). A manipulação, como veremos mais a frente, veio ocupar um espaço fundamental dentro de uma ética estatal durante os regimes totalitários das décadas de 1930 e 1940, em particular sob os governos de Hitler e Stalin, líderes carismáticos que exerceram um efeito taumaturgo sobre as massas. “Esses homens anunciam a era da transpolítica: o poder real passava agora a dividir-se entre a logística das armas e a logística das imagens e sons, entre gabinetes de guerra e os escritórios de propaganda” (VIRILIO, 2005, p. 136). A prática logo foi incorporada por governos democráticos até ser vista com naturalidade pela população, apesar da notável

³ Ainda que não citado diretamente, o pensamento de Jean Baudrillard sobre representação está diluído ao longo de toda tese, de maneira que nos parece fundamental pontuar desde já sua diferenciação entre a ‘simulação’, isto é, o conjunto de signos e símbolos que emula um elemento real existente em suas mais profundas características, mas que claramente se apresenta como uma representação e não como o próprio elemento real; e o ‘simulacro’, isto é, o conjunto de signos e símbolos que esboça uma versão mais elaborada e/ou esteticamente mais atraente que o próprio elemento real, fazendo da representação mais potente que o representado (isso quando não institui uma ‘cópia’ de algo que nunca chegou a existir).

influência em nosso imaginário do compromisso da fotografia com a verdade, influência instituída pela confiança no fotojornalismo, no telejornalismo e no documentário.

Figuras 20, 21 e 22 - Abraham Lincoln



Não minimizamos a imensa função da imagem e do apagamento⁴ em ambos os regimes, nem a radicalidade de montagens, como a do líder nazista sorrindo num campo congelado com soldados soviéticos mortos, ou das modificações em que os inimigos do líder soviético foram sistematicamente suprimidos de antigas fotografias, no intuito de fingir que jamais haviam estado presentes em momentos cruciais após a revolução. No entanto, ambas as imagens parecem grosseiras diante do desejo dos atuais editores de serem o máximo sutis, de invisibilizarem seus retoques, quando não querem parodiar justamente essa invisibilidade (e aí nascem os memes). A diferença é que uma prática, que une manipulação de imagem a manipulação de informações, que estava condicionada aos artistas, ao estado ou a um grupo restrito de pessoas, se alastrou de maneira banalizada na sociedade, cristalizando-se em todos os ramos da vida, nas diversas redes sociais, nas representações históricas, no ambiente político e especialmente na indústria do entretenimento. De fato, quando carregam um índice realista e são inseridas num contexto minimamente plausível, as imagens devolvidas ao mundo são contornadas por um perigoso ar de verdadeiro. Tal contexto colocou em xeque a crença que tínhamos *a priori* em nossos olhos, solapando de alguma forma nossa capacidade de decupar as facetas da verdade, enquanto que a arte em suas mais diferentes vertentes visuais e sonoras foi esquecida como campo fundamental para instaurar uma leitura crítica das mídias e implantar uma inteligência das imagens. Vejamos o célebre (embora mítico) caso de Zeuxis e Parrásio:

ambos eram pintores em Atenas e Zeuxis tornou-se famoso por ter pintado uvas tão bem imitadas que os pássaros vinham bicá-las. Parrásio apostou então que enganaria o rival. Um dia, convidou este último ao seu ateliê e mostrou-lhe diversas pinturas, até que Zeuxis percebeu, em um canto do ateliê, um quadro coberto por um tecido encostado na parede. Curioso para ver esse quadro que Parrásio parecia esconder, foi levantar o tecido e percebeu então que tudo não passava de uma ilusão de óptica, e que quadro e tecido estavam pintados diretamente na parede. Parrásio ganhou a aposta ao enganar o homem que enganava os pássaros. Sua vitória ilustra sobretudo a importância da disposição de ser enganado, porque se Zeuxis tivesse visto tal *trompe l'oeil* de repente, sem predisposição, talvez o truque não tivesse sido tão eficaz. Ao contrário, a verdadeira encenação de que foi vítima o predispunha a aceitar como plausível uma falsa percepção (AUMONT, 1993, p. 98).

A disputa promovida entre os dois personagens da fábula grega insinua como a relação entre a capacidade de mimetizar a realidade, de criar uma diegese narrativa e uma

4 Outros regimes poderiam ser facilmente citados, como o de Benito Mussolini, que possui uma fotografia com um funcionário segurando o cavalo em que está montado, mas para dar mais heroísmo e coragem ao líder italiano, o funcionário foi apagado.

predisposição de crença do espectador consegue facilmente transmutar um ‘efeito de ficção’ em ‘efeito de real’. Ao mesmo tempo em que se entrelaçam esses três elementos, costuma-se apagar os rastros desse entrelace para assegurar uma verossimilhança aristotélica, um estatuto realista de representação (incorporado pelo cinema clássico como regra central), de forma que o resultado ilusório será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite códigos e convenções de natureza plenamente lógica, cognitiva e histórica. Para Aristóteles, “a função do poeta não é dizer o que efetivamente aconteceu, mas o tipo de coisa possível de acontecer, mais precisamente o que é possível segundo o verossímil ou o necessário”, diferenciando-se do historiador, porque este diz “o que efetivamente aconteceu, enquanto o outro, o tipo de coisa possível de acontecer” (ARISTÓTELES, 2006, p. 43). Mais do que isso, “a divisão seria menos entre a história e a fábula, mas sim entre os relatos verossímeis – mesmo que se refiram ao real ou não – e os que não são” (CHARTIER, 2016, p. 28).

Podemos assinalar, assim, pelo menos quatro maneiras distintas de relacionar a narrativa e a verossimilhança: a primeira se aproxima o máximo de uma ideia de realidade para enganar, por vezes com imagens que monumentalizam a história (e quando não conseguem atingir seu intento são ridicularizadas como mal feitas). A segunda age dentro das regras do mais verossímil para revelar sutilmente suas estratégias de engano, como acontece nas elegias que se erguem contra o monumento, mas ainda dentro de uma proposta realista. A terceira rompe absolutamente com qualquer pretensão de espelhar o passado ou a realidade, mas mantém uma lógica diegética interna que revela suas próprias intenções e, por último, a quarta implode em absoluto a ‘quarta parede’ da ilusão cinética, trazendo para o centro da imagem o próprio debate sobre a história e a representação. De fato, os espectadores não veem as manipulações e os mecanismos por trás das imagens e narrativas, porque enquanto espectadores não podem e não querem vê-los (e quanto mais pesquisadores, técnicos ou especialistas nos tornamos mais nos parece impossível simplesmente ignorá-los).

Esse jogo com a verossimilhança produz um receio no campo historiográfico: diante do medo de tal pensamento deslegitimar o seu espaço de saber, cientes de que vivemos num tempo de falácia lógicas, historiadores apontam que para além da mentira, os dois grandes inimigos da história seriam a retórica e a ficção: “a primeira, porque buscar seduzir onde não pode convencer pela evidência ou argumentação; a segunda, porque apresenta coisas imaginárias como se fossem reais e substituem a verdade pela ilusão” (WHITE, 2010, p. 203).

Os mitos, boatos e lendas não deixaram exatamente de existir, apenas ganharam novos suportes técnicos e midiáticos, mais rapidez e maior alcance ao serem transmitidos pelos meios de comunicação de massa, por aplicativos de mensagens, provocando reações por vezes extremas, como golpes das mais distintas naturezas e até linchamentos reais ou virtuais baseados em acusações falsas. Formula-se um campo de códigos específicos em que a realidade toca a ficção tanto quanto a ficção toca a realidade e onde reina um regime independente e autônomo de verdade.

Segundo Jacques Aumont, o segundo andar dessa construção teórica e operação narrativa / imagética / cinematográfica, o que ele chama de ‘efeito de real’, nasce não quando “o espectador acredita que o que vê é o real propriamente, mas que o que vê existiu ou poderia existir no real” (1993, p. 99). Dentro de uma lógica de verdade interna do gesto criador, o falso se veste como verídico ou mesmo como possível, numa dimensão deslocada de devir, num mundo cuja intenção realista emudeceu a imagem metanarrativa; onde a representação se assume “como um processo pelo qual institui-se um representante que toma (ou poderia tomar) o lugar do que representa” (IDEM, p. 103). É quase como se o representado deixasse de existir perante os holofotes da representação, como se a imagem realista da história, mesmo ficcional, apagasse todos os traços de seu próprio desenvolvimento, assinasse um contrato de crença onde firma que ela não parece, ela é.

Observemos algumas anedotas sonoras e visuais. A famosa narração da invasão de marcianos impiedosos e cruéis, baseada no livro *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells e promovida na rádio por Orson Welles em 1938, despertou pânico entre os ouvintes da costa leste dos Estados Unidos, “provocando engarrafamentos, fugas desesperadas” ao ponto de uma mulher chegar numa delegacia com as roupas rasgadas afirmando ter sido atacada por extraterrestres, mas, por outro lado, dizendo não se lembrar das características dos viajantes intergaláticos. No início da transmissão, uma mensagem avisava que a peça se constituía de ficção, contudo, muitos ouvintes só começaram a ouvir depois do aviso e justamente por perderem tal prerrogativa que alertava para o caráter ficcional da proposta, quase um milhão de pessoas pensaram que era real, que a invasão estava realmente acontecendo. Curioso que alguns sites na internet contestam essa versão, defendendo que o pânico em massa nunca aconteceu e que foi uma criação dos jornais impressos da época a partir de casos isolados – em particular, uma criação do editorial do *The New York Times*, no intuito de sabotar a

confiabilidade e apontar os perigos do radiojornalismo, um concorrente midiático mais rápido que os impressos e em claro processo de ascendência.

Seguimos com outros casos. O boato espalhado em 1975 na cidade do Recife, dizendo que a barragem de Tapacurá havia estourado e que inundaria a capital pernambucana, ganhou força entre os cidadãos porque estes haviam sofrido com uma enchente dias antes, responsável pela inundação de cerca de 80% do território urbano (e a história se repetiria décadas depois, em 2011, no que ficou conhecido como ‘Tapacurá 2.0’, quando um boato, espalhado pelas redes sociais em fortes dias de chuva, anunciava que a barragem desta vez havia realmente estourado, resultando na fuga desesperada de trabalhadores no centro da cidade). O caso também nos lembra a própria lenda – que de tão repetida já está presente em todos os livros de história do cinema e no imaginário da maioria dos cinéfilos – que durante a primeira sessão de cinema ocorrida em Paris no final de 1895, quando foi exibida *A Chegada do trem à estação*, produzido pelos irmãos Lumière, os espectadores presentes, acreditando que o comboio sairia da tela, fugiram de seus lugares e correram para o fundo da sala. Sintomático o que Welles revela em seu filme *F For Fake* (Alemanha, França, Irã, 1973), sobre seu estratagema marciano e uma certa política do engano na indústria cinematográfica: “alguém na América do Sul imitou a minha transmissão e terminou preso. Eu não devo reclamar, eu acho. Eu não acabei na prisão. Eu acabei em Hollywood”.

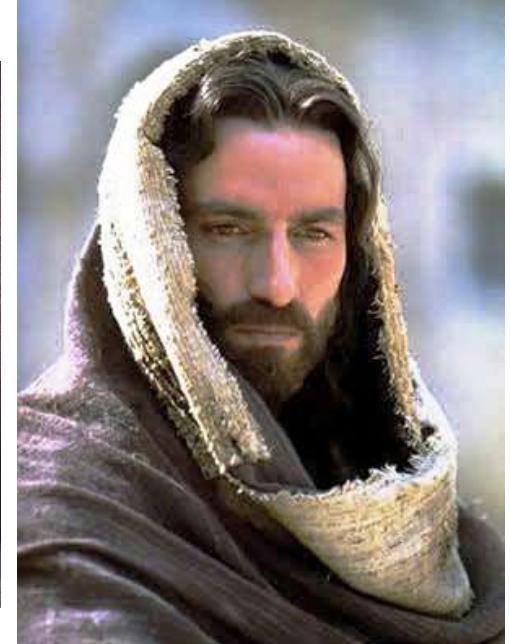
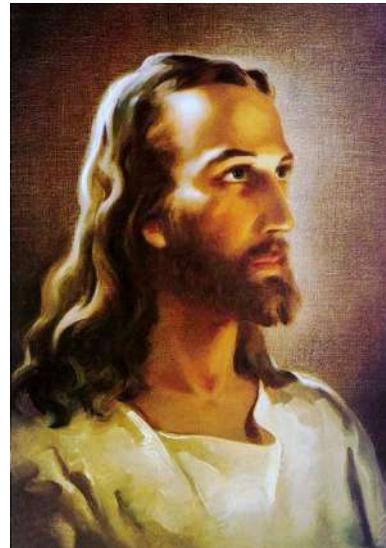
Nesse sentido, por mais que seja utilizada nas mais variadas situações, de pesquisas acadêmicas a postagens em redes sociais, *A traição das imagens* (1928-1929) (figura 23), de René Magritte, (facilmente reconhecível como o quadro do cachimbo com a inscrição “Isto não é um cachimbo”) esclarece em sua existência como a experiência do modernismo de demonstrar e desmontar as relações entre real e representação diante de nossos olhos, apesar de aparentemente superada no campo das artes visuais, não se tornou propriamente uma experiência massificada. Uma parcela considerável da sociedade continua “em relação às tecnoimagens, como os iletrados em relação aos textos” (FLUSSER, 2011, p. 118); continuam estabelecendo um claro pacto de confiança com o que assistem nas telas, com o que leem na internet, numa confusão crescente entre ficcional e documental, não diferenciando o estatuto da imagem do estatuto da realidade. Os casos apontados anteriormente apenas grifam simbolicamente uma prática comum na representação da história, de heróis que não foram exatamente heróis, de frases que não se sabe se realmente foram ditas, de feitos atribuídos a nomes improváveis, de inserções ou invenções de elementos estranhos, por vezes de outros

tempos, numa cultura passada, da própria aceitação generalizada da imagem de Jesus, desde as pinturas renascentistas aos filmes dos últimos cem anos, como um caucasiano de pele leitosa e olhos azuis (figuras 24, 25 e 26).

Figura 23 – A Traição das Imagens



Figuras 24, 25 e 26 – Populares representações de Jesus Cristo



Por um lado, revela-se certa ingenuidade e a ausência de uma pedagogia crítica das artimanhas da estética; por outro, assenta-se como a diferença firme entre verdade e mentira vem se dissolvendo para além do campo das artes ao ponto de nos questionarmos se o caminho seria tentar restabelecer cada um de seus postos numa mirada dicotômica ou compreender esse novo estágio de flexibilidade e flutuação dos significados. Afinal de contas, desejamos mesmo salvar o real? Em certa medida, no cruzamento do que foi e do que poderia ter sido, estamos caminhando na sensibilidade estética da história para o indiscernimento entre as duas dimensões, “o passado (e também o presente) passa a ser considerado como sempre reconstituído e organizado sobre a base de uma coerência imaginária” (SARLO, 2007, p. 66), numa disputa acirrada e arriscada entre diferentes forças para assumir um controle da verdade. O problema se instaura quando constatamos que, no regime estético da realidade, o processo de mediação entre o visível, o sensível e o inteligível não foi acompanhado de uma maturação crítica, de um confronto imersivo, de uma alfabetização também estética e massificada no intuito de esboçar uma gramática visual entre os indivíduos.

A situação é bastante complexa. Por um lado, a inocência do pacto diegético estabelecido entre as imagens religiosas e os fiéis, entre o cinema clássico e os espectadores mais ingênuos se renova, acredita-se no mundo e na representação do mundo como uma coisa só, mesmo sabendo que se trata apenas de um filme, de uma imagem, da informação transmitida por uma empresa de comunicação, de um agente pago, de uma propaganda, de um político falacioso. Como escreve o crítico Luiz Soares Jr “é preciso crer para ter acesso a esse mundo” (2013, online), pelo prazer da história enquanto imagem é imprescindível pagar o pedágio epistemológico da fé. Por outro lado, a falta de confiança generalizada produz uma espécie de descrédito também generalizado na sociedade, afetando das formas de fruição estética até as formas de governabilidade e inteligibilidade; desconstruindo em certa medida a própria noção de democracia. A partir do momento que todos os indivíduos são capazes de produzir informações verdadeiras ou não, espalhando falsos rumores e estimulando os outros a acreditarem neles, a simulação e o simulacro ocupam não o espaço de arma em conflitos políticos e militares – como folhetos que eram espalhados para difamar ou assustar o inimigo com informações exageradas ou inventadas –, mas como práticas plenamente cotidianas.

Diante dessa ordem do engano própria da imagem tornada uma ordem hegemônica de partilha do sensível, não é de se estranhar que tenha existido no passado tantos movimentos que colocaram “as imagens sob suspeita”, “evitando efeitos de ‘realismo’ e a sensualidade que

marcaram a produção artística greco-romana” (HAGEMEYER, 2012, p. 23), destruindo-as, proibindo-as ou mantendo-as sob uma direção pedagógica e ideológica inflexível. Sem dúvida, vivemos um momento em que todas as condições para falsificar estão mais fáceis e supostamente para descobrir as falsificações também, “a câmera serve menos para produzir imagens do que para manipular e falsificar dimensões” (VIRILIO, 2005, p. 42), obrigando a história a atuar como um gesto de orientação num caos hipertextual, mas cuja condução necessita de uma política da reflexividade vinda também da estética.

A constituição da história em discurso de verdade deve-se à possibilidade de ligar positivamente a dupla ausência que está no coração do afeto histórico. Há história porque há o que passou e uma paixão específica pelo que passou. E há história porque há uma ausência das coisas nas palavras (e mesmo nas imagens). O estatuto da história depende desta dupla ausência da “própria coisa” que não está lá – que é o que passou e que jamais foi – porque ela jamais foi tal como foi dito” (RANCIÈRE, 1994, p. 71).

A apologia de uma sensibilidade estética minimiza o debate sobre quais representações imagéticas seriam “mais ou menos corretas” para enfatizar as construções metanarrativas, alavancando uma investigação que respeita a liberdade inventiva dos artistas (ou simplesmente anônimos com o poder do registro), descarta a existência de um ângulo único ou perspectiva verdadeira nas jornadas históricas e estimula leituras criativas e autoconscientes do passado (WHITE, 1995). Trata-se da incursão por “uma modernidade consciente de si, ativa, vigorosa e tão segura de sua inserção na história que pode, com efeito, fazer malabarismos com o passado, como diz mais ou menos Lyotard, ‘para ser moderno, é preciso, antes, ser pós-moderno’ (ou tê-lo sido)” (AUMONT, 2008, p. 67). O historiador Marc Bloch, um dos patriarcas dos Annales, por sua vez, defende que os profissionais que trabalham com a arte do tempo “precisam evitar tirar de nossa ciência sua parte de poesia” (2011, p. 19), apontando para “os gozos estéticos próprios da história”, um “espetáculo feito para seduzir a imaginação dos homens, sobretudo quando, graças ao seu distanciamento no tempo ou espaço, seu desdobramento se orna das sutis seduções do estranho” (IDEM, p. 44).

A noção de uma sensibilidade estética da história, portanto, apreende “como o tempo passado foi (e vem sendo) experienciado na presentificação anamnésica” (BENJAMIN, 2013, p. 20), isto é, os meandros cognitivos incorporados na cultura de massas a partir da impressão da história na imagem e das imagens na história. Flusser avalia que o lugar da imagem está entre a revelação, a explicação e o engano, lugar embasado numa sociedade mitômana, marcada por um alto grau de incompreensão e indiferença diante do que aconteceu, do que não aconteceu, do que se apagou, do que se controlou, da comprovação, da especulação e da

invenção. Afinal, numa enxurrada de informações, dados e versões, “enquanto representam o mundo, as imagens são, como mapas, instrumentos para a orientação no mundo. Enquanto se interpõem entre seres humanos e mundo são, como biombos, objetos que encobrem o mundo” (2011, p. 115). As imagens produzem uma espécie de consciência na encruzilhada, “criam ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214); diferentemente da perspectiva platônica, ratificada por muitos historiadores até hoje, onde a imagem não é digna de constituir uma verdade por não possuir uma realidade ontológica em si (MONDZAIN, 2008, online). Isto é, por estar sempre a mercê dos usos, deslocamentos, montagens e subjetivações.

Platão, contudo, “coloca a imagem como algo que não é ‘ser’ nem ‘não-ser’, é um estado de aparência que está entre as duas coisas, um modo de aparição do mundo que postula o olhar em crise, que faz com que vejamos e nos inquietemos, duvidemos, suspeitemos” (IDEM). Não se trata de um percurso dicotômico, desfazer-se da noção de imagem enquanto mentira da tradição platônica para constituir a imagem enquanto verdade (e nem o contrário), mas postular que as imagens, enquanto produtos do mundo, produtoras de mundos e passíveis de serem levadas a outros mundos que não os seus de origem, “concentram em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade, correspondem milimetricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo” (BENJAMIN, 2016, p. 20). Assumem a posição de ferramenta privilegiada na observação historiográfica de um contexto em que indivíduos projetam desejos reais em diegeses abertamente ficcionais, contexto em que as imagens são disseminadas não apenas como verdadeiras, verídicas, verificáveis, mas onde se apresentam elas mesmas como a própria realidade (mesmo sendo parcialmente falsas ou parcialmente verdadeiras). Com a mesma intensidade que fragilizam a noção de real, as imagens – tornadas narrativas – revelam-se astuciosas na compreensão das formas e dos sentidos da realidade.

Os ditames e os modelos encrustados em nosso repertório imagético, cinematográfico e audiovisual, com todas suas vicissitudes documentais, ficcionais e repetições gestuais, na ruína da fronteira entre espontâneo e programado, determinam a formação de uma consciência histórica (ou pós-histórica) coletiva e influenciam em definitivo nos nossos modos de visão, compreensão e leitura da realidade. Se tomarmos a história como um campo de conquista da representação e da narração ao longo dos séculos, muitas vezes num direcionamento conduzido pelos vencedores, homens cis brancos, héteros, burgueses, detentores do poder e

sempre numa perspectiva de um presente deslocado que olha um passado em movimento, é importante focarmos em quem contou, quando se contou, sobre quem se contou e a forma como foi contato, estabelecendo um olhar aguçado sobre a diacronia historiográfica, uma ponderação sobre a relação entre presente, passado, verdade, realidade, vestígios, subjetividade, mídia e mensagem, numa espécie de confrontação metahistórica fortemente influenciada pelo regime da estética.

Estamos rodeados de distintos arranjos de presente e de passado, esboçados por um território imagético tecido por graus de deformação no procedimento de mimese (WHITE, 1995), seja pelos floreios estéticos, pela facha ideológica, seja pela substituição de lacunas por especulações, por uma apropriação agendada das lacunas ou pela recepção dos espectadores. A memória é um espaço de compartilhamento não só de hoje, mas encravada em vários povos do passado e nas suas representações, mas cujo objetivo pode ser tanto de lembrar como de esquecer, afinal a obliteração é capaz de substituir a conexão com o que passou; passados podem ser subsumidos e dominados, conquistados e desmantelados. O que julgamos como realidade e o que consideramos estetização da realidade passa a habitar o mesmo plano de existência. Há um cenário de disputas em que o flerte entre formas de representação e formas de vida produzem não apenas uma confusão, mas uma simbiose entre o real e o ficcional, entre o ficcional e o real. A imagem, a vontade de se tornar imagem, as idas e vindas em universos diegéticos visuais, realidades ampliadas e virtuais ultrapassaram a mera contiguidade entre o que vemos nas telas e o que vivemos fora delas, induzindo uma crescente desorientação na convergência entre conhecimento e crença.

Para Lukács, foi a Revolução Francesa, a luta revolucionária, o auge e queda de Napoleão que transformou “a história numa experiência de massas, resultando muito comprehensivamente no fortalecimento da ideia de que existe uma história, de que essa história é um ininterrupto processo de transformações e que, finalmente, essa história intervém de forma direta na vida do indivíduo” (2011, p. 20). A história e a geografia foram disciplinas fundamentais para a legitimação e consolidação do conceito de Estado-Nação, por um lado, definindo fronteiras do que pertence e do que não pertence ao país, e, por outro, resgatando – por vezes, literalmente escavando – um passado comum entre seus habitantes e firmando uma espécie de sentimento nacional e memória social. Mais de um século depois, essa experiência se adensou e acelerou com os meios de comunicação de massa, primeiro com o rádio, depois com o cinema e a televisão, na última década com a internet nos encaminhando para o

desfiladeiro das desterritorializações e reterritorializações: cercados de tantos estímulos, de tantas capturas do momento, de tantas disseminações, autopromoções e autoglorificações, sentimos – ora enquanto observadores, ora enquanto participantes – que a história do mundo inteiro vem se desfioando diante de nossos olhos como um ininterrupto programa de variedades transmitido ao vivo. É como se a vida, à nossa revelia, tivesse se encaixado em uma aba da indústria do entretenimento.

Precisamos ver, lutar, performar e sermos vistos para partilhar da história. Se por um lado, tal sensação reforça a premissa de que a realidade vem assimilando práticas da ficção, num flerte antigo e vaidoso entre o palanque e o palco, entre o ordinário e o extraordinário, entre o espelho e o estranho; por outro, talvez influenciados pelo mundo de imagens em movimento do qual fazemos parte e somos contaminados, por uma tradição novelesca, cinematográfica, pelo peso do século XX, pelo aprisionamento das redes sociais, acompanhamos a narrativa política, a narrativa histórica como quem assiste uma série ou uma novela, com capítulos bombásticos, detonadores, personagens principais e secundários, vilãs e vilões, reviravoltas no enredo, clímax, expectativas e fins de temporada (a analogia também pode ser feita com um jogo de futebol, com cidadãos se confundindo com torcedores, ‘escolhendo um lado’; o cenário sociopolítico se passando por uma espécie de disputa desportiva)⁵. Mais recentemente, a partir da passagem por diferentes festivais, notei como espectadores e críticos estavam assistindo filmes cada vez mais como quem assiste jogos de futebol, torcendo pra um lado ou para o outro, obrigando os filmes serem “a favor” ou “contra” alguma coisa, o que termina por forçadamente encaixar / enquadrar / julgar qualquer obra mais ou menos ambígua num maniqueísmo bem simplista, numa demanda

5 A votação do impeachment na câmara dos deputados transmitida na televisão aberta em abril de 2016, nesse sentido, revelou algo assustador: que os deputados definitivamente não eram os bons atores que esperávamos que fossem, que não possuíam oratória, que confundiam sem pudor contundência com grosseria, que não conseguiam manter seus papéis sem as indicações de seus diretores-marketeiros. Vivemos ali – para além do horror e do choque – a grande aula de política brasileira dos últimos tempos, afinal não houve outro momento em que tantos brasileiros estiveram durante tantas horas diante de seus mais de quinhentos representantes. Eram milhões de pessoas assistindo – talvez pela primeira vez – os deputados falando na câmara e defendendo seus respectivos votos ‘pelo eu, pelo meu e por Deus’. Outros ainda, colocando razões das mais absurdas, aleatórias e até criminosas para justificar o pedido de impeachment da presidente Dilma Rousseff. Ainda que não possamos desprezar o poder de lembrança e também de esquecimento reforçado pela própria abundância de narrativas; ainda que mantenha a certeza de que estamos passando por uma profunda crise cognitiva; ainda que agora estejamos na temporada ‘filme de tribunal’ e já tenhamos superado a temporada anterior; ainda que não direcionado, algum conhecimento deve ter brotado de tamanha experiência, desse encontro grotesco e aparentemente sem intermediários entre os políticos e a população. De certa forma, as gravações do dia da votação, do espetáculo político obsceno, são provas jurídicas da inconstitucionalidade daquelas figuras públicas, da irrefutável incapacidade deles representarem quem for, o que for; da possível leitura futura que nos dirá que esse passado necessitava nada menos que a dissolução imediata do Congresso Nacional. E tendo todos nós e todos espectadores que virão como testemunhas.

descontextualizada de ordem militante, cujo ponto de partida apesar de binário é inegável e urgente.

Não é uma afirmação de que a realidade se tornou mais intensa que a ficção, mas que a ficção passou a direcionar as formas de olhar, consumir e absorver esse mundo real – e, por vezes, as referências visuais de uma hiper-realidade audiovisual se tornam mais íntimas de nossa sensibilidade a ponto de observarmos o real com estranheza, como se a realidade estivesse se convertendo em menos real (por exemplo, acompanhando o lançamento de um foguete da NASA e sentindo um desconforto pelos efeitos especiais – que não são efeitos especiais – ‘parecerem’ ultrapassados). Decerto, vivemos uma gradual substituição dos fatos pelas representações, imagens, registros ou gravações dos fatos, o cinema e outras mídias, ainda que hegemonizados pelos Estados Unidos em sagas heroicas e salvacionistas de ‘profundo’ ensinamento moral e conservador, passaram a conferir múltiplas visibilidades / materialidades para o passado e para o presente, referendando não apenas distintos estatutos de sensibilidade ou “uma crise da interpretação, mas uma mudança vertiginosa das instituições que podem emitir interpretações autorizadas” (SARLO, 2005, p. 59). Os eventos são lembrados pelos filmes, personagens históricos se confundem com os atores e atrizes que os interpretaram, os mapas se passam pelo território real (SALIBA In NAPOLITANO et al, 2007).

Consumimos fábulas e fabulamos, de forma que não é mais possível chegar a Cleópatra sem passar pela performance de Liz Taylor (figura 27); não conhecemos outro rosto de William Wallace senão o de Mel Gibson (figura 28); o *Dia D* há muito deixou de ser apenas o desembarque das tropas aliadas na Normandia durante a Segunda Guerra Mundial, registrado pelo fotógrafo Robert Capa (figura 29) para ressurgir como a fase mais difícil de um jogo de videogame (figura 30) ou a abertura sanguinária e imersiva de um filme de guerra como *O Resgate do Soldado Ryan* (EUA, 1998), de Steven Spielberg (figura 31). Nosso imaginário e inconsciente estéticos condicionam a maneira como experimentamos e vemos o mundo, como observamos o passado e anacronizamos ele para junto de nós, como contamos nossos sonhos, fazemos analogias entre narrativas fictícias e as escolhas de nossa própria vida; somos tocados por pessoas e personagens; partilhamos de um universo, como escreveu a poeta norte-americana Muriel Rukeyser, “feito de histórias (e imagens) e não de átomos” (1968):

É como se tivéssemos uma memória do século XX diferente das memórias das gerações que nos precederam, na medida em que boa parte de nossa

memória se construiu com imagens tomadas por uma câmera. Reconhecermos personagens históricos não só por sua aparência, mas por sua voz, suas expressões faciais e corporais como se realmente os tivéssemos conhecido – quando eles podem ter morrido antes mesmo de nosso nascimento. Esse “conhecimento” não é qualitativamente diferente daquele que temos de muitas celebridades (ou subcelebridades e arriscaria dizer até alguns conhecidos) do mundo atual, cujos registros audiovisuais circulam em diferentes meios eletrônicos (HAGEMEYER, 2012, p. 54/55).

Figuras 27 e 28 – Liz Taylor; Mel Gibson



Figuras 29, 30 e 31 – Dia D (real, videogame, filme)



2.2 EPIFANIA II – AS TEXTURAS DE PASSADO E AS PRÓTESES DE MEMÓRIA

Considerado pacifista por criar uma atmosfera extremamente cordial entre franceses capturados por alemães durante a Primeira Guerra Mundial, *A Grande Ilusão* (França, 1937) nos desconcerta pela inverossimilhança: os inimigos já na terceira cena aparecem juntos num clima demasiado amistoso para adversários em guerra (figura 32), trocando elogios e gentilezas, comentando a fluência da língua, tomando vinhos e comendo bem, lamentando os mortos e feridos de ambos os lados. Os prisioneiros franceses numa escalada de improváveis privilégios são tratados como hóspedes pelos algozes alemães. Tudo soa muito artificial diante da evidente tensão na Europa do período da realização do filme; a grande ilusão do título ganha contornos mais irônicos a cada *frame*, uma forma que Jean Renoir encontrou para criticar a guerra entre países através da aproximação afetiva entre seres humanos. O caso é que após dois anos do lançamento, com o início da Segunda Guerra Mundial e especialmente depois da ocupação nazista na França, da resistência e da colaboração, a mesma produção passou a ser observada como colaboracionista pelos franceses e subversiva pelos alemães (ROSENSTONE, 1995). Aparentemente, a polarização política tende a conduzir aos desvios e deslocamentos radicais de interpretações.

Figura 32 – *A Grande Ilusão*



As cópias do filme quase foram perdidas por conterem sucessivas e insistentes sequências de cumplicidade entre os dois lados, duas delas que revelam uma confraternização fascinante em meio ao conflito. A primeira (figura 33) mostra o respeito do oficial alemão ao conversar em pé de igualdade com o oficial de mesma patente francês, seu prisioneiro; a segunda (figura 34) acompanha uma mulher civil alemã que perdeu o marido e três irmãos na guerra e mesmo assim acolhe / esconde dois fugitivos franceses em sua casa e dorme com um deles. Há uma inevitável sensação de comentário adaptado do filme sobre a realidade do momento, confirmando que “recorremos a imagens de um passado que são, cada vez mais, imagens daquilo que é mais recente” (SARLO, 2005, p. 96) ou do que desejamos que seja mais recente; que nos apoiamos na recapitulação de contextos históricos para refletirmos disfarçadamente sobre dilemas da própria atualidade (XAVIER, 2004). Após 1945, *A Grande Ilusão* restituiu suas características pacifistas ‘originais’, assumindo desde então uma ambiguidade histórica definitiva perante a sua própria história.

Figuras 33 – A Grande Ilusão



Figuras 34 – A Grande Ilusão



Algumas décadas antes, em março de 1898, menos de três anos depois da primeira sessão oficial do cinematógrafo, o fotógrafo polonês Boleslaw Matuszewski, funcionário da fábrica dos Lumière, publicou em Paris o manifesto *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, onde defendia a necessidade de criação de uma coleção pública das imagens produzidas pelo novo aparato, na Biblioteca Nacional Francesa. Foi o primeiro passo para que imagens técnicas fossem gradualmente incorporadas – também rejeitadas – como objeto pela história ao longo do século XX. O dado é relevante para levarmos em conta os inúmeros países que perderam e continuam perdendo parte considerável de sua memória imagética e cinematográfica: a preservação efetiva dos filmes só se iniciou como política pública, mesmo na França e para além dos arquivos particulares de colecionadores, com Henri Langlois, “o guardião da memória do cinema”, a partir da década de 1930, em especial a partir de 1936, com a criação da Cinemateca Francesa. Até então, ignorando um confrontamento do passado como imagem, as películas costumavam ser derretidas após a circulação, seja para servir como piche no calçamento de vias, seja para a produção dos saltos nos calçados femininos.

A defesa esquecida de Matuszewski, envolvendo coleção, preservação e catalogação, numa época em que havia apenas um punhado de filmes, tomava como pressuposto o 'valor histórico' do cinema, cujo banco de dados serviria para o futuro ensino do passado sob novos parâmetros: “entre uma fonte de luz no escuro e um pano branco, seria possível vermos os

mortos e desaparecidos ficarem de pé e voltarem a andar” (MATUSZEWSKI, 1898, p. 3, tradução nossa). Uma visão bastante diferente da frase popularmente atribuída a Louis Lumière de que o cinema era uma invenção sem futuro. Mais notável é que para além da percepção do cinema primitivo como forma de documentar acontecimentos políticos, grandes artistas, costumes locais, gerando um semblante oficial manejado pelo Estado para o conhecimento direto do passado, o fotógrafo já apontava para duas outras direções. Primeiro para o desejo de “captar os fatos inesperados que emergem em frente ao sujeito” (IDEM, p.4), complementando os acontecimentos premeditados ou demasiadamente institucionais / oficiais; segundo para a possibilidade de “traçar uma história cinematográfica de uma geração” (IDEM, p.5), reunindo produções de origens e gêneros diferentes, a fim de talhar um imaginário estético produzido e partilhado durante um conjunto de anos.

O ‘potencial histórico’ das imagens técnicas, dos filmes em específico, foi observado primeiro nos registros documentais, somente depois nas ficções, em especial por essas captarem as nuances do momento de produção como uma inscrição material do tempo, não necessariamente contemplada pelas intenções dos realizadores. “Um travelling, procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração pode exprimir zonas ideológicas e sociais não previstas *a priori* ou mesmo antagônicas ao desejo preliminar de realização” (FERRO, p. 16, 1992). As imagens escapam de si para se perpetuarem, por meio do que está em primeiro plano ou balançando discretamente no fundo, pela textura do suporte, pela textura do passar dos anos; pelo enquadramento, movimento; antes mesmo de representar o passado, formalizou-se como um “documento de sua época, veiculando valores, projetos, ideologias” (CAPELATO, 2007, p.9) e capturando uma constelação de “gestos, objetos, comportamentos sociais, etc que são transmitidas sem que o próprio diretor queira” (MORETTIN in CAPELATO, 2007, p. 43). A investigação estética é mais incisiva quando não se transforma numa retrospectiva de julgamento moral, cascalhando o passado com as medidas do presente, e consegue transpor o visível, não apenas trazendo leituras sociológicas, mas instaurando uma noção de ‘fora de campo’ para adentrar mais pelo que se esconde do que pelo que se exibe, até porque em inúmeros casos, o que se esconde é mais importante do que o que se exibe.

Dito isso, estamos no pós-pós da imaginação de Matuszewski: pelo menos três pesquisas⁶ desenvolvidas nos últimos anos concluíram que há uma relação direta entre as

6 Pesquisas: “Do we dream in color? Cultural variations and skepticism” (2006), “Do we only dream in colour? A comparison of reported dream colour in younger and older adults with different experiences of black and white

texturas dos sonhos que temos e a textura das imagens que somos expostos nos meios de comunicação de massa. Comparando alguns grupos humanos que possuíam uma relevante diferença no consumo de imagens em preto e branco e/ou coloridas, em particular articulando os resultados de um questionário aplicado na década de 1940 com os resultados do mesmo questionário refeito nos anos 2000, cuja pergunta básica era “você vê cores nos seus sonhos?”, no primeiro contexto, a maioria esmagadora das pessoas responderam que não, não viam cores, proporção que se inverteu consideravelmente no segundo contexto, com praticamente ninguém afirmando sonhar em preto e branco. Mais intrigante é que os pesquisadores especulam que provavelmente passamos por duas guinadas, nós sonhávamos em colorido antes do cinema e da televisão sem cores (e os que não tiveram profundo contato, continuaram a sonhar) e voltamos a sonhar com cores quando o preto e branco foi perdendo espaço nos suportes tecnológicos.

Não é tão incomum, inclusive, encontrarmos pessoas que quando crianças acreditavam que antigamente não só as imagens, mas o mundo era em preto e branco. Isso significa dizer que as visibilidades de nosso inconsciente se transformam em paralelo e estão conectadas às mudanças tecnológicas promovidas na exposição imagética e na experiência midiática. Como se voltássemos no tempo através de imagens, cientes de que passamos por um processo de industrialização de nossas percepções e afetos, uma automatização da visão (PARENTE, 2008), o passado, os diferentes passados vem recebendo suas próprias texturas, a ponto de criarmos filtros para emularmos essas texturas e enebriarmos a sensação histórica; traços recobertos a partir das imagens mais ou menos amareladas de determinadas épocas, imagens que se impregnaram como um referencial de lembrança em nossa memória e na condução de posteriores reconstituições ficcionais. O visível conduz a transmutação do sensível em inteligível; lembramos do que vemos e modulamos passados em nosso pensamento; imagens ecoam traços, características e marcas do suporte técnico e do transcorrer do tempo.

Sobram experiências que, através de pós-produção digital, trucagens ópticas ou mesmo manipulação de fungos, fazem uma imagem aparentar ser mais velha do que é, aproximando épocas diferentes, mergulhando o espectador num momento histórico específico e/ou fundando uma reflexão através de um marco histórico desreferencializado. A foto-instalação e coleção de fascículos *Amor e Felicidade no Casamento* (2007), de Jonathas de Andrade, por exemplo, recria com imagens (figura 35) um manual homônimo de bons

media” (2008) e “Life span differences in color dreaming” (2011).

costumes e conduta conjugal escrito pelo alemão Fritz Kahn na década de 1960, usando de mofo e bolor para envelhecer alguns dos registros feitos pelo artista, na tentativa de apreender ou emular, como define, “a ação do tempo sobre a memória” (2007, online). A decadência, o sentimento de “coisa antiga” impressa numa fotografia recente se expande para além do suporte analógico deteriorado, mas pelo tom conservador do que lemos nos trechos do livro e pelo que aparece nas imagens.

Figura 35 – Amor e Felicidade no Casamento



Estamos diante do próprio espaço de uma casa que provavelmente não existe mais, com elementos “superados”, um bidé (figura 36), azulejos velhos, quinquilharias, jogos de chá entulhados, livros antigos, roupas estampadas, acessórios e, em especial, expressões faciais (figura 37) que já não vemos nos casais de hoje, mas que talvez habitem nossa memória por rápidas vistas em abandonados álbuns fotográficos de nossos pais e avós. Menos do que trazer referências históricas diretas, Jonathas talha uma atmosfera a partir da observação e estudo de um arquivo/acervo de imagens produzido por um personagem real, chamado apenas de Sr. Macário, que durante a década de 1970 fotografou exaustivamente sua família. A incômoda captura das expressões veio, portanto, desse jogo recruzado entre imagens que serviram de referência para a criação de novas imagens que aparecem – ou

procuram aparentar – serem anteriores às originais referidas. Uma espiral estética de idas e vindas no tempo.

Figura 36 e 37 – Amor e Felicidade no Casamento



Uma operação mais banalizada, nesse sentido, o *flashback* – que já foi visto como uma transgressão narrativa nas primeiras décadas do cinema –, usado excessivamente nos filmes considerados históricos, quando pontuado por um corte com neblina, um colorido que repentinamente se transforma em preto e branco, uma fumaça misteriosa, serve como procedimento didático para antagonizar o presente e o passado, “como se houvesse um letreiro: atenção, lembrança” (DELEUZE, 2005, p. 320). Há não uma caracterização de época, não uma vontade de tensionar repertórios estéticos e históricos que se apontam e se sobrepõem, mas uma desavergonhada caricatura. É o que acontece na série policial *Cold Case* (EUA, 2003 – 2011), criada por Meredith Stiehm, que acompanha os policiais responsáveis no presente pelos chamados arquivos mortos, casos encerrados, esquecidos e sem resolução do FBI, desde a década de 1920 até os anos 2000. Cada episódio segue uma investigação, com depoimentos que dão vislumbres repartidos do ocorrido: o passado se converte em presente, quando as lembranças são resgatadas pelas narrativas entrecortadas, quando uma agente consegue conectar reminiscências e vencer o esquecimento relegado a uma vítima (mulheres, crianças, negros, gays, *drag queens*, minorias as mais diversas), mostrando a tarefa paradoxal – de investigadores, historiadores, jornalistas, pesquisadores – da “transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Assim, estimulados por antigas imagens, cartas, gravações, por algum tipo de vestígio, quando os suspeitos ou testemunhas narram o passado, para além de seus corpos variarem entre o que são e o que foram, com o que foram emergindo no que são, seguindo “a tensão entre presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (IDEM, p. 44), todos os elementos da *mise-en-scène* são exagerados radicalmente para inscrever e não deixar dúvidas de ‘onde’ e, enfaticamente, de ‘quando’ estamos. Das roupas, dos cabelos, das ferramentas tecnológicas, das músicas que embalam a narrativa a toda hora, passando pelas formas de filmagem, tudo se fantasia no *flashback* como se cada episódio antes de estar se referindo a uma determinada época, estivesse se referindo às referências estéticas bem marcadas dessa época, por vezes fazendo citações diretas a icônicos filmes, canções e fotografias. Tal operação nos leva não a um suposto passado real, mas um passado povoado por imagens, texturizado, um passado que brilha, apaga-se e brilha novamente em nossas mentes; um passado que, apesar de vir com referências a acontecimentos e datas, para

auxiliar numa rápida contextualização, procura se firmar mais como uma reconstituição estética do que uma reconstituição histórica.

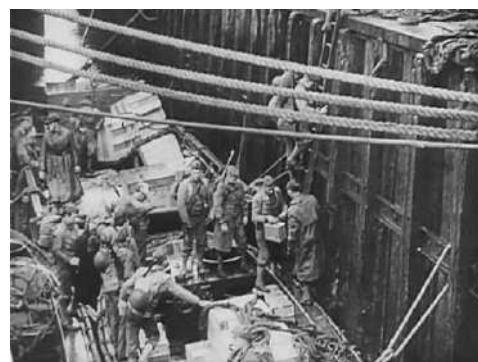
Se “o imaginário prolifera sobre a imagem como seu cancro natural, sendo o lugar comum da imagem e da imaginação” (MORIN, 1997, p. 98), os artefatos e consequentes referências visuais produzidas agem sobre nossos corpos como ‘próteses de memória’, um armazenamento extracorpóreo do que vivemos, do que não vivemos e do que ninguém viveu; por vezes, deslocando o tempo de tal maneira que o tédio de uma jovem rainha do século XVIII, perdida entre doces, vestidos e perucas, sob uma trilha de rock contemporâneo que emula uma atmosfera musical da década de 1980, pode penetrar nossa mente com a mesma intensidade de nossas mais saudosas lembranças. Por certo, não há dúvida que a imagem real ou ficcional ultrapassa nossa capacidade de recordação: elas registram momentos de nossa tenra infância que não conseguimos acessar; ativam situações que não exatamente esquecemos, mas que tampouco voltaríamos a lembrar, enchendo-as novamente de vida em nossa memória; são capazes de nos confundir, induzir lembranças, lembranças falsas; sonhos ou sonhos inventados. As imagens estão fadadas a sobreviver, a se transformar e o princípio funcional desta “sobredeterminação da imagem é reconhecido pelo seu contemplador dentro de uma dinâmica da memória, que a imagem desperta no instante de seu reconhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 42). Podem ser franceses ou alemães; antes, durante ou depois da guerra; pode ser que sejamos nós. É notável que:

o objeto da história não é mais o passado, entendido enquanto acontecimento datável exterior e independente ao arquivo; o objeto da história é o próprio arquivo, são os próprios mundos que os arquivos constituem. A passagem da noção de arquivo como instrumento do historiador para a noção de arquivo enquanto o próprio objeto da investigação histórica implica por sua vez uma mudança da postura do historiador e do próprio método da investigação. [...] A tarefa primordial do historiador contemporâneo não é mais interrogar os documentos do passado a partir de seu conteúdo de verdade ou seu valor expressivo, [...] é intervir no próprio arquivo, em suas repartições, em suas visibilidades, legibilidades e temporalidades. [...] O arqueólogo não descobre o passado que foi, ele trabalha em um presente saturado de passados que permanecem materialmente, em virtude das durações próprias às coisas. O presente arqueológico é atravessado de passados e futuros, na medida em que está comprometido com os devires imanentes às próprias materialidades dos artefatos. O passado não passa, ele dura, proliferando através de seus diferentes ritmos e intensidades e compondo um presente que se tornou complexo, policrônico, embebido de durações e permanências. (CALLOU, 2014, p. 22/34)

N’*A Lista de Schindler* (EUA, 1993), Steven Spielberg escolheu usar o preto e branco não porque não queria embelezar ou aumentar a dramaticidade dos terríveis eventos do

Holocausto. Não porque buscava dar um sentimento atemporal à película, de não sabermos exatamente a que época ela pertencia ainda que tenha conseguido produzir justamente esse efeito em plateias mais jovens. O ideal era se aproximar da textura das imagens que foram responsáveis pela formação de seu imaginário da Segunda Guerra Mundial, isto é, dos documentários da série *Why we fight*, feitos para o público, para jovens recrutas e para os soldados distantes de casa, dirigidos pelos cineastas Frank Capra, John Ford, William Wyler, John Huston e George Stevens que haviam interrompido suas carreiras para filmar o conflito com o olhar de um contador de histórias (figuras 38 e 39). Deixando de lado gruas, movimentos suntuosos de filmagem, apostando no uso da câmera na mão e mostrando os ‘judeus reais’ fazendo as honras ao seu salvador no final, o objetivo de recuperar o tipo de imagem que documentou o evento pretensamente “sem esterilizar, nem estilizar”, ainda que o resultado se aproxime mais de uma estética *noir* (figuras 40 e 41), era legitimar uma verdade do registro e afirmar a carga de real de sua própria ficção – já que o fato de personagens falarem ora inglês, quando estão em primeiro plano e/ou são corteses, ora alemão, quando estão distantes e/ou são agressivos, não parece incomodar o princípio realista do diretor.

Figuras 38 e 39 – *Why we fight*



Figuras 40 e 41 – *A Lista de Schindler*



No final da série documental *Five Came Back* (EUA, 2017), que acompanha a cobertura da Segunda Guerra Mundial por profissionais de Hollywood, o diretor George Stevens desabafa algo que é evidente e ao mesmo tempo silenciado: os filmes que ele viu sobre a guerra depois da guerra não se baseavam na guerra, mas em outros filmes. Stevens, sem dúvida, foi o cineasta que sofreu maior impacto no conflito: ele deixou de lado suas comédias leves para cobrir o *Dia D* e suas imagens gráficas jamais veiculadas, viajando na sequência com o exército norte-americano na libertação de cidades francesas, dentre as quais

Paris até seguir rumo à Alemanha. No entanto, o real choque do cineasta aconteceu quando depois de escutar rumores sobre campos de concentração, ele chegou com sua câmera em um deles perto de Munique: sua missão a partir daquele momento mudou, ele deixou de produzir filmes de propaganda para registrar evidências de crimes hediondos em Dachau, o primeiro campo de concentração nazista, colhendo cada detalhe que pudesse ser usado futuramente em tribunais e cortes internacionais – dois de seus documentários, inclusive, foram exibidos durante o Julgamento de Nuremberg. As próteses de memória também são provas, especialmente diante do exemplo mais abominável de ‘apagamento’ já registrado, isto é, da tentativa frustrada dos nazistas de queimarem documentos, matarem os últimos sobreviventes, sumirem com os cadáveres e destruírem as câmaras de gás, orientando no presente um futuro da história para que os Aliados não conseguissem provar a existência dos campos de concentração e do próprio Holocausto. Depois da experiência da guerra, nada mais natural que tudo em Hollywood parecesse excessivamente falso para os cineastas.

A mesma lógica de *Schindler* se repete de maneira mais precária em *Cold Case*, onde toda recuperação do passado parece um pastiche do que já vimos antes (figuras 42, 43, 44 e 45): vemos num episódio a década de 1950 ser evocada nas cores vibrantes dos melodramas em tecnicolor de Douglas Sirk, no comportamento intenso de seus personagens ou nos filmes de guerra do período; a década de 1960 se encolhe entre jovens descolados usando óculos escuros e gola rolê num preto e branco típico da *Nouvelle Vague*, incursões sujas das produções *underground* norte-americanas e um colorido explosivo da geração *Flower Power*. A década de 1970 floresce num granulado super 8 ou 16mm, às vezes com a película marcada pelo desgaste, seja com jovens traumatizados pela Guerra do Vietnã, seja com outros andando de patins e sacando fotos em suas polaroids. Os anos 1980 reforçam uma popularização do vídeo, uma atmosfera sombria, a ascensão da cultura eletrônica, dos videogames e a década de 1990 lembra um eterno videoclipe com pessoas usando roupas dois números acima de seu tamanho. Mais do que um letreiro avisando “lembança”, há uma fachada gritando ‘clichê’ (e tomando o clichê aqui como exemplo dessa textura de imagem e som que já temos internalizada em nossas mentes). Existem alguns poucos episódios cujos crimes se passam nos anos 2000, de forma que o *flashback* aparece com uma textura digital com data e hora marcando o canto inferior da filmagem de alguma festa. Se a série ainda estivesse no ar, provavelmente para dar conta dos anos 2010, o presente seria a imagem em alta definição e o

passado imagens caseiras de celular ou *webcam*. E, seguramente, haveria a investigação de um assassinato (ou suicídio) transmitido ao vivo.

Figuras 42, 43, 44, 45 - *Cold Case*



Vista em conjunto, *Cold Case* nos leva a refletir sobre a natureza de nosso relacionamento com a câmera enquanto uma tecnologia do imaginário, transformando estímulos visuais e sonoros em emanações de passado. Se o século XX testemunhou uma transformação em nossa memória cultural coletiva, uma mudança na forma, na função, no meio e nos modos de armazenamento do que passou, do que lembramos, de algum modo, “é como se a necessidade que temos de lutar contra a erosão do tempo se fixasse, privilegiadamente, na imagem” (MORIN, 1997, p. 30). Um gesto mais ousado que o *flashback* um tanto normativo da série reside quando cineastas e artistas, cientes da recuperação mais estética que histórica e das imagens como próteses de memória, por um ensejo político, empreendem narrativas em tempos anteriores à invenção das imagens técnicas, subvertendo o campo do possível, não reconstituindo um período ou outro com base realista, mas inventando uma textura de imagem inexistente, uma precariedade do que não poderíamos saber, apostando numa espécie de estética do impossível para escancarar a também impossível reconstituição histórica (ou seja, substituindo a simulação do passado por seu simulacro).

Mais do que tratar as consequências da Revolução Francesa sob a visão conservadora de uma mulher monarquista, *A Inglesa e o Duque* (França, 2001), de Eric Rohmer, surpreende por reconstituir a Paris do final do século XVIII através de um *chroma key* com pinturas que emulam quadros do período, criando um ruído entre os atores com figurinos de época se movimentando em perspectiva dentro de telas pintadas e ao mesmo tempo violentamente digitais (figuras 46 e 47). Se por um lado, a iniciativa nos seduz pelo ineditismo da própria fusão de linguagens na tela, pela visão intimista da revolução, por outro, as pinturas em movimento rompem com a típica projeção histórica de sermos arremessados em determinada época, em determinada atmosfera, criando um distanciamento pelo estranhamento. É uma espécie de “tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem a ocupar o lugar desse passado” (CHARTIER, 2016, p. 12). A textura, ou melhor, o encontro de texturas da pintura com o digital implica uma incapacidade de retomar o passado, de nos deslocarmos ao passado, nós não vamos ao seu encontro, ele que é levado forçosamente a nos encontrar em nosso próprio contexto.

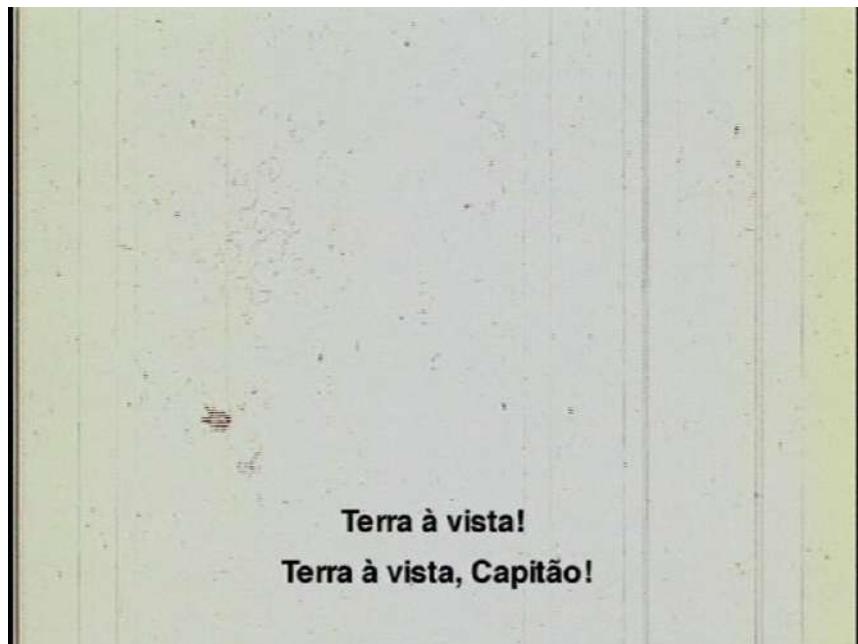
Figuras 46 e 47 – A Inglesa e o Duque



Ainda mais provocativa me parece a atitude de Rosângela Rennó com seu vídeo *Vera Cruz* (Brasil, 2000), que durante menos de uma hora se propõe uma espécie de versão cinematográfica documental do momento da ‘descoberta do Brasil’, partindo da ideia de que a carta escrita por Pero Vaz de Caminha nos provoca um teor ficcional, ou melhor, que toda fonte documental que se torna histórica carrega consigo o posterior desejo e potência de se

verter em ficção. A artista escolhe a impossibilidade como caminho, colando pontas de películas vazias umas nas outras, propondo uma exclusão figurativa da imagem, uma exclusão sonora de diálogos, restando apenas na matéria filmica as legendas das impressões dos portugueses sobre os índios, vagos ruídos do vento, do mar e de típicos pássaros litorâneos, além, claro, da textura sépia própria de uma película velha, arranhada, desgastada, perfurada pelos quinhentos anos de existência e/ou inexistência num país sem política pública de preservação (figura 48). É uma escolha radical que de certa maneira ironiza a formação e a confiança que depositamos em nosso repertório estético enquanto repertório histórico, e mais do que isso, é como se Rennó defendesse um caminho em que “a imagem de arquivo abandonou a condição de mero instrumento historiográfico, no qual o cinema documental clássico ainda procurava um passado que seria independente e exterior a ela, para se tornar a superfície sensível na qual se debruça, intervém, questiona, analisa ou reinventa” (CALLOU, 2014, p. 19).

Figura 48 – Vera Cruz



Dada a absoluta ausência de referências históricas e o vínculo de consumo restrito a filmes de seu próprio tempo, o senso comum ainda não assimilou tamanha desassociação da imagem e do som com o real, não só porque produções com esse perfil experimental sequer chegam a um grande público, mas decerto porque o passado ainda é visto como um tempo independente de suas recordações e registros, um tempo independente do arquivo e da

estética, o que reverbera na prática de ligar realismo ficcional (ou mesmo hiper-realismo) com a verdade. O caso é que o passado só existe enquanto lembrado e no processo de lembrança é como se todos nós sofressessemos um pouco de paramnésia, desse distúrbio que altera com narrativas ficcionais nossa capacidade mnemônica factual. John Hersey (2002, p.16), que escreveu uma reportagem devastadora em 1946, a partir dos relatos de seis sobreviventes do ataque nuclear a Hiroshima, retornou a cidade 50 anos depois e percebeu que seus entrevistados começaram a esquecer detalhes de suas próprias histórias, confundindo acontecimentos, misturando situações que viveram com outras que leram ou ouviram falar ou viram em filmes nesse ínterim. Ele fecha o seu livro com uma amarga conclusão: “as memórias deles, como as do mundo, começavam a falhar”.

2.3 EPIFANIA III – A RELAÇÃO IMAGEM-TEXTO E O PASSADO PRÁTICO

Não há dúvida que o emaranhado de conexões que se configura entre os sujeitos, elementos visuais dos mais diversos, o cinema, passando pelas esferas da estética, da política, da afetividade, da cultura, da economia, da sociabilidade e da história, não fortaleceu suas raízes sem razão, afinal, nunca se produziu, reproduziu, distribuiu e consumiu tantas imagens e narrativas como nos últimos cem anos. A própria ontologia do olhar diante da efígie do universo em que o olho se encontra foi constantemente redimensionada, criando um sistema de visibilidade singular, cuja marca está presente no detalhado registro / fabulação audiovisual dos indivíduos, dos fatos e da história por parte dos meios de comunicação de massa. As imagens nascem atreladas a textos e contextos que as direcionam num primeiro momento, assim como são deslocadas por textos que justamente falsificam seus contextos. Decerto, se mostramos “a foto sem dizer nada, sem palavra, como um material bruto, nós a damos à visão de um outro sem construir uma relação entre o ver e o fazer ver por meio da palavra e da partilha da crença. A foto não prova o real, mas ela sempre coloca em jogo, como toda imagem, a relação de confiança e de crença que um olhar tem em relação a um outro olhar”⁷ (MONDZAIN, 2008, online). Ficamos um pouco atordoados, quase como um personagem de série televisiva de conspiração, em que o fantasioso é uma premissa diegética permitida, no momento que suas referências de certeza começam a desmoronar: assim como nós, o personagem se pergunta “no que você acredita? Primeiro parece tudo mentira, depois parece tudo verdade”.

Seguimos por essa trilha de incertezas, onde é inegável que os processos de produção de consciência – ‘fabricantes da história’ e criadores de um mundo extinto (ROSENSTONE,

⁷ Três fotografias merecem destaque por serem exemplos de quando a própria existência da imagem se torna história. São elas: “Vista from the window at Le Gras” (1926), de Joseph Nicéphore Niépce; “Boulevard du Temple” (1839), de Louis Daguerre e “First Cell-Phone Picture” (1997), de Philippe Kahn. Respectivamente, a primeira para além dos telhados vistos da janela do ateliê do fotógrafo, inscreve-se como o autorretrato de uma técnica, da invenção da fotografia; a segunda, para além das ruas vazias e talvez por conta das ruas vazias, destaca a presença espectral de um engraxate e seu cliente, únicos que ficaram parados tempo suficiente para serem os primeiros humanos impressos na lâmina; a terceira, para além de um registro de uma criança recém-nascida, carrega a inscrição de ter sido registrada por um celular e transmitida em tempo real para mais de duas mil pessoas. Todas as três para além do que registram são o registro delas mesmas, de uma guinada na visualidade e sua técnica, revelando esse caráter duplo que as tecnoimagens possuem não apenas de representarem o que aparece e além, mas serem um marco histórico de sua própria história. Para além disso, se não soubéssemos das informações que acompanham as imagens, elas não teriam o sentido que têm: na primeira, quase não distinguimos as formas granuladas, a segunda provavelmente seria vista como uma fotografia de uma cidade vazia na virada do século XIX para o XX e a terceira cairia no curso do rio que leva diariamente milhões de registros de recém-nascidos para as profundezas da *deep web*.

2010) – antes nas mãos de filósofos e pensadores, hoje têm sido perpetuados e maculados através dos discursos imagéticos e audiovisuais. Flusser nos lembra que a escrita linear (por exemplo, o alfabeto latino ou as cifras árabes) surgiu como uma revolução contra as imagens, os primeiros escribas eram considerados iconoclastas, “procuravam quebrar, perfurar as imagens tornadas opacas para novamente serem transparentes para o mundo” (2011, p. 115). Tijolos mesopotâmicos, muitos séculos antes da intuição moderna de Magritte, traziam imagens, por exemplo, de um rei vitorioso com seus inimigos submetidos ajoelhados. Ao lado dessa imagem, haviam pictogramas impressos no barro, formando linhas para diferenciar a ordem do que aconteceu da ordem da imagem representada: linhas que “não significam mais ‘rei’, mas ‘rei na imagem’” (IDEM, p. 114), referendando essa necessidade de texto para que a imagem conseguisse firmar uma realidade, afinal, como vimos, sem texto ou com outros textos, sem o reconhecimento de uma gramática própria, as deixamos livres para firmarem qualquer realidade nas mentes diletantes e imaginativas dos espectadores. O autor esboça uma trajetória das relações entre imagem e texto para desenhar não apenas a nossa capacidade de compreensão e confrontação diante do contemporâneo, como estabelecer caminhos pelos quais as tecnoimagens constituem uma amálgama de lembranças opacas e/ou imaginárias.

Para a consciência estruturada por imagens, a realidade é situação. Tal consciência é mágica. Para a consciência estruturada por textos, a realidade é devir. Tal consciência é histórica. Com a invenção da escrita, a história se inicia. Mas a escrita não eliminou as imagens. A história do Ocidente pode ser vista como dialética entre imagem e texto. A ‘imaginação’ como capacidade de decifrar imagens e a conceptualização como capacidade de decifrar textos, se superam mutuamente. A concepção se torna progressivamente mais imaginativa, e a imaginação mais conceptual. A sociedade ocidental pode ser dividida em dois níveis: no nível básico dos iletrados que vivem magicamente (os servos), e no nível dos letrados que vivem historicamente (os sacerdotes). No nível das imagens e dos textos. Há um feedback entre os níveis: imagens ilustram textos e textos descrevem imagens.

A invenção da impressão, e a alfabetização geral pela escola obrigatória, modificaram tal dialética dramaticamente. Textos se tornaram baratos e acessíveis, primeiro à burguesia, depois ao proletariado. Com as devidas limitações, a consciência histórica tornou-se acessível à sociedade ocidental toda. E sobreponem-se à consciência mágica. As imagens foram expulsas. As mensagens históricas, sobretudo as científicas, iam-se tornando inimagináveis. Destarte os textos passavam a trair a intenção pela qual foram inventados: deixavam de explicar as imagens, desmitizá-las. Deixavam de ser desalienantes.

A consciência histórica foi perdendo o chão que a sustenta, o contato que os textos estabelecem com o mundo da experiência concreta. E tal contato se dá apenas quando textos explicam imagens, têm mensagens imagináveis. Foi

quando foram inventadas as fotografias, e seus vários desenvolvimentos como filmes, vídeos, hologramas, em suma: as tecnoimagens. São elas instrumentos para tornar imaginável a mensagem dos textos. Os textos se dirigiam originalmente contra as imagens, a fim de torná-las transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura alucinatória. Função comparável é a das tecnoimagens: dirigem-se contra os textos, a fim de torná-los transparentes para a vida concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura conceptual (IDEM, p. 116).

As tecnoimagens reforçam ao mesmo tempo que se afastam de uma tradição bazineana da ‘imagem-traço’, cujo rastro nasce de um signo real, que se constrói a partir de bases preexistentes e sob a mirada realista do artista que procura ser fiel ao que aconteceu, lançando-se também como plena ‘imagem-ficção’ de um mundo possível e plausível, mesmo que completamente ‘a-referencial’. As imagens, portanto, reafirmam seu compromisso com os murmúrios dos anônimos, afinal a janela do visível também é um marco de exclusão, ao mesmo tempo que dita sua radical liberdade criativa diante da cobrança de fidedignidade ou verossimilhança, confrontando a confiança depositada nas telas, expondo uma alienação coletiva para supostamente desalienar os indivíduos. A conquista da ‘verdade’ do passado por meio das imagens perfura um séquito de autorizações, evidenciando um campo da história fechado em si mesmo, sem janelas amplas de diálogo com o campo da arte, com a sociedade midiatisada, com alternativas e modulares formas de organização. Na sua análise sobre o curta-metragem *Les photos d’Alix* (França, 1980), de Jean Eustache, Maria José Mondzain observa o funcionamento da desassociação entre imagem, lembrança e texto. Basicamente, o filme se resume a uma jovem fotógrafa mostrando a um amigo fotos que ela tirou e explicando os detalhes do contexto (a data, a hora, o lugar, a estação, os nomes, quem são as pessoas que vemos nas fotos). Aos poucos, no entanto, vamos percebendo incongruências entre o que a fotógrafa fala e o que vemos, depois a discrepância se acentua, ela inicia uma espécie de leitura poética, afetiva, irônica e não literal das imagens (figura 49). A teórica pontua:

Há, portanto, uma relação com o real: compreendemos que ela tirou essas fotografias em Londres, há três meses, de noite etc.. Mas quando vemos a foto, não vemos nada correspondente àquilo que ela diz. No início, há uma correspondência um pouco vaga, a credibilidade cresce. Em seguida, progressivamente, no correr dos 18 minutos e 18 fotos, estamos no fim do filme e vemos um quarto, uma escrivaninha diante de uma janela, o que há sobre a escrivaninha, uma lâmpada, um espelho. Ela diz: “ah, esta foto eu tirei há três meses em Fez, é um pôr-do-sol em Fez”. “Podemos reconhecer Fez”, dirá ela, e vemos a escrivaninha e a janela. Esse filme mostra bem que a foto remete a estados do mundo. Em um momento, ela diz “eis uma foto”: vemos que tal foto é tirada dentro de um carro, o condutor é então tomado

pelas costas, há o retrovisor e, no retrovisor, vemos longe ao fundo. “Esta é uma lembrança da infância, é a foto de meu pai, enfim, de meu padastro, tal como eu sempre o vi; viajávamos juntos, era os Estados Unidos, entre São Francisco e não sei mais onde, enfim, era os Estados Unidos; eu estava atrás, via suas duas grandes mãos no volante e só via, de seu rosto, aquilo que se mostrava no retrovisor. É uma lembrança da infância”. E ela diz: “É uma lembrança da infância mas não como as crianças delas se lembram, e é por isso que esta foto é uma lembrança. Enfim, é a foto que fiz recentemente, de uma lembrança que tive”. Pouco a pouco percebemos que estamos vendo uma foto de infância, mas não como são as fotos de infância: ela fotografou há um mês uma lembrança da infância. Não vemos nem seu pai nem os Estados Unidos: a foto está na provocação da palavra à cegueira que exige na composição do olhar. O objeto que vemos flutua entre eles como um espectro de um mundo que não existe mais, de sua infância, de um pai que não está mais aí, de um país: não vemos porque, sobre essa foto, ela tem necessidade de dizer que foi há anos, nos Estados Unidos, uma vez que fora há um mês, na memória dessa viagem que fez com seu pai. Esse filme é uma obra-prima sobre a desrealização do olhar em face da imagem. Sem parar, estamos entre o que vemos e o que ela diz mas não vemos: essa mudança do que damos a ver, do que damos a entender, do que fazemos crer, é o regime próprio da fotografia (MONDZAIN, 2008, online)

Figura 49 – *Les photos d'Alix*



Seguindo os passos de Michael Oakshott, Hayden White (2014, p. 14) distingue duas categorias de passado. A primeira é o passado histórico, um passado escrito, disciplinado, uma espécie de construção seletiva centrada nas mãos dos profissionais da história, que decidem os rigores, as regras epistemológicas e metodológicas do que é (e do que não é) e de como se deve fazer a história. O passado histórico é, antes de tudo, um filho do campo do inteligível,

uma operação intelectual em busca da verdade factual, uma correspondência exata entre imagem e texto, um passado legitimado que se passa por passado real, autorizado, o passado das convenções, o passado oficial que aprendemos na escola, um passado que ignora a influência da estética e de um mundo de imagens e narrativas autônomas sobre a sociedade para se retroalimentar teoricamente numa bolha acadêmica, na torre isolada do discurso científico e num circuito muito limitado de pesquisadores. White descreve:

o passado histórico é construído como um fim em si mesmo, tem uma limitada ou nula utilidade prática, e contribui só em uma mínima medida a compreensão do que as pessoas comuns entendem como ‘presente’. É paradoxal que a medida que os estudos históricos se tornaram cada vez mais científicos, resultaram cada vez menos úteis para qualquer finalidade prática, incluindo aquela tradicional de educar os leigos nas realidades da vida política (WHITE, 2010, p. 125).

Já o ‘passado prático’ se vincula ao imaginário que ganha corpo e cor na sociedade do espetáculo, um passado mais da memória e da imagem do que da história, “um passado mais relevante e que penetra na vida cotidiana” (IDEM), um passado tão indisciplinado quanto o campo da comunicação, rompendo com as medidas da ética historiográfica tradicional para se abrir enquanto encruzilhada em busca de novas perspectivas. O passado prático abarca toda a natureza do latente, do que está presente mas não necessariamente está visível, do insignificante que se torna potente, o que para White deveria estimular abordagens inéditas no campo de pesquisa, por vezes deslocando o papel da história para o papel de transformação da história, de seguir pelas margens da história, visibilizar a história dos sem história. Os artistas / pesquisadores são vistos como narradores sucateiros, conceito que Gagnebin articula a partir de Benjamin: “não tem por alvo recolher os grandes feitos, mas apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que não parece ter importância ou sentido, algo que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra no discurso histórico?” (GANGNEBIN, 2006, p. 54). Trata-se daquilo que não deixa “nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste”. (IDEM). Uma história subterrânea, a história da desaparição.

Nesse sentido, menos que um filme denúncia da tragédia secular ao qual foram submetidos os Guarani-Kaiowá, *Martírio* (Brasil, 2017), de Vicent Carelli, Ernesto de Barros e Tita é um gesto que transpõe a luta de uma comunidade que conhecemos pela brava resistência no presente através de um profundo mergulho em suas raízes históricas, passando por toda saga de perseguição sofrida pelos índios ao longo de décadas. Não se trata de pontuar apenas o contexto contemporâneo de luta por reconhecimento e demarcação de terras no Mato

Grosso do Sul, de expor o massacre em curso financiado pelo agronegócio, mas uma relação de invisibilidade permanente com as instâncias de poder, adentrando a vida de quem teve a história negada pela violência colonial, afinal “é necessário fazer falar os silêncios da história, estas terríveis pausas em que ela não diz nada e que justamente são seus acentos mais trágicos” (RANCIÈRE, 1994, p. 70). De alguma forma, mesmo absolutamente implicados, aparecendo nas imagens, os cineastas dão um passo para trás a fim de promover uma interlocução entre os índios e nós, diante do reconhecimento de nossa imensa ignorância. O filme nos faz testemunhas e testemunha

não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o ‘histor’ de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas somente porque a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Nesse sentido, o ‘passado prático’ expõe uma desmedida do conhecimento, a desmedida de sabermos tanto sobre a Segunda Guerra Mundial e não sabermos nada sobre a história indígena de nosso país, nada sobre a história da África; discrepâncias que nos acompanham e nos programam desde os primórdios da escola, numa escalada de seduções da história hegemônica do mundo em contraponto aos mundos dos subalternos da história. O filme costura uma variedade de imagens que não estão em nosso repertório: imagens de arquivo que vão da emblemática performance de Ailton Krenak na tribuna do Plenário da Constituinte, em 1987, pintando seu rosto de preto enquanto fala (figura 50), passando pela tentativa governamental de criar um índio ‘branco’ / ‘civilizado’ (figura 51), de implantar um exército indígena para acelerar o apagamento de suas próprias culturas (figura 52) até registros recentes com os profissionais infiltrados num leilão do agronegócio e falas ameaçadoras de políticos da bancada ruralista. Que fique clara a diferença: o ‘passado prático’ nessa vertente não segue a linha igualmente opressora de ‘dar voz aos índios’ como poderia pressupor o ‘passado histórico’, mas de criar as condições de voz aos “submetidos a uma vida decidida por outros, despossuída de toda capacidade própria de fazer história. O velho coro de que o destino dos daqui se decide sempre em um lugar distante, onde nunca ninguém é culpado” (RANCIÈRE, 2013, p. 37, tradução nossa). *Martirio* é um gesto de restituição da história daqueles que não tiveram direito a ocupar o mesmo lugar social que nós, o mesmo

lugar na imagem que nós, aqueles que não estão no passado histórico, apenas no passado prático e cuja simples memória viva já caracteriza um ato de resistência, “manifestando os seus sentimentos de alegria, às vezes, mas, sobretudo, de sofrimento” (LAGNY, 2012, p. 38). Junto a *Shoah* (França, 1985), de Claude Lanzmann, ambos os filmes são arrebatadores exemplos de como “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Figuras 50 e 51 – Martírio



Figura 52 – Martírio



O passado prático, entretanto, não age apenas sobre os esquecidos, sobre os excluídos da imagem, mas sobre o próprio domínio da estética que impinge o passado no presente enquanto disputa, que tanto institui como desestabiliza certezas, criando uma empatia pelo que passou e contaminando nossa sensibilidade estética com a produção incessante de signos pelos “não-autorizados” (indústria do entretenimento, artistas das diferentes linguagens, publicitários, jornalistas, anônimos, historiadores preteridos, pesquisadores de outras áreas, dilettantes os mais variados, minorias). “Não seria exagero dizer que hoje são imagens que governam nossa imaginação histórica, e é com muito esforço que um historiador acadêmico consegue se libertar da força de seus estereótipos” (HAGEMEYER, 2012, p. 110). Naturalmente, o passado prático também engloba o passado dos erros, dos equívocos, da história tratada sem cuidado e longe de ser o ‘melhor’ tipo de concepção de passado ou o mais correto, finca-se como um caminho sinuoso de análise sobre o conteúdo das formas e as formas do conteúdo, obcecado por “mostrar tudo, dizer tudo, produzindo uma história exuberante, não de sentido, mas de detalhes” (SARLO, 2005, p 150), num limítrofe epistemológico entre o que podemos ou não confiar, um saber confuso para um público massificado com referências cada vez mais obtusas. Um público não leitor de coisa alguma, pautado pelos temas do dia das redes sociais e preso a uma velocidade de informações que dificulta a assimilação de contextos complexos, estruturas, trocas e mudanças.

Se tomarmos o Brasil como referência, por exemplo, lidamos com índices de leitura baixíssimos⁸, 44% da população não costuma ler, 30% nunca comprou um livro e, dentre os leitores, a média não passa dos quatro livros anuais (dois lidos até o fim, dois apenas alguns trechos e os dois livros mais vendidos no Brasil nos últimos seis anos são do mesmo autor: o bispo Edir Macedo). Jeanne-Marie Gagnebin relata o seu choque ao se deparar com outra pesquisa⁹ baseada no conhecimento das pessoas sobre o Holocausto: entre os países pesquisados, o Brasil é o que possui o menor conhecimento e memória sobre a perseguição e extermínio de judeus e outras minorias pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. Segundo o resultado, 89% dos entrevistados responderam “não sei” ou deram respostas consideradas incorretas quando indagados sobre ao que se refere a palavra Holocausto. “O preocupante é perceber que, mesmo depois de serem informados sobre o episódio histórico, 32% dos brasileiros não tinham a menor ideia de que ele havia ocorrido”, diz David Singer, o diretor de pesquisas do Comitê Judaico Americano. Nossa hipótese é que se o passado não se torna imagem e não continua insistente a se tornar imagem nos meios de comunicação de massa, se ele não ganha os contornos de uma narrativa, as vítimas são eliminadas da história, como se recebessem a mesma ameaça do protagonista do livro de George Orwell: “nada restará de ti: nem um nome num registro, nenhuma lembrança na mente. Serás aniquilado tanto no passado como no futuro. Não terás existido nunca (2003, p. 151). De algum modo, para o bem ou para mal, as imagens são como semióforos contra a indiferença e o esquecimento. Constatamos que

o audiovisual não altera apenas a memória das gerações posteriores, produzindo uma memória artificial de sentido musical, político e comportamental. Ele altera também a produção de nossa memória social, na maneira como a sociedade, através dos meios de comunicação, se representa a partir de sua história recente. Nesse processo, somos muitas vezes ‘forçados’ a lembrar, e, nesse ato, vemos o que foi selecionado como ‘mais importante’, como ‘fatos que marcaram a década’ [...]. (Os audiovisuais) alteram nossa consciência do tempo e ampliam nossa memória visual e capacidade de aprendizado. E, em certo sentido, fazem com que novas gerações compartilhem, através dos diferentes registros audiovisuais, a memória das gerações anteriores, quando também a memória afetiva dessas últimas é fortemente condicionada pelas imagens vistas no cinema e na televisão (HAGEMEYER, 2012, p. 55/60).

⁸ Dados da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada pelo Ibope por encomenda do Instituto Pró Livro e divulgada em maio de 2016.

⁹ Dados da pesquisa realizada pelo Ibope no início dos anos 2000, encomendada pelo AJC (sigla, em inglês, para Comitê Judaico Americano)

Tal situação alarmante nos leva a pensar como manter iluminada a memória dos mortos para os vivos das gerações posteriores, que estratégias assumir no campo do passado prático, no campo da representação, consciente dos desafios postulados por Adorno para a arte pós-Holocausto, isto é, a luta “contra o esquecimento e o recalque, contra a repetição e pela rememoração”, uma maneira de “evitar que Auschwitz se torne representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível” (GAGNEBIN, 2006, p. 79); e que ao mesmo tempo a existência de campos de concentração não seja esquecida e tampouco se transforme apenas num turismo apolítico ou numa mercadoria. Seria como transmitir “sem nenhum saber verdadeiro preexistindo à transmissão, evitando as tentações que ofereceria a satisfação de, como se diz, encontrar uma boa explicação, de conseguir entender, e isso porque, como escreve Primo Levi, ‘compreender é quase justificar’” (GAGNEBIN, 2011, p. 107). Normalmente, teóricos se acostumaram a antagonizar o documentário *Shoah* e *A Lista de Schindler*, colocando o primeiro com suas entrevistas com sobreviventes e testemunhas, como exemplo de retrato possível e respeitoso diante do horror absoluto, enquanto o segundo é visto como uma forma de não apenas estetizar, mas ‘cosmetizar’ esse mesmo horror. Existe aí a presunção de não recriar na imagem ficcional as câmaras de gás e os campos de concentração para não acostumar nossos olhos e nossa sensibilidade ao abominável, que imagens podem produzir uma certa patologia da frieza, do corpo absorto, não mais sensível ao grotesco por conta do excesso de consumo. Meu questionamento é de ordem sociológica quantitativa: quantas pessoas viram *Shoah* em relação a *A Lista de Schindler*? Quem dentre nós pesquisadores de cinema assistiu ao filme francês de nove horas? E para o infortúnio de muitos, provavelmente foi o filme de Spielberg – e outros mais recentes, alguns até banais – que ainda possibilitou que 11% das pessoas na pesquisa citada tenham respondido corretamente sobre o Holocausto.

Dito isso, o caso é que a alienação é real: os primeiros escritos dessa pesquisa nasceram numa sessão de *Bastardos Inglórios* (EUA, 2009), de Quentin Tarantino, há cerca de oito anos, porque durante a cena em que Hitler e Goebbels são metralhados pelo grupo liderado por Brad Pitt dentro de um cinema em chamas (figura 53), duas senhoras sentadas próximas exclamaram surpresas ao meu lado: “uau! não sabia que a história tinha sido assim, não sabia que Hitler tinha morrido assim!”. Não morreu, mas mesmo em choque, quem poderia dizer o contrário para elas? A anedota despertou questionamentos: como revelar possibilidades metafóricas, figurativas, ficcionais, sem qualquer compromisso com a verdade

objetiva, quando o paradigma de leitura estética não escapa minimamente da literalidade? Como, afinal de contas, propor um modelo em que seja superada uma separação entre figurativo e literal, factual e ficcional a fim de chegarmos ao simbólico e ao alegórico? Seria a imagem capaz de dizer o inefável? Como pensar a relação entre ritmos da imagem e as condições de inteligibilidade histórica? O caso do filme de Tarantino é bastante emblemático pelo caráter abertamente farsesco, claramente mentiroso, debochado e ainda assim assimilado como realista e verdadeiro por uma parcela do público, o que prova a relação de confiança que as plateias desenvolvem com os chamados filmes históricos – a ponto, inclusive, de reagirem enfurecidamente quando percebem que estão sendo ‘enganadas’, algo que presenciei numa outra sessão, de *A Espada e a Rosa* (Portugal / França, 2010), de João Nicolau, quando o suposto filme sobre o imaginário das grandes navegações começou a mostrar elementos surreais e viagens no tempo. Escreve Rosenstone:

também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional (2010, p. 23/24)

Figura 53 – *Bastardos Inglórios*



Ainda que nos pareça óbvio, precisamos dizer que *Bastardos Inglórios* não é um filme sobre a Segunda Guerra Mundial, mas um inventário do repertório cinematográfico do próprio cineasta; uma mistura do seu apelo cinéfilo pessoal com o imaginário audiovisual construído em cima do conflito, forjado película a película, fotografia a fotografia, imagem a imagem, durante os últimos setenta anos. Mais uma vez, o cineasta aponta para o próprio cinema, para

a própria estética, para o passado prático levado ao seu extremo, fazendo um filme de mediação que toma um evento histórico como pano de fundo para revelar a impossibilidade de alcançá-lo senão pelas imagens que no tempo justamente os separam (o filme e o evento). A experiência da guerra é remodulada como uma experiência divertida e violenta por um nerd que descobriu o evento histórico através de uma locadora, de modo que o norte-americano nos empurra para uma transgressão absoluta do compromisso da história, reforçando a autonomia da imagem na fundação de uma realidade paralela, da ucronia, um mundo de histórias alternativas, um universo que trata não de uma época, mas dos retalhos audiovisuais que nos apartam e aproximam dessa época. O filme é uma transgressão absoluta sobre o que aconteceu, a radicalização do caráter ficcional dentro do universo histórico: para o crítico francês Paul Valéry, quando a história se apodera de nós e nos sentimos seduzidos a reviver uma aventura do passado, o interesse muitas vezes é sustentado “pelo sentimento de que as coisas poderiam ter sido completamente diferentes, poderiam ter acontecido de outra forma” (VALÉRY, 2007, p. 114).

Assim, as narrações podem partir da lógica do ‘e se...’, artistas não são historiadores, a arte ou o entretenimento não é a história, os indivíduos podem intencionalmente ou não distorcer o armazenamento canônico de informações, usando de imagens de arquivo no intuito de legitimar e metamorfosear sentidos, arquitetando um novo ambiente lógico ou costurando um redemoinho de texturas que se apontam entre si. Distancia-se cada vez mais do referente histórico real, produzindo segundas, terceiras dimensões virtuais de ficção. Mas para que tal operação seja cumprida, é necessário trabalhar em cima de temas vastamente conhecidos, ter um domínio mínimo do contexto com o qual se joga para que o gesto não se torne apenas arbitrário. Ficamos diante da “capacidade das imagens falarem sobre outras imagens” (OUBIÑA, 2014, p. 22, tradução nossa), de imagens que são recontextualizadas e “estabelecem zonas de intercambio imprevisíveis de uma arqueologia pensada como imaginação” (IDEM, p. 24). É o que acontece com o *blockbuster* 300 (EUA, 2006), de Zack Snyder (figura 54) que se refere menos à Batalha das Termópilas entre espartanos e persas na Segunda Guerra Médica e mais à *graphic novel* 300 de Frank Miller (figura 55), que por sua vez se inspira no filme 300 de *Esparta* (EUA, 1962), de Rudolph Maté (figura 56). Vivemos uma espécie de “história de segundo grau – não uma construída pelas imagens tomadas como traços, mas antes uma história do olhar” (BLÜMLINGER, 2010, p. 102), “somos habitados

pelos imaginários dos imaginários" (LEVY In PARENTE, 2008, p. 79), num mundo de cada vez mais complexas formas narrativas:

a reciclagem ou o novo tratamento de obras do passado, no mais das vezes na forma fragmentária; é o reino da citação, da paródia, do pastiche, da lembrança, da reaparição, do piscar de olho, do reemprego e de outras formas de retomada, tal qual ou transformada, do passado da arte para nutrir o presente, é o reino do *cool*, logo, do relativismo (AUMONT, 2008, p. 67).

Figuras 54, 55 e 56 – 300 de Esparta



Os filmes cuja diegese se passa num mesmo período tecem teias entre si, que escapam do acontecimento histórico ao qual se referem, fundando um referencial autônomo, um mundo próprio constituído não de dados reais, mas de imagens em movimento e trajetórias ficcionais. Desde *Carlota Joaquina* (Brasil, 1995), de Carla Camuratti passando pela minissérie *O Quinto dos Infernos* (Brasil, 2001), de Carlo Lombardi, a história da chegada da corte portuguesa no Brasil no início do século XIX é vista como uma chanchada, os cangaceiros de *O Cangaceiro* (Brasil, 1953), de Lima Barreto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964), de Glauber Rocha, e *O Baile Perfumado* (Brasil, 1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas se apontam numa realidade que não é a mesma de Lampião. Podemos seguir infinitamente ligando *E o vento Levou* (EUA, 1939), *o Estranho que nós amávamos* (1971 e 2017) e *O patriota* (2000) ou *Apocalipse Now* (1979), *De volta para o Inferno* (1983), *Platoon* (1986) e *Nascido para Matar* (1987). Estamos com George Stevens nessa: os filmes históricos tendem a se referir a outros filmes, outras narrativas, são obras que abrem um mundo relacional entre elas, como pontua Pierre Bourdieu ao escrever que “mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estão objetivamente situados uns em relação aos outros” (1996, P. 54-56). A presença de cada um se afirma durante o processo criativo seguinte (retificando, refutando, transformando, dialogando, etc), o que prova, ainda na linha de raciocínio do sociólogo francês que “nenhuma obra existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a vincula a outras obras” (IDEM).

As mídias visuais surgem, assim, como “aparelhos que transcodam sintomas em imagens. São caixas que devoram a história e vomitam a pós-história” (FLUSSER, 2011, p. 118): o passado passa a ser visto como um território mental e material, baseado em artefatos, imagens e crenças, constatando que “usamos uma espécie de processo contraditório para imaginar as diferentes figuras das diferentes épocas: precisamos da liberdade de nossa faculdade de simular, de viver outras vidas além da nossa” (VALERY, 2007, p. 113/114). O mais estranho é quando fatos são recontextualizados sob um direcionamento não apenas ficcional, mas absolutamente fantasioso. Durante a Guerra Fria, por exemplo, James Bond interferia nas narrativas das grandes potências e salvava o mundo contra a constante ameaça atômica, revelando uma clara tentativa da indústria do entretenimento britânica de camuflar a falta de prestígio do Reino Unido na geopolítica internacional. Se formos nas revistas ou nos próprios filmes, há uma história alternativa dos últimos 80 anos no universo dos *X-Men* em que os mutantes estão envolvidos direta ou indiretamente em populares acontecimentos e

feitos mundiais. De acordo com a teoria da conspiração de *Arquivo X*, quem matou John Kennedy foi o personagem conhecido como ‘*O canceroso*’, a serviço de um conluio de humanos e extraterrestres.

Claro, são propostas em que a narrativa se centra numa espécie de universo duplamente paralelo, mas cujos elementos atmosféricos são resgatados de referências constituídas num imaginário coletivo de um passado real, de diferentes passados fundidos ou mesmo de prospecções para um futuro pontuado a partir de distintos presentes. Tal qual Juan Dahlman, protagonista do conto *El sur*, de Jorge Luís Borges, é natural elegermos uma memória vinculada aos nossos desejos da representação ou autorrepresentação e ciente da impossibilidade de comprovarmos tudo que consumimos – dos alimentos que comemos aos políticos que elegemos. Trata-se de uma espécie de memória romantizada, deixando escapar um sem número de outras possibilidades, outras visões, outros detalhes, no intuito de afirmar e construir a legitimidade e as regras internas de uma narrativa inexistente num período histórico real. Uma relação com o passado ou índices de passado concentrada menos na aquisição de novos dados sobre determinado período, menos preocupada em buscar uma verdade, focada quase que exclusivamente na linguagem utilizada para discorrer, transformar, desfigurar e reconfigurar o passado.

Somos, portanto, levados a ordenar, a organizar o que aconteceu conosco ou o que vimos acontecer nas telas através de nossas forças e de nossas formas de pensamento e de atenção. A sensação evocada por Winckelmann, um historiador da arte do século XVIII, é intensificada: ao escrever sobre a Antiguidade Clássica, ele relata ter entrado em viagens imaginárias para o período estudado, não como uma simples imagem poética, mas como uma contemplação real e melancólica dos objetos. “Essa ficção adquire uma espécie de realidade quando represento para mim mesmo, como existentes, as estátuas, e os quadros cujas descrições os antigos nos deixaram” (In DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20). O autor destaca: é como se fosse “uma contemplação real dos objetos, não uma contemplação dos objetos reais. Estes desapareceram, foram substituídos por cópias mais tardias. Restam apenas as mediações do espírito em busca desse ponto fora do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21). O cinema e outras expressões imagéticas assumiram a hegemonia do olhar nesse estranho campo de mediação, confiança e narração, onde a forma como se enuncia o passado parece mais contundente do que o próprio enunciado. Parafraseando Pierre Bourdieu (2004, p.29), estamos diante de um jogo no qual as regras estão elas próprias postas em jogo.

2.4 EPIFANIA IV – O CAMINHO ABERTO PARA FABULAÇÕES

Quando estava preso numa das últimas revisões da tese, uma amiga que atualmente mora em Salvador leu dois pequenos trechos de uma epifanía e me apresentou a jornada de Sankofa (figura 57), um pássaro ancestral africano que projeta sua cabeça para trás, mas diferente da cobra ouroboros que morde o próprio rabo num gesto de eterno retorno, de encontro entre o início e o fim, ele continua a andar para frente e não toca o próprio corpo. A simbologia do pássaro vem do provérbio de origem Akan, da região de Gana e Costa do Marfim, ‘se wo were fi na wosankofa a yenkyi’, livremente traduzido como “não há problema em voltar ao que se esqueceu” ou “voltemos ao passado para ressignificar o presente”. Enquanto ideograma, Sankofa irradia a ideia de que não podemos viver no passado, mas o passado pode nos proporcionar experiência e sensibilidade para o presente, sendo uma espécie de guia para o futuro. O grafismo costuma ser encontrado em espaços, roupas, acessórios, objetos, tatuagens, porque possui grande importância no imaginário dos descendentes de africanos que foram escravizados e levados para a América, tanto no sentido de não esquecerem todos os tipos de abuso físico, espiritual e mental sofridos durante a Diáspora Negra, como forma de não perder completamente seus vínculos ancestrais com o continente africano, vínculos que foram sistematicamente rompidos, apagados e violados durante séculos.

Figura 57 – *Sankofa*



Nesse sentido, Sankofa é também o aprendizado de um percurso na afirmação da memória como espaço de problematização política, jogando com o que lembramos, como lembramos e com o que podemos / deixamos esquecer (WHITE, 1995), é o grafismo que inspira nossa sensibilidade para se posicionar numa interseção entre recuperação e fabulação, entre vestígios e as narrativas que criamos a partir deles. A insistência numa reflexão sobre as imagens, portanto, comprehende que a medida que elas aumentam seu peso “na construção do público, aumentam também sua influência sobre as construções do passado” (SARLO, 2007, p. 92), ocupando um espaço cada vez mais imprescindível nas disputas pelo real e pelo imaginário. Aliás, disputas que há muito já estão em curso: os acontecimentos foram confinados no regime da estética; câmeras, gravadores e seus guias retrataram costumes, captaram o desabrochar microscópico da natureza, o desespero das tragédias, geraram fotogramas para uma crise, cristalizando no limítrofe da incerteza, espíritos / subversões de diversas épocas, instantes e lugares, multiplicando a gama, modificando perspectivas, afirmando a técnica e diminuindo não só a credibilidade, mas a potência de credibilidade dos manuscritos e discursos oficialmente históricos.

As mídias visuais passaram a determinar as regras da do ‘imaginário histórico’ via imaginário estético, simulando o encontro entre “a epistemologia da verdade que rege a operação historiográfica e o regime da crença que governa a fidelidade da memória” (CHARTIER, 2016, p. 9). Esses registros, reconstruções e/ou fabulações foram capazes de carregar pontualidade, ilusão e transcendência; capazes de aguçar e/ou cegar por meio de uma única imagem, misturando épocas e observações, recorrendo ou caindo no anacronismo, fundindo história de outros séculos com memória afetiva, assumindo um caráter arqueológico e fazendo as idiossincráticas relações imagéticas entre presente e passado atuarem sobre os indivíduos contemporâneos essencialmente em dois níveis. Ao mesmo tempo em que intensificam o sentimento de nostalgia, melancolia e pertencimento, para além das antigas formas de representação e reforçando alegorias do presente; carregam o papel de serem emblemas de uma época, constatando que ser história é também ser imagem, agindo como mediadoras e ordenadoras do imaginário cultural que agencia boa parte das referências dos séculos restantes.

Cada época tem sua imagem. Há momentos nos quais a essência de tempos históricos determinados encontra sua figura sensível. A ditadura militar teve, por exemplo, a figuração precisa de sua barbárie bruta na foto de Vladimir Herzog enfoscado em uma cela, com os joelhos dobrados quase no chão (figura). Demonstrava-se, de forma grotesca, o descaso com qualquer

princípio elementar de verossimilhança. Isto é essência mesma de um estado policial: um regime no qual você deve acreditar que alguém morreu enforcado, mesmo que sua foto demonstre exatamente o contrário (SAFATLE, 2016, online)

A dualidade entre verdade e engano encarnada no termo “imagem”, para além do grego ‘*eikon*’, remete ao latim ‘*imago*’ (semelhante, representação), isto é, a uma expressão que se referia às máscaras mortuárias utilizadas em antigas civilizações do norte da África e do Oriente Médio, mas logo incorporadas pelos nobres do Império Romano (JOLY, 2007). Tais máscaras eram inicialmente imbuídas da função de auxiliar a transição da alma dos falecidos do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Com o tempo, algumas réplicas desses objetos começaram a ser produzidas para manter viva a memória dos mortos, seja no ambiente familiar, seja no ambiente nacional (TAYLOR, 2005), situação que estimulou os indivíduos a deixarem de produzir os rostos de barro ou mármore do decalque das faces dos mortos, mas já alinhados durante a juventude dos mesmos ou a partir da lembrança dessa juventude ou até distorcendo em absoluto as feições em busca de uma beleza inexistente.

A representação visual, já nesse caso, é cunhada por uma noção de verdade flexibilizada, verdade adequada, verdade futura, sentido abertamente adaptado pela cultura greco-romana na construção de um imaginário por suas esculturas. Um culto da beleza reafirmado no olhar estetizante de vários artistas e historiadores da arte ao longo de distintas épocas (DIDI-HUBERMAN, 2012) até encontrar um novo rumo na indústria do entretenimento – especialmente na figura das divas e das celebridades – ao longo do último século. Tal qual o imperador Adriano que inconformado com a morte do jovem Antínoo mandou esculpir dezenas de bustos de seu amado, a imagem seria o caminho para superar o tempo, a feitura, superar a morte, uma forma de “salvar o ser pela aparência” (1985, p. 19), escreveria André Bazin. Seria também um objeto de depósito de desejos, de reconhecimento de graças alcançadas na cultura cristã, menos uma ilusão de vida, mais uma ilusão de permanência, semelhante cuja instantaneidade segue rumo a eternidade.

Ainda muitos séculos antes disso e apesar das dezenas de polêmicas no campo historiográfico envolvendo a função da arte rupestre, passando pela própria impossibilidade de encontrar e fechar uma função única diante da distância, da variedade dos traços e da incompletude de vestígios, há, pelo menos, duas grandes vias de pensamento – não autoexcludentes – sobre representação a partir dos desenhos pré-históricos. A primeira, mais simplória, diz que as pinturas parietais encontradas em cavernas e murais ao ar livre,

envolvendo seres humanos em momentos de caça ou sentados em volta da fogueira, mãos, grafismos e abstrações das mais variáveis; além de animais como bisões, pássaros, rinocerontes, cavalos, muitas vezes representados com oito patas para supostamente dar a impressão de movimento; seriam um tipo de documentação figurativa do cotidiano daquele período e do respectivo conhecimento humano sobre o mundo natural. É provável, inclusive, que os homens, mulheres e crianças interagissem com as representações através de suas sombras projetadas, pois tais reminiscências, por vezes, foram encontradas em câmaras bastante profundas e escuras (ainda que a entrada arqueológica não coincida com a entrada contemporânea).

A segunda visão, mais complexa e mais aceita, primeiro questiona que as dimensões e proporções dos seres representados não corresponderiam necessariamente aos contornos do mundo real, eliminando a insistência de uma leitura literal dos painéis. Defende, portanto, que a arte rupestre teria um direcionamento ritualístico de evocação, uma função mágica, menos documental, mais ficcional, menos real, mais imaginária. Como se os seres humanos tivessem depositado ali, naquelas imagens antigas em conflito com formações rochosas mais ou menos recentes, um desejo de futuro próximo ou transcendental, um conjunto de pensamentos simbólicos, sonhos, lampejos, uma espécie de projeção mitológica ou cosmogônica.

Numa cena no filme *A caverna dos sonhos esquecidos* (França/Canadá/EUA/Reino Unido/Alemanha, 2010), de Werner Herzog, o guia pede um pouco de silêncio para o grupo de especialistas no sítio arqueológico das Cavernas de Chauvet, no sul da França, onde estão localizadas algumas das pinturas mais antigas que se tem registro na história da humanidade. Tal qual o extraterrestre d'*O Eternauta*, trata-se de uma tentativa de comunicação sensível com os ancestrais que ocuparam aquele espaço, que traçaram aqueles tantos rabiscos enigmáticos. Uma maneira de sair de si, sair do seu tempo, silenciar-se perante o outro e contemplar o que sobrevive, o que de algum modo resistiu para sobreviver. O narrador / diretor diz: “essas imagens são lembranças de sonhos há muito tempo esquecidos. Essa é a batida do coração deles ou a nossa? Seremos capazes de compreender a visão dos artistas através desse abismo de tempo?”. Sua resposta parece clara e demonstra ainda mais clareza no desenrolar da película: a compreensão – por mais arriscada, errônea e equivocada que seja – só se realiza pela fabulação, pela narrativa, nos significados que anacronicamente damos aos significantes apesar de suas correlações originais. A câmera então flutua imponente sobre o entorno da caverna, onde há uma formação rochosa magnífica com um grande arco natural,

rodeado por um vale verde com água abundante (figura 58). A voz do narrador que traduz o pensamento do diretor, fascinada com o que está dentro e com o que está fora, lança suas referências alemãs pessoais para tracejar um caminho imaginário entre ele, sua imaginação melodramática romântica, uma ópera de Wagner e o marco pré-histórico das pinturas dentro das cavernas. O gesto cinematográfico emana um encontro, uma história viva, intensa, uma sensibilidade estética capaz de atravessar séculos no espaço de tempo de um instante.

Nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. [...] Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, fomos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (BENJAMIN, 1994, p. 222).

Figura 58 – A caverna dos sonhos esquecidos



O caso é que não estamos tratando somente do encontro entre dois tempos específicos. Um casal de arqueólogos logo revela algo que é esperável: que a ‘Capela Sistina Pré-Histórica’ não foi produzida por um único grupo humano há 32 mil anos, mas por vários grupos diferentes, indício comprovado quando as pinturas sobrepostas (figura 59), mesmo com traços assombrosamente similares, foram submetidas a datação por carbono e ficou claro

que haviam desenhos ali separados entre si por quase 5 mil anos de diferença. Qual seria a pintura mais ‘histórica’ dentre todas? A mais antiga? Cada uma delas em separado? Ou todas juntas numa perspectiva que atravessa uma cronologia vulgar para friccionar encontros e interações entre figuras humanas separadas no tempo?

Figura 59 – *A caverna dos sonhos esquecidos*

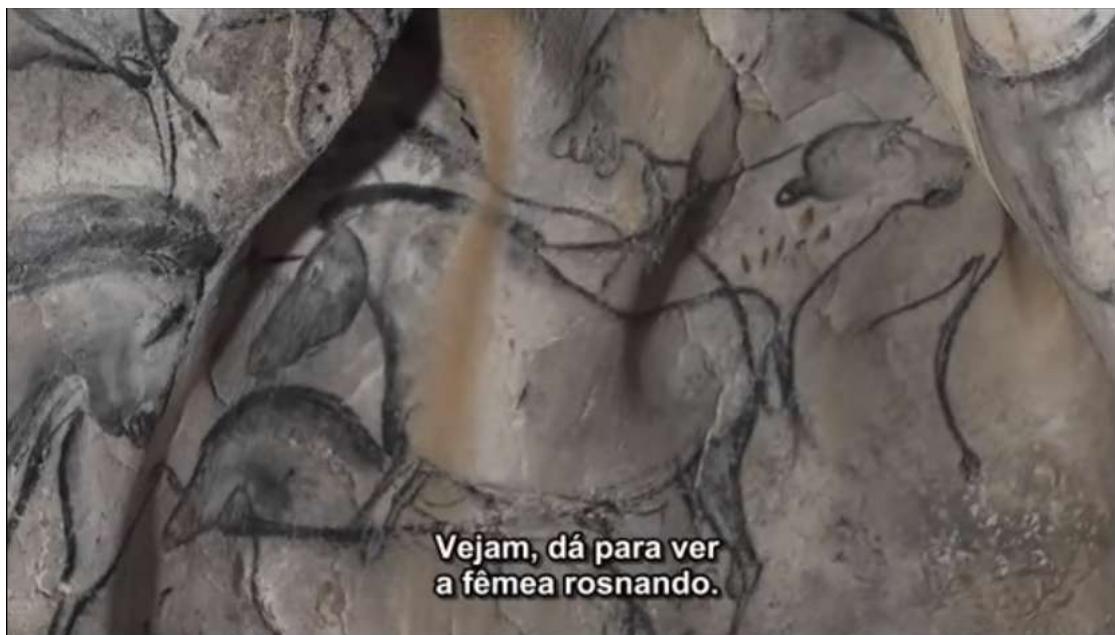


O escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet ironiza a tendência estática de nossa percepção histórica, nosso dilema entre conservar e restaurar, através de uma cena de *A imortal* (França / Itália / Turquia, 1963): enquanto um homem triste caminha por Istambul ao lado de uma mulher misteriosa por quem acredita estar apaixonado, ela como uma guia naquele lugar estranho, no limítrofe entre Ocidente e Oriente, comenta: “veja aquela mesquita, ela é a mais antiga da cidade, contudo, foi destruída e reconstruída depois da guerra”; “veja essas esculturas, elas são do período helênico, mas foram produzidas há menos trinta anos”; “veja, aqui fica um cemitério muito antigo dos servos de Constantino, mas as tumbas estão vazias, ninguém está enterrado sob essa terra”. Não é preciso ser um restaurador profissional trabalhando num antigo afresco românico para se deparar com camadas de história que vão se sobrepondo umas as outras, interferindo, camadas hegemônicas, subalternas, simbólicas, geológicas; produzindo por vezes convergências de tempo e disputas: sejam os muros do Bairro Gótico de Barcelona marcados pelas bombas lançadas pela aviação legionária da Itália durante a Guerra Civil Espanhola; sejam as imagens de Iemanjá comumente moldadas sobre o corpo de santas católicas compradas na feira; sejam as centenas

de esculturas castradas e sem cabeça, espalhadas por Roma e pelo Vaticano; sejam os templos sagrados japoneses feitos de madeira destruídos e reconstruídos gerações após gerações, seja a cidade inteira de Berlim perdida entre guindastes e projetos de reconstrução, sem saber exatamente que passado esquecer e que passado recuperar.

De volta ao filme de Herzog, ainda que armados com uma gama de tecnologia de ponta, há sempre o momento em que os cientistas se deparam com lacunas que escapam de uma leitura a nível morfológico ou cenográfico. Isto é, depois de descobrirem a idade, os materiais, as correlações dos traços num sistema realista das formas, depois de reunirem as informações possíveis diante dos vestígios, mapearem todas as cavernas, por mais que tentem capturar apenas pela rigidez científica, não conseguem escapar da especulação, da fabulação, de parcelas de interpretação, criando, assim, narrativas – especialmente dentro de um filme que estimula esse caminho. Curioso notar que mesmo os arqueólogos mais ‘sensatos’ da impossibilidade de compreensão hermenêutica, mais apegados ao limite de um método, são tentados pela sensibilidade estética e rompem a linha da ciência neutra numa perspectiva de denotações e conotações, lendo literalmente a luta entre rinocerontes por território, comprovando que leões não tinham juba porque no desenho não havia juba, destacando um cortejo falho entre um macho e uma fêmea, aparentemente pela fêmea não estar na época de acasalamento, conclusão apercebida pela figura “não estar feliz, rosnar e mostrar os dentes” (figura 60). “Podemos quase escutar os sons dos chifres batendo; assim como o rugido da leoa furiosa”, assinala a especialista.

Figura 60 – A caverna dos sonhos esquecidos



As lições dos tijolos mesopotâmicos e do cachimbo de Magritte são momentaneamente ignoradas. Não há dúvida que aquelas imagens, como tantas outras, seduzem e fascinam, despertando uma potencial vontade de narrativa, mas não seria a realização dessa vontade, sem juízo algum e até defendendo essa realização própria do ser histórico, um singelo anacronismo contemporâneo? Os níveis morfológico e cenográfico se realizam em níveis hipotético e conjectural: Herzog nota a pegada de um garoto de oito anos ao lado da pegada de um lobo e exclama “seria uma perseguição com final trágico?” ou “estariam caminhando juntos como amigos?”. Ele próprio sentencia: “nós jamais saberemos”. Mas, ainda assim, não cessamos de imaginar, de fabular, de estimular o nosso olhar da ficção. De alguma maneira, estamos em busca de um:

um modelo cultural da história, no qual os tempos já não são calcados em estágios biomórficos, mas se exprimem por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Um modelo fantasmal da história, no qual os termos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanescências, reparações das formas (DIDI HUBERMAN, 2013, p. 25).

No episódio *Tábula Rasa* da sexta temporada de *Buffy, a caça vampiros* (EUA, 1997-2003), série criada por Joss Whedon, como consequência de um feitiço mal realizado, todos os personagens centrais da trama, que estão reunidos numa mesma loja de objetos mágicos, desmaiam e despertam sem memória alguma. Na ausência de referências para saberem quem são e o que aconteceu com eles, o grupo busca pistas, dados, informações no espaço que os ajudem a entender a situação. A consequência de um rearranjo de significantes e significados, para além de coincidências com a realidade – alguns logo descobrem os próprios nomes pelas carteiras de identidade, Buffy e Dawn percebem que são irmãs, Willow e Tara reconhecem uma atração sexual entre si –, se dá por meio de uma reconfiguração completa ou parcial das relações entre eles, relações que nós espectadores já conhecemos bem e nos divertimos por vermos desconfiguradas (afinal, estamos na sexta temporada!). De alguma maneira, cria-se uma segunda ficção dentro da ficção: Anya percebe que está noiva porque tem um anel nos dedos, mas imagina que seu compromisso é com Giles (e não com Xander), porque nos registros eles descobrem que são sócios da loja em que estão; Spike por ter sotaque britânico logo imagina ser filho de Giles que também é do Reino Unido (só que Spike é um vampiro com mais de cem anos de idade!); Giles acredita que está prestes a fugir do casório, do qual nunca esteve comprometido, por encontrar uma passagem para a Inglaterra dentro do paletó. A narrativa se desenrola como uma reconstrução diegética que beira o absurdo das

explicações, apelando para deduções inexatas que levam os personagens a outras deduções equivocadas, num sistema que vai aprofundando a impossibilidade de resgate do passado real ao mesmo tempo que inspira incursões inventivas sobre esse mesmo passado.

As imagens analisadas, reanalisadas e recontextualizadas, no caso de *Buffy* e no caso das cavernas, funcionam – sem garantias – como força motriz de lembranças, projetando uma diegese que ratifica o seu próprio estatuto de verdade, um estatuto bastante distante da realidade objetiva de uma tradição historiográfica historicista ou positivista, isto é, de um certo “discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto a única certa e, em alguns casos, a única possível” (GAGNEBIN, 2006, p. 40). Por um lado, nos contentamos com uma permanente visão parcial, por outro, na ausência de emanações, apelamos para a imaginação – uma imaginação livre a associar estímulos separados por séculos. Divagando sobre uma estátua grega a partir de uma carta de Schiller, Jacques Rancière discute a autonomia das imagens ao destacar o limite sobre formas e significados detonados por seus criadores. Ele ressalta “que a arte vive por tanto tempo quanto expressa um pensamento que não está clara para ela mesma de maneira que resiste a ela. Essa trama do espírito das formas resulta numa historicidade ambígua” (2011, p.14). Assim, alerta um tanto ironicamente que mesmo insistindo em representações belas de seus rostos e corpos, conscientes da efemeridade da vida e confiantes na imagem como uma perpetuação da memória que fundamentaria um imaginário nas gerações de décadas ou séculos distantes; mesmo insistindo numa dominação rígida dos significantes e significados de suas crias, não há garantia alguma sobre o controle da interpretação, menos ainda sobre as transformações éticas, estéticas e morais aos quais os signos serão submetidos – como bem atestou Jean Renoir em seu filme *A Grande Ilusão*.

As imagens estão condenadas a desertarem, a saírem de seus contextos e/ou redescobrirem seus lugares. A fotografia de um marinheiro beijando intensamente uma enfermeira em Times Square (figura 61), símbolo da rendição japonesa e do final da Segunda Guerra Mundial passou a ser vista nos últimos anos como um caso de assédio sexual, depois que a enfermeira relatou que foi agarrada a força na ocasião. O contexto histórico capturado num instante foi de tamanha intensidade estética que encobriu o contexto interpessoal, impossibilitando uma plataforma de interpretações, outras leituras; a história tornada imagem evitou por si só, durante muito tempo, sabermos o que realmente aconteceu.

Figura 61 – V-j day in Times Square



Durante “a procissão de invenções do fim século XIX” (AUMONT, 2008, p. 17), início do século XX, fotógrafos e protocineastas viajaram o mundo – muitos financiados pelos irmãos Lumière – a fim de registrarem lugares distantes, exóticos e projetarem posteriormente o material na França. Acreditava-se, graças a certa influência do positivismo criminalista¹⁰, que esse punhado de imagens técnicas serviria para substituir uma imagem ‘mágica’ do mundo, uma visão equivocada e preconceituosa da população europeia; faria seus olhos

10 Para o positivismo criminalista, “o ideal é se livrar da figura humana: desumanizar a investigação, substituindo a testemunha por métodos científicos. A ciência criminal prometia vencer e cortar as cabeças das serpentes da mentira e da fraude de identidade. Mas mesmo a fotografia, no entanto, foi aos poucos sendo posta de lado pela criminalística, pois se percebia tanto que a face poderia ser modificada depois da foto tomada, como também que a própria foto poderia ter sido ludibriada, por deformações propositais da pessoa na hora da fotografia. Daí a datiloscopia ter se tornado aos poucos o meio por excelência do estabelecimento da identidade, já que apenas ela, por exemplo, era capaz de resolver a questão da distinção entre os gêmeos idênticos”. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 40).

viajarem para além ou antes da imaginação; os indivíduos poderiam assegurar de ‘corpo presente’ descrições formuladas através de lendas, fábulas e contos de viajantes. O vínculo ontológico dessas imagens com o real comprovaria ou negaria pinturas, relatos e substituiria os deslumbres da ignorância e da ficção. Nesse sentido, a invenção do cinema também seria a invenção de um olhar mais racional, de uma distinta materialidade do visível e de tornar a realidade sensível. À época, não estava tão claro – mas logo o modernismo e incursões experimentais na fotografia esclareceriam – que as imagens técnicas também possuíam um caráter ilusório, o que imprime uma ironia peculiar se pensarmos que ao longo desse tempo e pouco mais de um século depois, esse mesmo recurso venha servindo para cristalizar imaginários, mitificar histórias, criar ou destruir mundos e personagens e, claro, enganar as pessoas. E mesmo repetidamente enganadas, mantém-se a perspectiva que

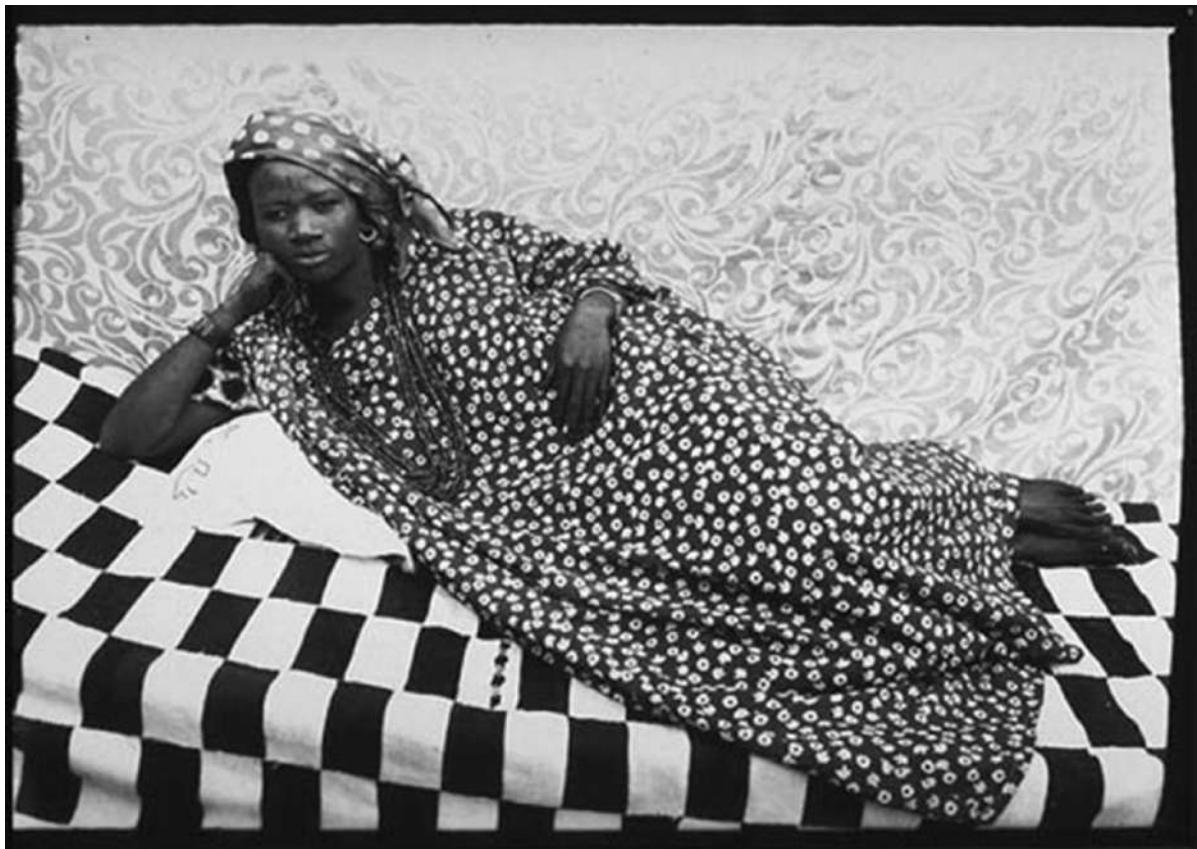
dos operadores Lumière ao cinema-verdade e às reportagens ao vivo, das encenações oficiais dos grandes acontecimentos às imagens de guerra ou de movimentos sociais, das pesadas câmeras dos primeiros tempos aos telefones celulares contemporâneos, a apreensão audiovisual é considerada indiscutivelmente como testemunho porque ela ‘mostra’ o que se passa no momento em que a história acontece (LAGNY, 2012, p. 24).

Um século e meio depois da invenção da fotografia, a questão da representação no continente africano assumiu um dilema ainda mais profundo pela dificuldade de se traçar uma história da tecnoimagem africana. Seja porque até a independência dos países tal tecnologia se manteve quase que inteiramente restrita aos registros dos colonizadores, seja porque depois do processo de descolonização se viu submetida a uma carência e necessidade de autorepresentação dos colonizados. No primeiro caso é como se os negros só existissem quando os brancos falassem de sua existência e no segundo, como se só existissem quando passassem a serem vistos e reconhecidos pelos brancos (FANON, 2008). Apesar da importância de pensar por essa lógica, afinal ‘vemos’ todas as partes do mundo muito mais do que vemos a África, matizando um estatuto do olhar bastante cruel, mesmo no segundo caso, a liberdade ainda parece enclausurada por uma subserviência e uma orientação para com a história do centro contada pelo centro para o centro. O cineasta Djibril Diop Mambéty ao transformar a delinquência juvenil em símbolo de transgressão, reconhece em seus filmes, com *Badou Boy* (Senegal, 1970) – no jogo de gato e rato entre um garoto e um policial, entre o colonizado e o colonizador – e especialmente em *A Viagem da Hiena* (Senegal, 1973), o direito pós-colonial não apenas de olhar e narrar, direitos fundamentais, sem dúvida, mas reconhece com mais veemência o desejo de fabular e de imaginar, implodindo a representação

produzida pelos colonizadores e tampouco seguindo a afirmação identitária proposta inicialmente pelos colonizados. Nem o apelo exótico de uns, nem a autocomplacência de outros.

Diante da relação entre cultura e imperialismo no sentido de “impedir que se formem e surjam outras narrativas” (SAID, 2011, p. 11), instituindo um poder de representação, afirma-se uma luta subjetiva, que utiliza da realidade exterior inegável como dimensão para um ensaio alegórico. Em certa medida, a sensibilidade estética da história está no senso de narrativa que conferimos à realidade, talvez pela ficção estar tão arraigada ao nosso imaginário, também uma forma das imagens ganharem realidade através de narrativas, numa cruzada em que “o imaginário estético é como todo imaginário, o reino das necessidades e aspirações do ser humano, encarnadas e situadas no quadro de uma ficção” (MORIN, 1997, p. 120). Parece contraditório, mas a história é inversa em relação ao centro: se fotógrafos pioneiros como Seydou Keita (figuras 62 e 63), cujos eloquentes retratos produzidos na transição entre colônia francesa e independência, registravam com seriedade a contradição corporal de nativos que desejavam ser identificados como europeus ou, por outro lado, que desejavam reforçar suas raízes do que verdadeiramente significava ser africano, injetando glamour na afirmação identitária, Mambéty se inspira numa imprescindível abertura irônica de afetos e pulsões. Nas suas imagens, a liberdade pós-colonial é postulada sob paradigmas inundados de paradoxos, talvez o paradoxo dele mesmo, de viver circundado de um desejo que repete esquemas de opressão, dominação e resistência, um desejo de poder refém do velho modelo colonial que, por vezes, produz uma imaginação conservadora, o que o leva a debuchar com a mesma intensidade os que querem ser europeus e os que lutam por uma afirmação unívoca do ser local.

Figuras 62 e 63 – Fotografias de Seydou Keita

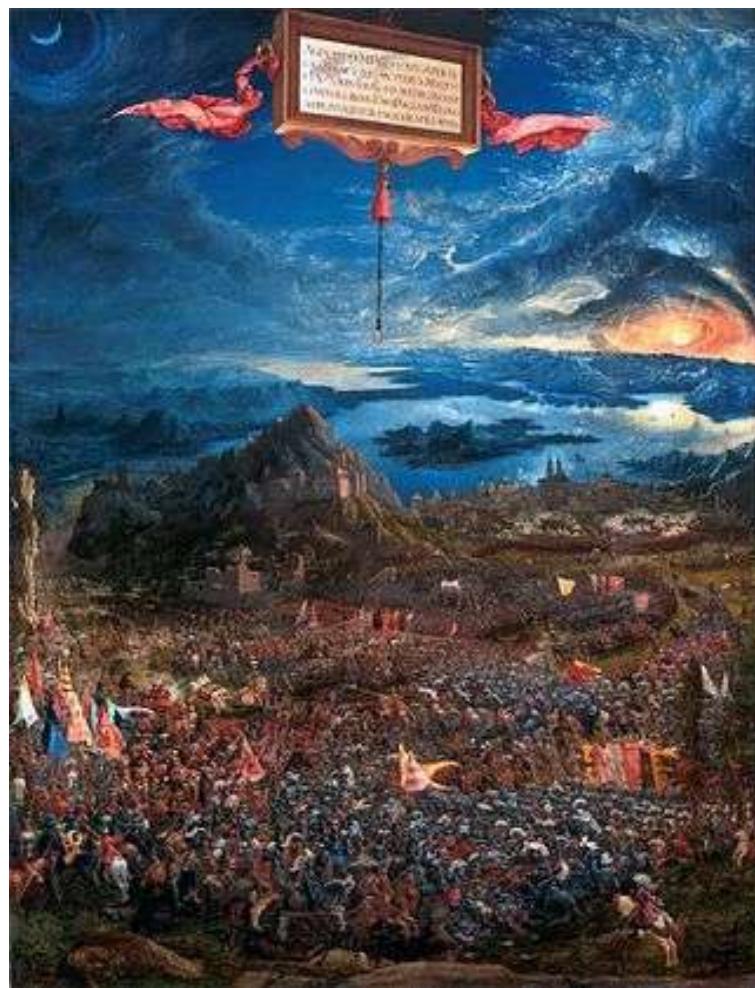


O final de *A Viagem da Hiena* é bastante emblemático dentro dessa lógica: os jovens protagonistas, Mory e Anta, que buscavam se desvencilhar da perseguição e do assédio sofridos em Dakar, imaginando a si mesmos como ditadores desfilando em carros públicos e romantizando ingenuamente a vida que teriam em Paris, rompem no momento de entrarem no barco rumo à França. Ela segue em frente, ele volta, numa escolha que nos lembra a figura de Sankofa e que coloca “em questão a duplicidade (frequentemente renegada ou dissimulada) de toda relação com a terra que se habita: por um lado, o pertencimento; por outro, a deriva” (RIBEIRO, 2015, online). Tal perspectiva se repete em *Jaguar* (França, 1968), filme em que Jean Rouch, numa proposta de etnoficção sofisticada, registra a jornada de três jovens rapazes em Gana pouco antes da independência do país e quase quinze anos depois os convida para observar, fabular e improvisar narrativas a partir das imagens registradas. Há no resultado da partilha da encenação, uma inclinação profundamente onírica: o garoto que não tinha nada, completamente marginal se imagina como herói, como um cavaleiro; numa busca desesperada de suplantar o passado um tanto desgostoso por meio de pequenas felicidades inventadas, aparentemente falsas e ficcionais, mas cujo gesto criador desenvolve uma estrutura interior carregada de verdade. Diferente da fotógrafa do filme de Eustache analisado por Mondzain, que conta o que não está nas imagens num ambiente estritamente íntimo e familiar, a releitura sobre as filmagens em *Jaguar*, para além de uma visão poética, desarruma numa dimensão mais ampla a relação entre o que se vê e o que se conta, não negando ou descartando o visível, mas costurando uma genealogia do narrativo implicada por uma condição histórica que interroga a si mesma: como ser, diante da opressão secular, diante do apagamento histórico, uma figura plena de fantasia e imaginação?

2.5 EPIFANIA V – ENTRE A SOBREVIVÊNCIA E A REMEMORAÇÃO

Dois elementos ou mais adquirem um novo sentido e desenham uma nova perspectiva epistemológica, rompendo com a limitação causal, linear e consecutiva, quando vemos uma ligação inédita entre momentos da história, quando nos damos conta tal qual o fantasma de Sokurov no final de *Arca Russa* (2002), depois de rondar através de séculos encenados pelos corredores e salões do Hermitage, que “estamos condenados a velejar para sempre (na história), a viver para sempre (nela)”. Seja por meio da tela *A Batalha de Alexandre* (figura 64), em que Albrecht Altdorfer retrata a vitória do macedônio em Issus contra os persas (333 a.C.), tomando como molde o cerco de Viena pelos turcos no ano em que a obra foi pintada (1529); seja por meio do filme de Joaquim Pedro de Andrade sobre a inconfidência mineira, em que, após o enforcamento de Tiradentes, surgem imagens de um pedaço de carne sendo cortada junto aos registros do Marechal Castelo Branco em 1965, instituindo o feriado em nome do líder separatista. Podemos prosseguir um pouco mais: seja com Sofia Coppola estabelecendo uma ponte entre os excessos e o niilismo da corte de Maria Antonieta ou a partir de uma literatura sobre as cortes europeias e a ascensão da geração yuppie na década de 1980; seja por meio do Cais do Valongo, por onde uma grande parcela de africanos escravizados entrou no Brasil, aterrado em 1911 e redescoberto cem anos depois durante as obras das Olimpíadas, obras marcadas por violentas remoções da população negra e pobre da cidade do Rio de Janeiro. Destitui-se nesse movimento a cronologia rígida dos fatos, por uma sucessiva, improvável e forjada aproximação descontínua de dados.

Figura 64 – A Batalha de Alexandre



Tal direcionamento metodológico nos lembra de imediato a montagem de atrações de Sergei Eisenstein, isto é, a proposta de choque entre imagens de ordens diegéticas diferentes; uma articulação dialética que aparece já em seu primeiro filme *A Greve* (URSS, 1924), por meio de uma sequência paralela com, por um lado, uma multidão de operários sendo reprimida/assassinada por hordas de policiais e, por outro, um touro sendo morto num matadouro. Vemos correria, a faca no pescoço do animal, sangue escorrendo, uma criança atirada de um prédio, tiros, o touro cai no chão, mãos para alto, o touro desfalece, vemos um vasto campo de corpos mortos ocupando a panorâmica de um plano geral. No entanto, para além da visão vanguardista do cineasta russo, o espaço que melhor parece condensar na dimensão cotidiana tal gesto anacrônico, do anacronismo não enquanto erro, mas enquanto proposta, é o museu, esse reduto marcado por um acúmulo de imagens, especialmente como vemos no filme citado de Aleksandr Sokurov. A câmera subjetiva que se confunde com os próprios olhos do cineasta acompanha, ao lado de um diplomata francês num plano sequência

sem cortes ao longo de uma hora e meia, os encontros fortuitos com diversas figuras históricas russas de três séculos diferentes. Numa comparação permanente da história com o teatro, a dupla tem a impressão de ver Pedro, O Grande, depois perseguem Catarina II – a quem boa parte da coleção do Hermitage pertenceu –, passam por um corredor inspirado nas áreas projetadas por Rafael no Vaticano, com cópias que assim como a própria existência do museu, “satisfazem o desejo dos russos de serem europeus”.

Entre a entrada e saída de um corredor, de um salão, encontram visitantes contemporâneos olhando telas na galeria dedicada à arte italiana renascentista, conversam com uma especialista sobre pintores flamengos, passam por Nicolau I recebendo desculpas do Xá persa pelo assassinato de diplomatas russos, observam o último jantar dos Romanov antes de serem executados pelos bolcheviques, flagram uma conversa entre diretores do museu de épocas distintas, dançam no baile de 1903, cujos convidados foram cuidadosamente vestidos em trajes russos do século XVII. Seguindo o mesmo princípio do mergulho no Hermitage, por mais que tenha uma organização bastante conservadora aglomerando e separando ‘tendências artísticas’ em suas determinadas épocas – o medieval românico, o medieval gótico, o renascimento e o barroco, o moderno, o contemporâneo –, propondo uma linha apenas evolutiva entre elas, algo já bastante contestado por vários espaços expositivos, outro museu, o Museu Nacional de Arte da Catalunha, é um lugar exemplar para conceber a noção de ‘sobrevivência’ (*Nachleben*). Sobrevivência menos como uma recorrência sem sentido ou arbitrária das formas, mais como um gesto de montagem, de colocar imagens posicionadas diante de outras imagens, numa articulação pessoal, imaginária e narrativa do pesquisador ou do artista. Como pensa Didi-Huberman diante dos painéis do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg; como penso que Eisenstein redesenhava o passado em suas produções; como propôs Godard ao contar a história do cinema através de uma sobreposição inflamada de imagens da própria sétima arte.

Todo o galpão onde está reunida a coleção românica tenta reproduzir a arquitetura das igrejas, capelas, mosteiros, monastérios de onde foram retirados diretamente os afrescos, criando um único ambiente simbiótico e incompleto composto de pedaços de murais em arcos, cúpulas, colunas, produzidas em diferentes momentos e diferentes lugares ao longo de quatro séculos. Há um clima de suspensão epocal. A transfiguração de descontinuidade num espaço expositivo contínuo, com várias capelas fundidas numa composição babilônica, estimula que completemos mentalmente os espaços não preenchidos por afrescos, alguns por

estarem retalhados, terem partes perdidas, outros pela impossibilidade de combinação entre os contornos das obras e a estrutura arquitetônica (figura 65). Finca-se a experiência simultânea do não simultâneo, como se existência desses registros colocados lado a lado fossem “fragmentos do passado abolido (ou que se tentou abolir), como um fóssil que surge numa camada errada e destrói toda uma teoria geológica” (ORWELL, 1997, p. 49), assim como ruínas de um espaço obliterado; paredes desgastadas pelo tempo com camadas de cores sobrepostas. Uma configuração e refiguração do tempo num quebra-cabeça: vemos as peças que lá estão enfileiradas em excesso, identificamos a iconografia, seus temas, as vidas dos santos, as passagens da Bíblia, as terríveis punições aos pecadores, a mistura de governantes reais com figuras sagradas, o bestiário envolvendo animais e demônios; percebemos as cores, as formas, os pigmentos, as texturas, o claro diálogo com a arte bizantina, para naturalmente imaginar com perfeita clareza as peças que estão faltando e, muitas vezes, peças que não necessariamente fazem parte do período românico.

Figura 65 – Arte românica catalã



O gesto não parece obtuso se considerarmos que a coleção de arte românica do museu começou a ser reunida, depois da descoberta que, há cerca de cem anos, alguns dos painéis da Igreja de Santa Maria de Mur haviam sido arrancados, vendidos e levados para os Estados

Unidos (onde estão até hoje no Museu de Belas Artes de Boston). Percebendo o perigo da desaparição, deu-se início a uma operação para levar todos os afrescos da região da Catalunha para Barcelona: o galpão mantém em seu centro um espaço em branco, magnanimamente vazio, mas não desprovido de sentido, reservado às pinturas roubadas, para colocá-las no dia que em que serão devolvidas, uma vontade de lembrança pela ausência, de visão pelo que não está visível. Ainda mais intensa é a sensação decorrente de um quadro que serve de transição entre o românico e o gótico, que mostra quatro formas de tortura: um homem sendo serrado ao meio, outro levando pregos na cabeça, dois sendo cozinhados vivos, outro sofrendo mutilações. Automaticamente fui levado ao Museu da Memória e dos Direitos Humanos de Santiago, onde depois de um corredor expositivo sobre os horrores da ditadura de Pinochet, somos arremessados repentinamente dentro de um quarto, com uma cama e equipamentos de eletrochoque ao lado. Na cabeceira, há um livro infantil, didático, com figuras sob o título “assim se torturava no Chile”. Dali, pulei para uma sala de aula no Brasil há uns treze anos, quando escutei Luiz Momesso¹¹ entre lágrimas relatar as torturas que sofrera durante a Ditadura Militar, fui a Indonésia do *Ato de Matar* e voltei ao Iraque de Abu Ghraib. Tais ímpetos nos posicionam diante de

redistribuições recorrentes que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias teleologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias (FOUCAULT, 2008, p. 5).

O modelo historiográfico resgatado por Didi-Huberman atravessa o esquecimento, a transformação de sentido, a lembrança provocada, a recordação inopinada: “não convém contar com períodos, separar a história em ‘idades da humanidade’, mas sim constatar ‘um número infinito de ‘encarnações sucessivas’ que pressupõem ‘transformações’, e, portanto, ‘imperfeições’ – como uma mistura, difícil de analisar, de ‘destruições’ e de algo que convém chamar de ‘sobrevivências’” (IDEM, p. 93). Torna-se, assim, uma vontade ou uma escolha epistemológica “de transformar, remodelar a inteligibilidade histórica das imagens, sob a pressão – a marca – de cada singularidade fecunda” (IDEM, p. 141), quebrando o instinto sedutor da causalidade e continuidade tradicionalista. Uma escavação historiográfica

11 Luis Anastácio Momesso é jornalista e professor aposentado da UFPE, foi preso no Recife durante a Ditadura Militar e levado para São Paulo, onde sofreu diversos atos de tortura no DOPS-SP, nas mãos do delegado Sérgio Paranhos Fleury e do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra.

inquietante atravessada pela sensibilidade estética e uma escavação estética obstinada atravessada pela sensibilidade histórica. Subvertemos a lógica empregada comumente nos museus de belas artes, com suas exibições de arte historicizada: não é o caso de desconsiderar o contexto de produção, mas romper com uma tradição cronológica e evolutiva da arte e seus estilos, pensando que “a história é uma multiplicidade de tempos que se emaranham e se envolvem uns nos outros” (FOUCAULT, 2008, p. 293) para contestar a lógica de que “o caráter político da experiência estética é, como era, revertido e encapsulado na sua historicidade” (RANCIÈRE, 2002, p. 13).

O fenômeno histórico já não pode ser visto como um rio contínuo, mas como uma sucessão de descontinuidades reunidas, articuladas por um pesquisador, um artista; apartando o desejo por uma “solenidade das origens” (FOUCAULT, 1982) para investir numa ramificação das relações possíveis, por vezes, inéditas. Afinal, “o discurso histórico não nasceu uma só vez, ou melhor, não 'nasce' nunca. Sempre recomeça” (HUBERMAN, 2013, p. 13). Para além de uma dialética entre o que se modifica e o que resiste a mudar, o ímpeto da sobrevivência, da arqueologia, da genealogia empenha-se ao rejeitar o conceito de origem ou da história como busca da verdade, sem a voracidade de encontrar a essência exata das coisas, mas tornando possíveis outras descobertas, outros conhecimentos. De alguma forma, a sobrevivência está ligada ao passado prático, a essa intuição de escavar outros caminhos, de propor elos inimagináveis, perceber que “se você fica diante de um objeto que tem um corpo e esse corpo tem quinhentos anos ou tem cem ou tem cinquenta ou desapareceu e reapareceu, estava sumido e voltou, são esses corpos que trazem um aspecto mágico de pura ficção” (RENNÓ, 2014, online). Nesse sentido, a substituição da origem pela gênese não é por acaso, a origem é a busca de um lugar parado, estático; enquanto a gênese remete a uma instância em movimento e passível de deslocamentos, um mergulho por vezes no que não está claro, evidente, eminente, no que contra sua vontade foi adormecido, a fagulha que espera ser reacendida, o vagalume perdido, o que foi preferido por ser banalizado. Afinal “o que faz sentido numa cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura. Eis-nos já no tempo fantasmal das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44).

Tratando o mundo presente e passado como uma imensa biblioteca, cuja organização não é das melhores, olhamos livros pelos corredores e encontramos exatamente o que não estávamos procurando, mas o que justamente nos arrebatou. Não estamos trabalhando com “configurações estáveis. A genealogia desenraíza os fundamentos tradicionais da história e

destrói a aparente continuidade da história concentrando-se em acontecimentos e em acidentes" (FOUCAULT, 2008, p. 157). A sobrevivência das imagens é endereçada, portanto, pelo retorno da diferença de Nietzsche, um retorno transformado, assumindo novas faces e moralidades, adaptando-se de acordo com as técnicas e tecnologias, instaurando e transmutando sentidos e contornos no espaço-tempo. Um modelo não cíclico da repetição, mas espiral, não um movimento de recuperar figuras do passado, mas imagens e situações marcadas pelos fantasmas desse mesmo passado, como as fulgurações benjaminianas, imagens que recuperadas no presente, fixam o passado, formam seu lampejo, acendem seu clarão. Trata-se de uma genealogia das semelhanças estabelecida no campo da diferença, costurada pelo anacronismo do costureiro, da pessoa que conduz a dança num largo salão das possibilidades, caminha num passo mais hipotético que doutrinário, transformando a descontinuidade num tempo dos fantasmas, transbordando assim a relação entre história e estética, história e imagem na formação de uma linguagem e de um mundo composto por simultâneas temporalidades.

Chega-se, desse modo, numa transversalidade das formas, que impõe para além do apolíneo da visão, uma orientação dionisíaca de todas as sensações reunidas: isto é, "o conjunto da sensibilidade que é excitado e exacerbado, a ponto de descarregar de um só golpe os seus meios de expressão e de intensificar simultaneamente seu poder de representação, imitação, transfiguração, metamorfose" (NIETZSCHE in DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 132). O apolíneo possibilita ver, engendrar a empreitada, assim como o historiador se finca nessa posição de figura que organiza a recuperação entre o visível, o sensível e o inteligível do que passou, mas o dionisíaco das imagens ciente de seu poder de sedução e engano se impõe como jornada diante do abismo, propõe um mergulho sem medo, mais intenso e violento numa teia de confusas passagens e conexões. Escreve Didi-Huberman:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vem depois das coisas menos antigas; assim, a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV depois de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência desnorteia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. Com ela [a sobrevivência], cai por terra qualquer noção cronológica de duração. Em primeiro lugar, a sobrevivência anacroniza o presente:

desmente com violência as evidências do *Zeitgeist*, esse “espírito de época” em que tantas vezes se baseia a definição dos estilos artísticos (IDEM, p. 69/70)

Se Warburg é visto pelo filósofo francês como um ‘historiador-sismógrafo’, uma espécie de sensitivo capaz de exumar o passado enterrado, o percurso metodológico proposto por ele não se restringe à descrição dos movimentos visíveis que ocorrem aqui e ali, mas também de movimentos imaginários: “é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os movimentos invisíveis que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam e que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente” (DIDI-HUBERMAN, p. 112). O filme *Em Construção* (Espanha, 2001), de José Luís Guérin, foi produzido ao longo de três anos durante todas as minuciosas etapas de processo de modernização de um bairro tradicional de Barcelona, o bairro *chino* ou *El Raval* – onde morei em 2015 – espaço urbano que até hoje congrega imigrantes provindos de distintos lugares e um crescente número de turistas. A sensação é de vivenciar uma maquete do mundo num espaço geográfico bastante delimitado: tensões da geopolítica mundial se reafirmam, se remodelam, se desfazem. O cineasta acompanhou de perto a construção da *Rambla del Raval* no final da década de 1990, captando imagens e sons das pessoas que estavam direta ou indiretamente envolvidas nas obras, moradores cujas casas seriam demolidas, passantes, vizinhos, arqueólogos, pedreiros, engenheiros, arquitetos, idosos, crianças, clientes. A produção logo se transformou num manifesto contra o processo de gentrificação pelo qual passava e passa a capital catalã.

Abaixo dos alicerces das antigas moradias e das fundações que sustentariam a vistosa praça, pedreiros, arqueólogos e passantes se depararam com um antigo cemitério com vários esqueletos em bom estado de conservação (figura 66). Primeiro acredita-se (e depois se confirma) que as ossadas são do final do Império Romano, mas a todo o momento diferentes vozes levantam hipóteses que sugerem outras origens, seja do reino visigodo, da época da invasão árabe, do Império Carolíngio; seja da Guerra Civil Espanhola e até mesmo cogita-se serem corpos de pessoas torturadas durante o governo do ditador Franco. Como as ossadas em si não surgem com suas explicações anexadas, nascem como imagens sem textos, carregam consigo o caráter polissêmico próprio das imagens. E “por polissemia quero dizer que a imagem é indecidível, jamais unívoca. Sua equivocidade, sua liberdade, seu excesso, nela se encontram como uma respiração” (MONDZAIN, 2008, online). Do porto inseguro da imagem, empreende-se incontáveis navegações; o acaso do encontro das ossadas aberto à

vista pública da variada comunidade contemporânea e a imprecisão da época encaminha todos para uma cena interessante: enquanto os profissionais desenterram os vestígios com extremo cuidado, curiosos tecem comentários em que o passado se confunde com fantasias particulares do presente, um milênio de história catalã é repassada de maneira transversal num corpo híbrido e confuso, revelando um hiato histórico entre o que imaginamos, o que lembramos, num desabrochar da óbvia – e pujante – sobreposição de tempos e cidades¹².

Figura 66 – Em construção



“Olhe, os dentes dele são melhores que os meus”; “será que eles falavam catalão?”; “acho que falavam latim”; “são tumbas”; “não, são casas”; “são tumbas como pequenas

12 Parece-me fundamental recuperar aqui uma das cidades invisíveis de Ítalo Calvino: “Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi. Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes parecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília” (CALVINO, 2003, p. 15).

casas”; “são gnomos?”; “nós todos éramos pequenos assim no passado?”, “mas como morreram?”; “foi morte natural ou foram assassinados?”; “são árabes”, “sem dúvida foi uma matança étnica”; “pode ser da época da guerra, eu vi corpos espalhados por essa rua”; “não vai ser fácil identificar, não faltam assassinos na história espanhola”. Todas essas vozes individuais do presente, vozes que recuperam um passado que lhes escapa, ecoam sobre um filme como *O espelho* (União Soviética, 1974), de Andrei Tarkovski, onde há uma noção de coexistência de tempo convergido através de diferentes memórias. No filme soviético, elementos de períodos distintos (como a mãe velha que pertence ao tempo atual caminhando com os filhos novos de uma época já transcorrida) são colocados em convivência, criando imagens que não são nem completamente passado, nem completamente presente, mas os dois de forma simultânea. Essas memórias se misturam formando um reflexo eternamente distorcido (e em um eterno processo de distorção). Trata-se de uma espécie de transmutação a partir de um sonho ou flerte com o passado; das sobreposições de um tempo por outro, como uma lembrança modificada pelo presente. O pai se torna o filho em suas memórias da guerra. A mulher se torna a mãe nas lembranças de infância do marido. O filho sente ter vivido anteriormente (‘*déjà vu*’) numa casa em que visita pela primeira vez.

De alguma maneira, é como se nosso corpo já estivesse pronto para, através de imagens ficcionais e estímulos sensórios mil, passarmos por madeleines que não remetem diretamente a memória pessoal de coisa alguma, como se instaurassem lembranças que nos são íntimas, mas não são nossas. O que, por vezes, pode ser um *flashback* do que nunca existiu. Akira Kurosawa respondeu algumas críticas à obra de Tarkovski, afirmando que “temos de ter consciência da maneira fragmentada, com o qual nos relacionamos com nossas próprias lembranças”, sobrepondo fatos, esquecendo detalhes, ressaltando detalhes, distorcendo histórias, formulando descontinuamente nosso próprio labirinto. Toda a sequência das ossadas no filme de Guérin coloca em perspectiva como a construção do pensamento está associada à imaginação e, por vezes, ao olhar da ficção; de como diferentemente da história, a memória não possui o extremo direcionamento em busca da verdade. A memória falha e a história não deveria falhar. Todos os comentários paradoxais dos moradores, inclusive a insistência de alguns não acreditarem na versão oficial, mas apenas nas suas visões pessoais, nos lembra a inquietação do recém-falecido Tzvetan Todorov (2002, p. 237/238): “o que aconteceria se essas duas dimensões, a história e a memória, entrassem em conflito?”, afinal a

memória é comumente vista com desconfiança, porque “ela esquece, deforma, não resiste ao prazer da agradar àquele que escuta” (HARTOG, 2013, p. 158).

Dito isso, importante pontuar que ao passado “se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança” (SARLO, 2007, p. 9). Quando Walter Benjamin escreve sobre a diferença entre o que de fato aconteceu e a maneira como contamos, conceito chamado de ‘rememoração’, registra a subjetividade que une o passado ao contemporâneo através de nossa existência como sujeitos:

nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundo jaz em nós o esquecido (1984, p. 104/105).

O autor defende incisivamente essa natureza própria da faculdade mental que é a memória, capaz de largar ou remontar pedaços de passado pelo caminho, deturpando presenças e colhendo mentiras e/ou falsificações. Diferentemente da madeleine que é vista como um ato involuntário da lembrança, uma irrupção violenta de origem exterior que nos leva a outro tempo, a rememoração é como a sobrevivência, um gesto ativo criador de pesquisa e articulação, ciente que “as imagens que compõem nossa memória tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a se enrijecer em espetros, e a sobrevivência trata-se justamente de restituí-las à vida” (AGAMBEN In TEIXEIRA, 2010, p. 143). Tal restituição, no entanto, depende da distância que estabelecemos com o passado, porque como afirma Benjamin no início de seu famoso artigo sobre o narrador, “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e que se distancia ainda mais” (1994, p. 234). Seja pela inexistência de vestígios suficientes que estimula uma literatura das lacunas, seja pelo transcorrer dos anos que ampliam o abismo criativo entre o acontecimento e o presente, obrigando um malabarismo de acentos e vírgulas; seja pela distorção premeditada, que adapta curvas narrativas aos ouvidos de um e de outro, personalizando sentidos para cada caso, no intuito de tirar vantagens ou enfatizar derrotas.

É por tudo isso que não podemos confiar em filmes como *India Song* (França, 1975), de Marguerite Duras, não por algum tipo específico de deslealdade, mas pela ânsia cinematográfica em romper com os pactos narrativos tradicionais que nos confortam em sua diegese clássica e ilustrativa, uma necessidade em afirmar que não se pode narrar como antes,

não se pode representar como antes e nem acreditar como antes, cavando e cruzando discursos que desalinham a relação entre imagem, palavra e verdade. Não poder confiar no que vemos ou ouvimos e ainda assim apreender uma verdade das imagens e sons é um caminho de aprendizado, pois a linguagem audiovisual passa a ser vista em si como “parte do mundo real e deve ser incluída entre os elementos desse mundo em vez de ser tratada apenas como um instrumento transparente para representá-lo” (WHITE, 2010, 204). Além disso, “é sempre possível atribuir acontecimentos verídicos a sujeitos de ficção ou de substituição; e acontecimentos incertos ou fictícios a sujeitos reais. A história vive de rodeios e sutilezas que esta indeterminação autoriza” (RANCIÈRE, 1994, p. 9/10). A película da cineasta francesa é inteiramente narrada por vozes em off, vozes em fluxos de consciência que atravessam distintos patamares da linguagem (são diálogos consigo mesma, monólogos, ruídos internos ou externos) e do tempo (presente, passado), manchando os enquadramentos com seus espectros semicerrados.

A mesma voz que remonta experiências passadas diante de uma dança no salão, pode ser da embaixatriz há alguns anos na França ou na Índia; talvez seja resultado de uma observação, num deslocamento sutil para outro cômodo da mansão, mas de um mesmo tempo; pode ser de um amante fora de quadro, mas certamente de olhar arguto e desejos lascivos; ou quem sabe, ser um diálogo ácido entre subalternos escondidos, deste ou de outro tempo, que não deixam passar detalhes sórdidos da protagonista melancólica e deslumbrada. Há uma síntese – numa descontinuidade aparentemente ilógica – onde todas essas formas de contar um encontro passado (ou um encontro passado fictício, projetado) se unem sob a efígie de uma única realidade, cruzada pela verdade na imagem (conteúdo), verdade da imagem (dispositivo), verdade com a imagem (teoria). Alain Resnais – que segue o mesmo caminho em *Ano Passado em Marienbad* – define muito bem que “o realismo não consiste apenas em filmar nossa conversa, mas também em mostrar as imagens que aparecem na minha cabeça durante esse momento” (ARMES, 1970, p. 123). A diferença entre o momento-presente e o momento-passado não aparece bem demarcada; a linha se torna tênue o suficiente até desaparecer num ininterrupto *continuum*. Todos os tempos convergem em um só tempo.

India Song acompanha o ritmo das Monções, sempre enganando a direção dos navegantes por meio de mudanças violentas e repentinhas, retalhando a passagem cronológica, tomando a memória como uma matéria esticada em que o tempo imprime suas diferentes

formas – menos cronos, menos kairós, mais aiôn¹³ – enquanto a câmera segue pelos salões de um espaço em decadência, povoado por fantasmas silenciosos submetidos ao impávido destino da narração. Ao manejarmos sem controle reminiscências e signos do presente através do véu da ficção, estimulamos a mutação das propriedades de ambas as dimensões, de modo que o movimento de voltar sempre, de lembrar sempre é também um movimento de deslocar sempre, como quem troca de lugar um tesouro dentro de um labirinto, a ponto de termos outro tesouro e um maior conhecimento do labirinto ao final de um ciclo de mudanças. O reordenamento conceitual, estético e ideológico do passado, suas variantes e implicações no imaginário contemporâneo, seguem a dificultosa condição da *arte do contar*, princípio básico da criação artística na literatura, se envolvendo na astúcia, observada por Guimarães Rosa, que certas coisas passadas têm de se remexerem dos lugares: “são tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (2006, p. 184). O fora de campo sonoro no filme de Duras enevoa e confunde em absoluto a materialidade do visível, desfazendo o

o curso empírico do tempo como sucessão de presentes, nem sua representação indireta como intervalo ou como todo, é sua apresentação direta, seu desdobramento constitutivo em presente que passa e passado que se conserva, a estrita contemporaneidade do presente com o passado que ele será, do passado com o presente que ele foi (DELEUZE, 2005, p. 325).

Os ecos do contemporâneo são atiçados pelo passado enigmático: no filme *Em Construção*, dois rapazes discutem se as ossadas seriam romanas, românicas ou góticas; um deles não sabe o que veio antes e o que veio depois; o outro então vira e começa a apontar (o que é possível em Barcelona) dizendo “olhe, quando a cúpula é completamente redonda, é românica, quando é pontiaguda, como ali, é gótica, mas essas ossadas são mais antigas que ambos porque são romanas”. O lugar logo se transforma num intenso ponto turístico para os

13 Os gregos antigos utilizavam três palavras para designar o tempo. A mais popular, Cronos, refere-se a passagem do tempo linear, com o presente sendo esse limite entre o que já foi e não é mais (o passado) e o que ainda não é, mas um dia será (o futuro). Tal concepção é a mais difundida e arraigada na cultura ocidental, trata-se do tempo metódico, finito, capaz de ser contabilizado, e está presente como parâmetro nos filmes que seguem uma narrativa clássica, com os princípios de começo, meio e fim costurados a partir de uma relação entre causa e consequência. Kairós seria uma espécie de tempo oportuno ou grande momento, o tempo irrecuperável, o tempo em que uma decisão ou outra pode mudar os rumos da narrativa, isto é, o instante crucial para que o tempo cronológico se desenrole por um ou por outro caminho. O tempo que um piscar de olhos nos fazer perdê-lo. Por fim, o mais complexo, Aiôn, seria uma espécie de tempo transcendental, talvez o tempo da eternidade, um tempo sem origens e sem rotas pré-definidas, passível de idas e voltas, através de lembranças e de uma recuperação das experiências. Aiôn seria uma espécie de jorro imanente do próprio tempo, porque o passado não seria apenas uma etapa a ser superada, assim como o presente não um tempo estável ou o futuro não um tempo impossível, mas parte de um processo de acumulação, que estaria acima da existência dos seres, mas cujos indivíduos seriam capazes de transitar e até mesmo interferir (GAGNEBIN, 2006; PENZIM; RODRIGUES, 1984; BAPTISTA, 2010).

moradores da região, que vão visitar, levam familiares, dos mais jovens aos mais idosos, para conhecerem seus ancestrais, seus antepassados. E lá passam parte do dia conversando, trocando histórias pessoais, inventando lembranças de um passado imaginário, dizendo como era antigamente, as crianças mais velhas contam histórias de terror, dizendo que os esqueletos dormem de dia, mas à noite tendem a se levantar e caminhar pelas vielas escuras. “Nunca viste um esqueleto andar na televisão?”, diz um garoto. “Sim, já. Mas a televisão é fantasia”, responde a garota. Imigrantes comentam nas suas próprias línguas sem tradução. Será que aquele passado também os pertence? A sequência termina, naturalmente, com uma senhora intrigada imaginando que um dia será ela encontrada do mesmo jeito pelos humanos do futuro. Ela conclui: “olhem, olhem para esse ossos, olhem para o que afinal nós somos”.

2.6 EPIFANIA VI – A CONSCIÊNCIA PÓS-HISTÓRICA

Praticamente toda história da humanidade já foi projetada nas telas, os campos de concentração se encravaram na memória, os corpos magros destroçados anunciam não apenas a falência da racionalidade, mas uma suposta impossibilidade de representação. As guerras das últimas três décadas foram acompanhadas dia a dia, seja com balas zunindo ao lado das lentes na Bósnia, seja na abstração de pontos luminosos riscando o céu do Iraque, seja recentemente numa missão na Síria, seguindo a transmissão ao vivo de um soldado norte-americano com uma câmera instalada em seu capacete. Heróis ou heroínas, ditadores, rainhas, líderes, guerrilheiros, presidentes, sobreviventes, famosos ou anônimos, todo tipo de mártir teve sua trajetória contada, recontada ou passada a limpo. Vimos Cristo ser crucificado uma centena de vezes, observamos cortes decadentes, mosteiros medievais, gladiadores lutando por suas vidas, espanhóis e nativos tendo o primeiro contato na América, com a mesma intensidade em que adentrávamos cidades polonesas, russas e aldeias no Pacífico completamente destruídas, com soldados e civis vagando sobre um deserto de ruínas. Vimos um museu de Hiroshima com cabeleiras das vítimas, a garota nua correndo com o corpo recém-queimado de napalm, um rapaz enfrentando sozinho uma linha de tanques na China, uma criança imigrante morta, encolhida, numa praia da Europa. Vimos as fotografias de testes e mais testes com armas de destruição em massa.

Entre imagens documentais e outras tantas ficcionais, entre imagens reais e outras tantas que tentam deliberadamente parecer-se com a realidade, entre a falta de provas e o excesso de convicção narrativa e diante da dissolução das fronteiras entre ficção e vida, lidamos com um regime estético em que as tecnoimagens mostram o que elas são “a memória da história (ao longo de séculos) e a história da memória do último século” (SARLO In OUBIÑA, 2014, p. 35). Postula-se nesse regime, em primeiro lugar, a (in)compreensão ou complexidade das relações entre presente, passado e futuro no contemporâneo, assim como o controle dessas relações; em segundo, a percepção de si no tempo até a percepção da historicidade dos tempos, e de suas possíveis simulações; e, por fim, a transmutação de ferramentas de sentido numa permanente fabricação de narrativas e simulacros. Há um cenário marcado pela flexibilidade do conceito de verdade, pois “o testemunho e a ficção passaram a pertencer ao mesmo regime de sentido [...], escrever história e escrever histórias passaram a pertencer ao mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 57/58). As

visibilidades foram replicadas, multiplicadas e interferem constantemente em nosso senso de realidade. Quando

o pintor Courbet dizia “eu também, eu sou um governo”, significava que ele se propunha ser autônomo, ter sua própria visão do mundo; que não queria que somente o regime existente pudesse dispor do monopólio das ideias, do olhar, do diagnóstico sobre a sociedade, do direito a exercer um poder (FERRO in NÓVOA, 2009, p. 19)

Trata-se de um momento em que a história passou a ser tratada – não mais de maneira velada – como um valor a ser conquistado, doutrinado ou rompido e “cujas suas operações entraram no mercado simbólico do capitalismo tardio” (SARLO, 2007, p. 11). Diante do pandemônio de interpretações, textos, montagens e imagens, que no geral não são arbitrárias, mas ações programadas, vivemos a constituição de uma espécie de “consciência pós-histórica” (FLUSSER, 2011). Isto é, uma consciência não apenas mediada ou conduzida, mas constituída em seu âmago a partir de um acúmulo de tecnoimagens de ordens ficcional ou documental, muitas vezes sem qualquer base conceitual preexistente. O saber nasceria diretamente da imagem, do texto e do contexto sem filtros, um saber diletante em essência, e também uma consciência que abarca os espaços do prosaico, do cotidiano, do que geralmente não era considerado como histórico. A consciência pós-histórica se difunde no reino da estética e por conta desse vínculo com o mundo da aparência, é uma filha do engano e do dogmatismo, precisa ser insistentemente desprogramada dos programas impostos pelas instituições oficiais através de uma aprendizagem ‘pós-alfabética’ (IDEM), cuja autorreflexão nos encaminha para uma ordem teleológica distinta da que Flusser sublinha como ‘pré-alfabética’, cujo compromisso é absoluto com a verdade narrativa sem criar ruídos sobre a própria narrativa, tais como as pinturas presentes nas igrejas que contam o longo calvário de Jesus – e entende-se, confia-se e acredita-se sem precisar de questionamentos, palavras ou explicações.

Se o filme *A leste de Bucareste* (Romênia, 2006), de Corneliu Porumboiu, fosse traduzido literalmente de seu título original – a *fost sau n-afost?* – logo desvendaríamos sua intenção de problematizar a confiança que depositamos nas narrativas: a *fost sau n-afost?* significa algo como “existiu ou não existiu; foi ou não foi; aconteceu ou não aconteceu?”. O filme se passa no décimo sexto aniversário da Revolução Romena, que em 22 de dezembro de 1989, encerrou o regime comunista com a queda e posterior execução do ditador Nicolae Ceausescu. No longa-metragem, um programa de televisão de uma pequena cidade a leste da capital quer saber: “houve ou não houve uma revolução em nossa cidade?”. A dúvida surge

porque a queda de Ceausescu foi transmitida para todo país às 12h08, isto é, as pessoas souberam que houve uma revolução pela televisão (essa foi uma revolução televisionada porque houve uma tomada da própria TV estatal): se os moradores da pequena cidade foram para a praça antes desse horário, quer dizer que eles apoiam a revolução, mas se foram somente depois, a revolução já tinha acontecido, eles participaram apenas da comemoração. O debate acontece entre três personagens pitorescos (figuras 67): Jderescu, um apresentador vaidoso e ciumento que tem um caso extraconjugal com sua produtora; Manescu, um professor de história alcoólatra que vive contraindo e acertando dívidas financeiras, e o velho aposentado Piscoci, que costuma se vestir de Papai Noel durante o Natal e cuja maior preocupação parece ser com sua fantasia.

Figura 67 – A Leste de Bucareste



O programa é aberto aos ouvintes que podem participar ligando. A partir da pergunta, o professor de história começa discorrendo que a cidade fez parte da revolução e se usa como testemunha ocular da afirmação: segundo sua versão, ele e mais três professores chegaram ainda no final da manhã na praça central para protestar contra o regime comunista. O problema é que logo surgem ligações que contestam a versão do professor, que tampouco pode ser confirmada pelos seus supostos companheiros de revolução, porque dois deles já estavam mortos e o terceiro estava morando no Canadá. Esse filme nos soa como uma

vingança por todas as imprecisões que adquirimos nas aulas de história a favor de uma narrativa. Primeiro uma mulher diz lembrar com detalhes desse dia, porque mora bem na frente da praça, diz que os quatro chegaram completamente bêbados, que achava um absurdo que um grupo de boêmios charlatões estivessem dezesseis anos depois querendo se passar de revolucionários na televisão. Na sequência, um segurança liga pra dizer que estava na Praça desde cedo e que também não havia visto nenhuma movimentação antes de ser confirmada a queda do ditador. Mais do que esse debate sobre se existiu ou não revolução na cidade, a partir de relatos que se contradizem e apontam para uma política da reflexividade historiográfica via perspectiva cinematográfica, mais importante é lembrar da força narrativa deste debate acontecer na televisão romena. Isto porque como aprendemos em *Videogramas de uma revolução* (Alemanha / Romênia, 1992), filme-ensaio de Andrei Ujica e Harun Farocki que mostra imagens públicas e privadas do derradeiro momento de queda de Ceausescu, a tentativa de fuga do ditador ocorreu simultaneamente ao momento em que a televisão pública também foi tomada (figura 68).

Figura 68 – *Videogramas de uma revolução*



O poder de controle político se traduziu através do poder de controlar a imagem, reforçando “a hipótese de que as imagens da Revolução Romena não apenas representaram o processo revolucionário, como o tornaram possível, instituindo um paradigma de um modo de existência das imagens que não se define pela sua capacidade de reproduzir o mundo, mas de transformá-lo” (CALLOU, 2014, p. 14/15). Há um campo cuja a nascente está na encruzilhada entre a história, a memória e a estética, crises podem ser criadas no discurso e logo se tornarem reais e cuja foz absorveu um pouco das três áreas, mas não manteve intacta a completude de suas características básicas. Como um professor alcoólatra pode lembrar de uma manhã de dezesseis anos atrás se é incapaz de lembrar da farra da noite anterior, quando levou uma árvore-de-natal velha para casa e cantou o hino nacional para todos ouvirem? Qual credibilidade ele tem? O que precisaria para ter? Como disse ao vivo para milhões de brasileiros o jornalista da Globo William Waack no dia da votação do impeachment da presidente Dilma no senado, “o que importa na verdade é criar uma narrativa política, não importam mais os fatos”, justificando ao mesmo o tempo que a líder do executivo estava sendo deposta sem comprovação de crime de responsabilidade fiscal e sendo julgada por uma bancada de notáveis corruptos, muitos dos quais sendo investigados por dezenas de crimes (e que um ano depois viriam a salvar Michel Temer de ser investigado, presidente que liberou R\$ 3,4 bilhões em tempos de crise para emendas dos deputados a fim de garantir votos a seu favor).

A encenação em seus diferentes níveis presente na política, na arte e na vida assume um papel preponderante como um paralogismo capaz de gerar promissores ‘efeitos de real’ por meio de um encadeamento falso ou forçado. É simbólico que a revolução romena tenha se concretizado com a ocupação simultânea do palácio do governo e da televisão pública. É sintomático que tantas revoluções não sejam televisionadas. Estamos diante de um

o momento de defasagem entre uma imagem do mundo e outra imagem do mundo em vias de se criar. Ou melhor, o momento de defasagem entre um mundo de imagens e outro mundo de imagens ainda por vir. Vista a partir desta perspectiva, a política seria uma questão de visibilidade: o que nos é ou não possível ver em determinado momento da história? A revolução, esta seria uma cisão, uma fissura que colocaria em crise dado mundo de imagens diante de outro mundo por se inventar. Se vislumbra o mundo que, antes mesmo de 1989, começava a se revelar como sendo o nosso: nele, os acontecimentos da história passam a ser, com cada vez mais intensidade, indissociáveis das imagens que circulam, em direto, na mídia. Ou seja, cada vez mais, os acontecimentos se performam como imagem e a imagem se torna o lugar onde eles acontecem. O nosso é, portanto, um mundo em que a história se faz ao vivo, em direto e em amplitude global. (BRASIL, 2008, online).

No filme romeno, os vários alunos que foram para recuperação em história decidem o tema da prova que precisam fazer: mesmo no dia da comemoração da Revolução Romena, eles escolhem a Revolução Francesa, como se ironicamente a conexão distante no tempo e espaço povoasse mais o imaginário deles do que um evento ocorrido no próprio país há menos de vinte anos. Há uma clara separação entre eventos que ecoaram e foram insistentemente renovados em contrapartida a outros escanteados. A consciência pós-histórica, portanto, não está fora da história, apenas percebe que há um apontamento “difuso e arraigado em nossa psiquê – os filmes históricos, mesmos quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 18). Fomos pouco a pouco, com a fotografia e o cinema, com a ampliação das redes de produção e difusão de imagens, formando uma espécie de inconsciente coletivo óptico, estético, transferindo para a leitura do real e da história, as referências trazidas de um mundo visual conduzido em sua essência pela ficção. Para Benjamin, o curso de transformações tecnológicas ocorridas ao longo de grandes períodos, “juntamente ao modo de existência das comunidades humanas, modifica também seu modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que a sensibilidade humana assume – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história” (1990, p. 214). O caso é que a própria história, sua experiência e a formulação de imaginários sofreram transformações profundas dentro de um mundo que vislumbra – sem ser capaz de compreender em sua totalidade e, portanto, escapando do próprio desejo de totalidade – o horizonte das imagens que ele mesmo produz: das imagens chocantes que parecem falsas, mas são absolutamente verdadeiras às imagens que parecem verdadeiras, mas são absolutamente falsas.

A consciência pós-histórica incursiona uma discussão metanarrativa através do escopo de percepções e intenções, da decisão pelos modos narrativos de encadear e adaptar as fagulhas e vestígios dentro da estrutura da linguagem, ampliando o olhar sobre as zonas visíveis, invisíveis e inventadas do passado das sociedades. “Na nossa perspectiva, anacronismos e omissões revelam mais sobre as estratégias da escrita filmica da história do que eventuais tentativas de fidelidade ao que realmente se passou” (NAPOLITANO in CAPELATO et al, 2007, p. 82). Em *O Estranho Caso de Angélica* (Portugal, 2010), do diretor Manoel de Oliveira, o universo diegético se amplia pela confusão temporal na qual se embala, pois não sabemos propriamente ‘quando se passa o filme’, como se fosse uma espécie de tempo suspenso ou sobreposição de tempos. Existem algumas referências contemporâneas em

Angélica – a crise econômica, a poluição – mas é como se o encadeamento de elementos esquecidos nos planos, os quadros, a mesa, os tapetes, as poltronas, estruturassem um antiquário reunindo e confluindo épocas distantes. Essa dimensão se intensifica graças aos diálogos saídos dos nossos avós, da moral flutuante, do próprio desejo do protagonista – amante das ‘coisas antigas’ – em retratar fotograficamente homens que aram suas terras com inchadas, não máquinas, resgatando um cotidiano perdido em algum lugar do passado. As fotos reveladas, da Angélica do título morta e da morte de uma prática, repousam juntas no mesmo varal como se ocupassem o mesmo plano simbólico.

Se formos adentrar um pouco pelos bastidores, saberemos que o argumento foi escrito ainda no final da década de 1940. O anacronismo afetivo e delicado de Oliveira nos concede a chance de, algo que é raro hoje em dia, nos desapegarmos e formalizarmos o não pertencimento exclusivo a uma única geração, a um lugar de fala, a um bojo de referências restritas, nos revestindo de uma fluidez ao ponto de desenvolvermos (ou cortarmos) fios umbilicais com autores e épocas que não as contíguas ou infantis, libertando alegremente nossos desejos no vasto campo das idiossincrasias. É como caminhar em qualquer tempo por uma cidade mais velha que esse tempo, de forma que o filme funciona como um antiquário: lugar que quebra as fronteiras das temporalidades dos objetos e personagens que ali convivem, constituindo uma narrativa onde se “acumulam em desordem objetos profanos e sagrados, selvagens e civilizados, antigos e modernos, que resumem, cada um, um mundo” (RANCIÈRE, 2005, p. 56). Lembremos mais uma vez do extraterrestre d’*O Eternauta* tocando fascinado as curvas da cafeteira italiana. A intenção cronológica, causal, determinista, com vistas na ideia de continuidade, criando antagonismos simplistas, empreenderam uma sistemática busca por uma forma de construir a história, afastando os historiadores de um espaço de debate sobre as formas narrativas, sobre como contar de uma maneira e não de outra; como contar de outra criando uma parábola sobre uma, tornando mais complexa a reflexão sobre o próprio campo historiográfico e sua íntima filosofia. De maneira paralela, “a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2008, p. 6).

Se costumávamos nos perguntar “não haverá outras formas de história?” (HERDER IN DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24), sem tanta certeza de uma prática, o regime estético da

realidade replica que existem sim muitas outras formas de história. Esboçar o lugar comum da história e da imagem por meio da apologia de uma sensibilidade estética desperta alguns confrontamentos, não só porque a primeira repreendeu ou se utilizou da segunda para reforçar sua recuperação do passado, muitas vezes instrumentalizando-a, mas porque ambos os universos estão interligados pela necessidade de narrativa como presunção de sentido. Em vez de separá-las, intentamos ajustar o funcionamento dos mundos criados: sejam os fundamentados a partir de uma metodologia rígida dos manuscritos históricos, sejam os que tomam uma fagulha de passado para estruturar uma diegese absurda e fantástica. Diferentemente da mentira, cujo engano está vinculado a uma máscara intransponível, opaca, onde não há o que negociar, “a ficção usa uma máscara translúcida – fingida –, ou seja, ela ao mesmo tempo em que finge criar um mundo novo, revela os intentos de seu engenho, revela-se ficcional” (MACHADO DA SILVA, 2013, p. 19). Assim, é possível seguir os rastros das narrativas históricas e ficcionais, num campo em que uma não é colocada em função da outra, mas cujas partes se mostram constituintes de um mesmo universo híbrido.

Há um cruzamento de abstrações temporais / espaciais, o que nos leva a questionar novamente: que poder temos diante de imagens que não podemos comprovar senão confiar? Para além de uma espécie de ‘leitura cinematográfica da história e uma leitura histórica do cinema’ (FERRO, 1992), nasce a consciência de que inventamos o passado na linguagem, os discursos de verdade ganham contornos através do campo da estética, talhamos as bordas do que passou em nosso imaginário a partir do que vemos, do que nos contam, do que se divulga. Isso estabelece um marco de influência não só na forma como se lembra e se relata os acontecimentos diante das variadas versões e do próprio tempo / espaço que nos separam deles, mas estimula uma série de dimensionamentos e apagamentos de acordo do convir do poder, promovendo uma emoção seletiva, um envolvimento mais ou menos distanciado das pessoas em relação a atentados, genocídios e tragédias que ocorrem em diferentes partes do mundo. Reforça-se com elementos visuais o abismo entre países centrais e subalternos, a história enquanto experiência estética se revela como uma imponente ferramenta de controle e determinação da sensibilidade humana.

Dentro de uma disputa por apreender os sentidos da realidade “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, mas sem cair numa definição dogmática de verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44), honrando a memória dos vencidos, silenciados, todas as vítimas da barbárie humana que foram e vem sendo deixadas de lado. Em certa medida, a

sensibilidade estética, nessas condições, tornou-se um de espaço de conquista e resistência, especialmente se o considerarmos que ela depende do imaginário enquanto “o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir e, graças a essa exaustividade, um museu em que se viabilizou o estudo dos procedimentos de sua produção, de sua transmissão, de sua recepção” (DURAND, 2004, p.1). A organização diante da proliferação ou caos de imagens, de correlações entre significantes e significados, rompe naturalmente o campo das narrativas e visões únicas sobre os acontecimentos, desestruturando uma escalada binária entre o falso e o verdadeiro. O pensamento que nega tal antagonismo crucial foi reavaliado durante o processo de luta pela tradução da Bíblia por parte de luteranos, porque se acreditava que a proliferação desmedida do impresso acabaria por se voltar contra as verdades emanadas dos livros “pela incitação a uma leitura superficial. O mesmo se coloca para as imagens de forma conservadora: em excesso acabam matando ou banalizando aquilo que poderíamos chamar de nossa inteligência da imagem” (CAPELATO et al, 2007: p. 90).

Constatamos, no entanto, que já estamos além disso. Se Marc Ferro coloca que o cinema ou um mosaico de imagens quaisquer podem assumir seu papel como espaço autônomo transfigurando a realidade a fim de capturá-la sob novos ângulos, ruindo esses processos seculares e sacralizados de dominação, é para dizer que para além de serem ferramentas de controle são também capazes de “manifestar uma independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência” (FERRO, 1992, p. 14). Trata-se não só de uma batalha pelas imagens, mas pela legitimidade do pensar dentro, com e a partir desse universo imagético atravessado por elaborações estéticas e históricas numa espiral, nunca capturando-o ou decifrando-o na sua completude, deixando entradas para novas revoluções de sentido. Não estamos mais posicionados da mesma forma diante do tempo e das imagens como a condensação de uma cultura num momento da história. Deslocadas para além de si mesmas, as imagens traçam relações, no sentido de desterritorializar o conhecimento e reintroduzir o anacronismo na história. E, de algum modo, determinadas singularidades só se tornam operatórias pelas relações que os pesquisadores e artistas utilizam para tensioná-las.

Afinal, o que pode uma imagem? A quem pertencem as imagens? A quem interessa dominá-las? A lógica do poder é também a lógica de produzir discursos, cultuar memórias, resgatar mitologias: isto é, organizar a sensibilidade humana através da produção de

narrativas. Ferro retoma essa discussão pontuando que o cinema enquanto agente histórico do poder, costuma ser instrumentalizado por nações, seus governantes, suas indústrias; seja em regimes democráticos ou totalitários, mas cuja representação possui a clara ânsia de doutrinar e glorificar, usando imagens do império britânico, da ascensão burguesa na França, dos discursos monumentais de Hitler ou do empenho dos soviéticos. O autor destaca que o “controle do cinema” ou o controle das imagens como prioridade em diferentes governos ao longo do século XX, seguindo uma tendência fortificada no campo historiográfico no século anterior, e naturalmente se estendendo / ramificando pelo século XXI, produziu, de formas distintas, monopólios de visões de mundo, no intuito de simultaneamente serem a fonte primordial na constituição dos imaginários coletivos, manter um sentimento de segurança social, encobrindo a ameaça de criações alternativas.

O problema de decidir a quem pertence as imagens não é simples. Antes da guerra de 1914, quando, pela primeira vez, o magnata russo da indústria têxtil Rjabuchinski se viu filmado pronunciando uma alocução a um Congresso dos industriais, achou-se tão grosseiro e ridículo que se precipitou sobre o Czar Nicolás II para dizer-lhe que, urgentemente, era necessário proibir filmagens dessa natureza dos dignitários do regime. Tratava-se da segurança do Estado, vez que o cinema sozinho podia suscitar uma revolução. Por conseguinte, antes mesmo de existir instituída, a idéia da censura cinematográfica havia nascido. De outro lado, hostil a censura do Estado, a todas as censuras, o simples cidadão se alegrava que o cineasta e o fotógrafo pudessem tornar público o ridículo e o grosseiro dos que atentam à dignidade dos oprimidos, dos infelizes. (FERRO in NÓVOA, 2009, p. 15).

No último ano, o recurso de narrativa política e construção de imaginário passou a ser chamado de “Pós-verdade”¹⁴, isto é, “a circunstância em que os fatos ou acontecimentos verdadeiros se tornam menos influentes para a formação de uma opinião pública do que a apelação a emoção e a crença pessoal” (The Economist, 2016, online), mesmo que ambas sejam conquistadas através de estratégias midiáticas sujas e argumentos abertamente não verídicos. Os sujeitos se afastam de uma realidade objetiva e de uma ideia de verdade, por mais complexa e problematizada que seja, para se aproximar da aparência de verdade (e, por

14 O termo Pós-verdade (Post-truth) se consolidou depois que foi eleito como palavra do ano de 2016 pelo Dicionário Oxford, que afirma que a expressão começou a ser usada em meados da década de 1990, mas alcançou seu pico apenas recentemente, em especial durante a campanha presidencial de Donald Trump e o referendo pela saída da Grã-Bretanha da União Europeia, o Brexit (ainda que na prática esteja presente em praticamente toda esfera política e virtual da contemporaneidade). Uma série de invenções (que o Papa Francisco apoiava Trump), os eleitores não se importam, não buscam fontes e a retratação para dizer que é falso nunca é tão forte quando a fonte viralizada. Irônico lembrar também que Trump usou e chegou a creditar o termo pós-verdade à imprensa que divulgava fatos, estes sim comprovados, sobre sua trajetória. A pós-verdade não seria exatamente um culto à mentira, mas uma indiferença pela verdade provocada pela alarmante capacidade que a internet e as redes sociais possuem de espalhar boatos, fofocas, uma multiplicação de fontes. Tornou-se até parâmetro para campanhas políticas.

isso, a pós-verdade também é vista apenas como um eufemismo para mentira). Elmyr de Hory, o falsificador de quadros de pintores famosos de *F For Fake*, depois de desafiar qualquer especialista a dizer diante de um quadro seu se ele era verdadeiro ou falso, comenta sobre suas obras estarem espalhadas em galerias e espaços expositivos de todo mundo: “se você pendurar um quadro falso num museu por tempo suficiente, ele se tornará real”. Talvez não seja exagero dizer que o mundo se tornou essa grande galeria de quadros que temos bastante dificuldade em dizer se são verdadeiros ou falsos.

Foucault nos lembra, no entanto, que desde que a história se estabeleceu como disciplina havia por um lado a confiança nos documentos, como também a prática de interrogar os documentos e interrogar a si mesmo, indagando “não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direitos poderiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados” (2016, p. 7). Se por um lado, essa perspectiva metodológica assegurava um mínimo rigor científico, ponderava que objetos ainda que distantes e frágeis eram decifráveis; por outro, tendia a afastar os historiadores das potências específicas da ficção e da arte, pela impossibilidade de assegurar uma verdade e reconstituir um passado por meio de uma leitura estética. Dito isso, a noção por trás de “pós-verdade” não é exatamente nova. Talvez seja tão antiga quanto a própria a política e o paralogismo, afinal a confusão intencional ou não entre fantasia e realidade ou de uma fantasia que se passa por realidade está presente na narrativa humana desde tempos imemoriais. Se o contato com o mundo só é possível mediante a linguagem, a arqueologia foucaultiana “estaria voltada para o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, possibilitando não os séculos, os povos, nem as civilizações, mas as práticas” (DOLINSKI, 2011, p. 373); “as tramas que ela narra são a história das práticas em que os homens enxergavam verdades e das suas lutas em torno dessas verdades” (VEYNE, 2008, p. 280).

Entre a política e a poética, as imagens produzem visibilidades subjetivadas por olhares de indivíduos que adquirem o conhecimento através de suportes cada vez mais múltiplos, balizados sob sensibilidades distintas. White retoma a frase de Michel de Certeau (“a ficção é o outro reprimido do discurso histórico”) para apontar que um dos dilemas da história diante da estética se instaura porque o discurso histórico se exerce sobre o verdadeiro, enquanto que o discurso ficcional está interessado no real. Godard (in OUBIÑA, 2014, p. 111)

diz “que a criação artística não faz muito senão repetir a criação cosmogônica: é simplesmente o duplo da história”, um duplo não da ordem do espelho, mas da ordem do fractal. Por vezes, essas duas potências são colocadas – equivocadamente – como esferas inconciliáveis, quando notamos que estão cada vez mais conectadas. Trazer a tona as lembranças de um passado imaginário não é apenas elucubrar sobre fantasias tresloucadas, arbitrárias, mas dentro de um campo de disputas narrativas, encontrar um ponto em que superada qualquer projeção saudosa e conservadora pelo que foi – que costuma tratar o passado como uma utopia restauradora, desenvolvendo uma nostalgia por relações e modos de vida que ficaram para trás – observa ou empreende um registro que não consegue se decidir pela ilusão de real como escolha ou pela revelação dos artifícies da ilusão.

3 IMAGINÁRIO HISTÓRICO, IMAGINÁRIO ESTÉTICO

Estamos em uma espécie de circularidade das visibilidades – e o 11 de setembro de 2001 foi a fórmula exemplar do mesmo princípio – que é: uma vez que vocês são uma sociedade espetacular, nós também iremos fazer espetáculo e fazer de vocês os espectadores privilegiados da sua destruição. Eles sabem que Hollywood é inseparável dos modos narrativos escolhidos pelo Pentágono para construir suas narrações guerreiras e sua legitimidade. São os cenaristas de Hollywood que fornecem ao Pentágono os cenários para contar aos jovens soldados e convencê-los da grandeza heroica e legítima de seu sacrifício no Iraque. As pessoas gostam que para elas sejam contadas suas histórias. George Bush disse em um discurso: “People like stories”. Então a eles contamos histórias. E como os militares não sabem contar histórias, pedimos para que Hollywood escreva histórias que iremos contar aos militares. No mundo islâmico, em guerra econômica e financeira com os Estados Unidos, acontece de modo similar. Estamos em uma gestão espetacular: a organização econômica e industrial do espetáculo torna-se o sujeito de narrações que são lendas – no sentido em que fazemos lendas em torno de imagens, para torná-las compreensíveis – que precisam ser contadas para legitimar operações estritamente imperialistas, de um lado e do outro. O ícone de Bin Laden é inesgotável dos dois lados.

Marie-José Mondzain,
em *Imagen, sujeito, poder. Entrevista com Mondzain.* (2008, online)

3.1 EPIFANIA VII – EM BUSCA DE UMA INTELIGÊNCIA DAS IMAGENS

Não é tão incomum encontrarmos matérias de jornais que traçam perfis de assassinos através das imagens e sons que eles consumiam, dos jogos de videogame que jogavam antes de entrarem em alguma escola atirando, dos filmes que assistiam, das bandas que ouviam, por vezes, tomando a própria exibição na tela para justificar / entender a motivação de alguém entrar numa sala de cinema alvejando os espectadores. Diferente da ideia de biografar o indivíduo pelas suas referências visuais, sonoras e pela maneira como se relaciona com elas, diferente de pensar sobre uma possível desassociação da realidade provocada pelo excesso de ficção, diferente de esboçar um passado por meio da análise de artefatos de representação, tal caminho assina a priori a condenação de uma determinada sensibilidade estética. “Pode a imagem matar?”, interroga Maria-José Mondzain no título de seu livro. A própria autora, no entanto, responde incisivamente que a imagem possui outros poderes, mas não exatamente este que insiste em responsabilizá-la por crimes. Na realidade, a imagem comumente recebe a culpa que o humano nega a si mesmo, ainda que as formas de matar e morrer, uma a mise-en-scène da残酷, tenham encontrado “seus modelos nas ficções difundidas nas telas: os culpados culpam a imagem, mas quem são os culpados? Aqueles que matam ou aqueles que produzem e difundem as imagens?” (2016, p. 43, tradução nossa).

Segundo Michael Haneke, todos nós somos cúmplices nesse esquema. Numa entrevista ao crítico Serge Toubiana no início dos anos 2000, ele revelou que *Funny Games* (Áustria, 1997) foi inspirado nos casos de violência em que a explicação social não encontrava sua justificativa; isto é, nos crimes cometidos por jovens burgueses sem motivações claras ou por ímpetos banais. Ele defende que seu filme não é uma desconstrução da violência, mas uma observação sobre a representação da violência nos meios de comunicação e, sobretudo, no cinema; fazendo uma distinção entre os que consomem a violência e os que consomem os filmes que autoconscientemente levantam a questão da representação da violência (tal qual *Funny Games*). Os primeiros seriam inocentes ou condescendentes, os segundos conscientes do problema – num horizonte em que a imagem, como já afirmamos algumas vezes, são indecidíveis, não asseguram que os espectadores as interpretarão da mesma maneira como os criadores as imaginaram. Não sei se para sua surpresa, afinal todo artista me parece capaz de pressupor possíveis guinadas no consumo de suas obras, Haneke lidou com o fato de que seu filme, inicialmente um fracasso nos Estados

Unidos, depois de anos, explodiu como uma febre no mercado de DVD, num movimento especialmente difundido entre adolescentes.

O cineasta especula sobre o sucesso inexplicável: “houve uma evolução nos consumidores da violência”, o que chocava no filme se tornou prazer; o filme deixou de ser uma crítica à representação da violência para se tornar ele próprio o consumo da violência. Para Mondzain, a imagem apresenta riscos e perigos enquanto objeto a ser analisado, de forma que o problema da violência da imagem ou da imagem da violência, fazendo uma ponte entre a história da imagem e a imagem da história, não está impregnado no conteúdo narrativo ou referencial, mas na natureza intrínseca da própria imagem: “a imagem da virtude ou da beleza pode gerar violência. Tal foi o caso dos filmes nazistas que exaltavam a perfeição ariana e se apoiavam na fusão de todos no ódio pelo outro. Eram visibilidades sem palavras, inervadas por um discurso ensurdecedor” (2016, p. 34, tradução nossa). Nesse sentido, alguns signos induzidos em determinas chaves carregam uma inteligência reflexiva própria, de modo que independentemente de seus usos, quando representam substituindo / espelhando o representado ou quando questionam os próprios parâmetros da representação, eles são sempre elementos históricos negociando diante de nossos olhos o factível e a verossimilhança do passado a partir de códigos de cognoscibilidade do presente.

Essa negociação, contudo, segue caminhos sinuosos, pois por mais que nosso consumo esteja num fluxo contínuo atravessado por imagens de ordens diferentes, existe uma clara distinção no posicionamento de crença do espectador diante da ficção e do documentário, colocando o segundo em termos éticos e estéticos provavelmente mais próximo das demandas teleológicas da história. Tal pressuposto se baseia na expectativa de que o documentário esteja ali, entre o jornalismo e o cinema, “falando a verdade”, “buscando a verdade”, “contando a verdade”, em muito pela formação através das produções para canais de televisão sobre história, vida animal, menos pelas desventuras e reinvenções do gênero na sétima arte. Como sabemos, o pioneiro *Nanook* (EUA, 1922), de Robert Flaherty, canonizado como inventor do documentário enquanto gênero cinematográfico, já carregava consigo um longo processo de encenação: depois que perdeu todo material filmado, num incêndio causado por seu cigarro, o diretor interveio ficcionalmente durante as refilmagens para dar um ar mais ‘rústico’ à comunidade de esquimós, pedindo para seus personagens caçarem com lanças mesmo que o uso de armas de fogo já fosse comum. A vontade de documentar nasce junto ao desejo de adaptar.

Cria-se, ainda assim, uma expectativa pelo compromisso de honestidade na relação entre documentarista e documentado, porque nos acostumamos ao documentário como um clássico gesto de homenagem, benevolência, que pode tocar temas duros, mas à distância. Trata-se de um gênero pouco avizinhado com a subversão de sua própria ética, da câmera como arma, da *mise-en-scène* como arapuca, do cineasta ideologicamente disfarçado como personagem, que entra nos espaços do inimigo, recebendo sua inocente permissão para filmá-lo. Alguns desconfiam ou se dão conta do perigo no processo, mas geralmente só depois das imagens montadas, quando elas ganham o claro sentido dado pelo diretor, é que os registrados percebem que estavam sendo enganados (algo que o jornalismo sempre fez sem cerimônias). De alguma forma, a ficção emerge aqui como a porta de entrada, um investimento consciente sobre a ilusão do olhar da ficção do outro, do inimigo, que parece ser a única ferramenta possível de fazê-lo expor suas opressões. Ficamos, portanto, diante dos filmes que mais nos interessam aqui, isto é, as produções que

colocam em primeiro plano sua própria construção; contam o passado de forma autorreflexiva e a partir de uma multiplicidade de pontos de vista; abandonam o desenvolvimento narrativo normal ou problematizam as narrativas que são recontadas; utilizam humor, paródia e absurdo como maneiras de apresentar o passado; recusam-se a insistir em um significado coerente ou único para os acontecimentos; utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e nunca esquecem que o movimento presente é o *locus* de todas as representações do passado. Ao usar *tropos* e técnicas tão fora dos padrões, essas obras apresentam um desafio agudo para as afirmações tradicionais da história empírica – um desafio paralelo ao ser apresentado pelos teóricos pós-estruturalistas, só que, aqui, o desafio é incorporado (ou imaginado) em obras que combinam uma nova teoria e uma nova prática da história (ROSENSTONE, 2010, p. 38/39).

O Ato de Matar (Reino Unido / Dinamarca / Noruega, 2012), de Joshua Oppenheimer nos parece um caso exemplar. Quando o filme abre com uma deslumbrante e colorida cena musical, mas que logo ‘deixa’ escapar tanto imageticamente como sonoramente elementos da própria realização da cena, o antes e o depois do ‘corte’, friccionando o que vemos pela metalinguagem, apreendemos rapidamente que estamos no campo de uma documentação da ficcionalização. E é por esse caminho que a produção segue até o fim, mas não antes de nos informar que em 1965, o governo indonésio foi tomado por militares e que qualquer pessoa que fosse contra o regime – intelectuais, agricultores, membros de sindicatos, chineses – poderia ser acusada sumariamente de comunista. Em menos de um ano e com apoio direto dos governos ocidentais, mais de um milhão de pessoas foram assassinadas. O exército usou paramilitares e ‘mafiosos’ para realizar as execuções. O diretor encontrou alguns desses

assassinos, que até hoje ocupam postos de respeito no governo local: ao serem questionados sobre o passado, eles contavam com orgulho o que faziam. A proposta cinematográfica: “para entender as razões, pedimos para que criassem cenas das execuções do modo como quisessem. Esse filme acompanha esse processo e documenta suas consequências”.

Antes de tudo, o que pode parecer apenas uma proposta sádica logo se revela de uma percepção imensa sobre o olhar da ficção, sobre a sensibilidade estética da história, sobre as imagens entrecruzadas que transbordam na tela: os algozes praticavam suas torturas e mortes profundamente influenciados pelos filmes que viam, não matando porque viram os filmes (eles teriam que matar de todo jeito!), mas procurando ver a si mesmos – a legitimar a si mesmos e retirar a culpa de seus atos – como os heróis que idolatravam e precisavam matar seus inimigos nas suas jornadas, catalogando as diferentes formas de matar e morrer de acordo com os gêneros cinematográficos. Seguem, portanto, dois caminhos ao recriarem as cenas de tortura e execução. Primeiro apresentam toques brutais de realismo, um desconforto tamanho que crianças e figurantes ficam verdadeiramente assustados, sem saber direito se aquilo é e permanecerá apenas como um filme, já que ninguém pode garantir que os algozes não romperão os limites da diegese ficcional e da interpretação. Num segundo caminho, eles recriam as cenas estetizando suas memórias ao simular os traços e características dos gêneros cinematográficos que assistiam no período, isto é, filmes de mafiosos, faroestes, produções históricas sobre o nazismo e até musicais. *O Ato de Matar*, nesse sentido, se infiltra nos espaços discursivos de poder para descontrolar os sentidos através de imagens, numa narrativa-arapuca que confunde um sistema inteligível para justamente conseguir implodi-lo.

Talvez seja necessário repetir: eles não matavam por causa dos filmes, eles matavam porque realmente acreditavam que estavam protegendo o país do invasor comunista e o invasor comunista era visto como vilão por uma clara influência ideológica norte-americana no país. A relação com os filmes surgia para que eles não sentissem culpa, usando das imagens para dar sentido à narrativa que eles criavam para si mesmos, como se fossem os mocinhos matando índios numa produção de John Ford. Essa confiança é que possibilitou a existência do filme de Oppenheimer, porque os personagens acreditaram no sentido histórico da proposta, cujo objetivo supostamente seria mostrar para os mais novos como eles salvaram a nação. Ainda no início da película, os algozes vão num antigo bairro conhecido de comunistas procurar atrizes e atores para interpretarem os ‘antigos’ comunistas. A situação beira o grotesco: eles tentam inicialmente vender a ideia de que quem participar vai se tornar

uma celebridade, mas diante da recusa generalizada dos presentes – muitos provavelmente possuíam ligações consanguíneas com pessoas que foram mortas – Anwar Congo, protagonista do filme, torturador-mor, deduz que “eles não vão aceitar interpretar comunistas porque as pessoas podem achar que eles realmente são comunistas”.

O filme vai revelando aos poucos a inocência estética daqueles homens, em particular de Anwar, inocência tanto diante da estratégia do diretor como da narrativa que costura sobre si mesmo, dos filmes que assistiam, e de como ele se via como um John Wayne, a todo o momento performando diante da câmera como um galã, roubando frases de efeito (“é só eu piscar o olho que eles estão mortos”), caminhando como se fosse um grande mafioso (e, de fato, ele é, comenta-se no filme que ele sozinho matou mais de mil pessoas!). Há um clima estranho e irrestrito entre cinema e vida, eles lembram do passado tenebroso sem deixar de lado os filmes que assistiam, que estão imortalizados em suas mentes tanto quanto eles próprios querem se imortalizar no presente, situação que alcança o paroxismo quando Anwar comenta que eles eram viciados em musicais dançantes, ficavam muito felizes, saíam cantando, imitando os galãs, flirtando com as garotas na rua e depois seguiam para matar os comunistas. “Matávamos felizes, ainda contagiados pelos filmes”. De certo modo, eles não percebem a arapuca criada, porque estão enebriados com suas próprias representações. Os olhos de Anwar brilham quando ele escuta um amigo comentar “Anwar, agora você é uma estrela!”. Para se tornarem efetivamente história, eles sabem que primeiro é preciso se tornar imagem.

A inocência, no entanto, parece exacerbada diante dos objetivos reais daquele projeto: o editor de um jornal é entrevistado e se apresenta como a pessoa que coletava informações e repassava dizendo quem deveria ser morto e quem poderia escapar. Há uma falta de pudor desconcertante: “não importa o que perguntávamos, nós alterávamos as respostas dos comunistas para fazê-los parecer maus. Como jornalista, meu trabalho era fazer o público odiá-los”. O filme leva ao limite, por todos os lados, práticas na comunicação e na gestão do país que sabemos que existem de maneiras veladas e sutis (e que se tornam cada vez menos sutis quanto mais se enfraquece a democracia, como estamos percebendo claramente no atual momento político do Brasil). A cena da primeira vez que eles assistem aos ensaios é perturbadora, porque esperamos uma guinada na relação entre homem e imagem, parece impossível que Anwar assista a si mesmo simulando uma cena de tortura e não sinta nada. Para nosso desespero, ele, com uma criança ao lado, reclama de sua própria atuação: “preciso

reencenar isso direito”. A cena continua, olhamos nos seus olhos esperando quase desesperadamente que algo desperte, algo aconteça. Ele: “não deveria estar usando calça branca, eu jamais usaria calça branca para matar, só jeans ou escuras”. O gosto amargo nos consome.

A partir daí ele entra de cabeça na operação cinematográfica, no domínio da mise-en-scène, reflete que precisa de uma atuação mais violenta, pinta o cabelo, imagina cenários e boas locações para ‘cenas de tortura’. A fotografia das filmagens muda, há uma nova textura diegética e ele cria esse personagem que é ele mesmo, só que reforçando a inspiração nos filmes que assistia e procurava imitar. “Por que as pessoas assistem filmes de James Bond. Pra ver ação. Por que as pessoas veem filmes de nazismo? Pra ver sadismo e poder. Nós podemos fazer isso, afinal nós tentávamos ser mais cruéis que nos filmes”. É nesse momento que entra um personagem ainda mais assustador na trama: Adi, um amigo dos tempos de tortura de Anwar. Diferente da certa inocência do protagonista, Adi enquanto ‘consciência’ logo percebe que aquelas imagens fora de contexto podem prejudicá-los, mas isso não arrefece sua vontade de participar do filme (o que me parece ainda mais perturbador). Adir comenta: “esse filme vai refutar toda propaganda de que comunistas eram cruéis e mostrar que nós éramos cruéis”. Anwar, numa inocência chocante, numa infantilidade que até nos faz questionar se é real, responde: “mas nós éramos cruéis”.

Adi surge como a consciência da imagem: “se esse filme fizer sucesso temos que entender cada passo que dermos aqui”. Mas ao mesmo tempo, ele sabe se defender: “os crimes já prescreveram”. Ele comenta que não tem medo de ser preso, mas da sociedade entender através daquelas imagens, que eles mentiram por tantos anos. “Não é um problema pessoal, não é um problema pra gente, é um problema pra história”. Ele tem medo, dentro de um entendimento da construção simbólica em que esteve envolvido por anos, que a história seja revertida. “Tudo que falávamos vai ser falso, nem tudo que é verdade precisa se tornar público, nem tudo que é verdadeiro é bom”. Ele realmente possui um discurso seguro e provocador: “quando Bush estava no poder, Guantánamo estava certa. Agora é errado. A moralidade de um tempo não é a moralidade de outro. Crimes de guerra são defendidos pelos vencedores. Eu sou um vencedor. Eu faço minha própria definição. Ninguém culpa os americanos por terem exterminado os índios”. Adi diz que iria para o Tribunal de Haia, que gostaria da experiência, simplesmente por um motivo: ele se tornaria famoso!

Em algum momento, esses dois personagens estão pescando tranquilamente, como dois velhinhos (há um ar de ‘banalidade do mal’ na cena), quando Anwar comenta, pela primeira vez de maneira incisiva, que os fantasmas do passado ainda o perseguiam. Adi é implacável, diz não sentir nada, que Anwar sentia isso porque era fraco. “Você precisa encontrar uma maneira de não se sentir culpado”. E se Anwar quase não demonstra emoção, Adi é simplesmente a pura impassibilidade, zero rancor, ranço, nada, rosto profundamente absorto, contrário a qualquer sensibilidade. Mas, diante das câmeras, ambos ficam deslumbrados com suas próprias imagens. Se Anwar é a inocência, Adi a consciência, Oppenheimer é a inteligência. Mais do que fazer os inimigos caírem na armadilha para o mundo, o cineasta através de um filme consegue reescrever a história de um país ao revirar os fantasmas adormecidos.

Dessa forma, o tão esperado despertar de Anwar começa quando já perdendo a linha do realismo brutal que marca a primeira metade do filme, decide-se filmar também as situações que passam pela memória e pelo desejo, pelos pensamentos, alguns beiram o absurdo completo, como a cena em que um torturado entrega uma medalha de honra ao torturador. Nessa mesma linhagem, há a cena em que um fantasma persegue Anwar: a imagem surge como a famigerada vingança dos mortos, momento em que o protagonista diz que a origem de seus pesadelos, de seus medos é por ter cortado a cabeça de um comunista e não ter fechado seus olhos. Ele percebeu que assim o morto estaria sempre lhe observando. Ele sonhava sempre com aqueles mesmos olhos abertos. Mesmo depois de quase cinquenta anos, nunca conseguiu se desvencilhar daquele olhar.

A inocência de Anwar, então, desmorona em duas sequências. Primeiro quando ele enquanto torturador interpreta um torturado (figura 69), num ambiente próprio dos filmes de máfia e fica visivelmente desconfortável com a situação, como se em algum momento, aquilo pudesse deixar de ser um filme justamente por ele não estabelecer bem o lugar da porta entre mundo real e ficcional. Ao final da cena, ele diz que não conseguaria fazer isso de novo. A segunda sequência é o ponto alto que resume a busca do filme: Anwar chama os netos para assistirem a cena dele sendo torturado e morto. Ele prontamente os prepara: “é só um filme”, mas quando dá o *play* no material, é notável que ele é a pessoa mais incomodada do recinto ao se ver torturado na imagem. Ele pergunta “as pessoas que eu torturei se sentiram como eu estou me sentindo aqui? Eu consigo sentir o que eles sentiram”. O diretor, pela primeira e única vez em todo o filme, responde: “na verdade, as pessoas que você torturou se sentiram

muito pior, porque você sabe que é apenas um filme. Elas sabiam que estavam sendo mortas". Anwar reforça já visivelmente abalado, numa expressão honestamente nova na película: "mas eu consigo sentir mesmo. Agora eu sinto". Ele então chora, vomita, passa mal, faz sons inumanos – todos percebem ali que a imagem o atacou violentamente de volta, que mesmo os que perderam a capacidade de se emocionar com a vida podem ser alcançados pela ficção.

Figura 69 – O ato de matar



A realização do filme é o que nos permitiu tal mergulho na história, lembrando-nos que no final da década de 1980, Hayden White cunhou a expressão 'historiofotia' (seguro da impossibilidade de uma sincera guinada estética da historiografia) para reforçar a iminência da construção do pensamento, do conhecimento e do discurso histórico, através de imagens, por vezes, alçadas de narrativas tradicionalmente consideradas não históricas. White se tornou a expressão mais radical não só de uma fusão entre a história e a ficção, mas de uma espécie de ajuste de contas com a tradição historiográfica científica, contestando a crença que os próprios eventos determinavam as estruturas narrativas de sua narração, demonstrando intenções ideológicas, limites interpretativos e esboçando metalinguisticamente a estrutura da consciência histórica emergida no século XIX. "Durante muito tempo, a história havia esquivado sua pertinência à classe dos relatos e havia apagado as figuras próprias de sua escritura, reivindicando seu cientificismo" (CHARTIER, 2009, p. 12), de forma que era

necessário não apenas pensar novos objetos, novos problemas e novas abordagens, como colocavam os representantes da Nova História enquanto vanguarda da historiografia naquele momento, mas, também, remodelar a sensibilidade histórica através da estética para o século XX: “onde estão a historiografia surrealista, expressionista ou existencialista?” (WHITE, 1995, p. 43). Os historiadores e todos que se dedicam a reflexões sobre o passado “deveriam estar conscientes que a análise de imagens requer um modo de leitura bastante diferente do que é utilizado para documentos escritos” (WHITE, 2010, p. 218), especialmente porque os profissionais do campo da história estão acostumados a tratarem elementos estéticos e narrativos como simples complementos ou acessórios das fontes primárias e bibliográficas.

Assim sendo, a relação com o passado pode se concentrar menos na aquisição de novos dados sobre as inumeráveis épocas, para se dedicar à linguagem que usamos para falar do passado (ANKERSMIT, 1994); apontar um reordenamento conceitual de nosso imaginário, empreendendo a “busca de um novo vocabulário para representar o passado, um esforço para tornar a história mais complexa, interrogativa e autoconsciente, procurando novas estratégias que apontam para novas formas de pensamento histórico” (ROSENSTONE, 2010, p. 36/37). A estética torna-se a tática de guerrilha “da subversão secreta, da resistência silenciosa, da recusa teimosa. A arte vai pulverizar a forma e o significado tradicionais, porque as leis da sintaxe e da gramática são as leis da polícia. Dançará no túmulo da narrativa, da semântica e da representação” (EAGLETON, 1993, p. 266). Não sabemos ao certo se a história conseguiu acompanhar as cruzadas desconstrucionistas e uma política da reflexividade movida pelas narrativas artísticas, em particular pelas literárias e cinematográficas. Se na iconografia do Renascimento, Clio, a musa da História e da criatividade, era representada como uma mulher de dois rostos, um voltado para o passado e outro voltado para o presente (TODOROV, 2002); levava um livro em uma mão (de onde retirava informações antigas) e uma caneta na outra (provavelmente para escrever novos livros), talvez seja o momento de adicionar, para além da caneta, uma câmera. De certo, já não há segurança alguma perante suas básicas exigências: a fidelidade ao passado, utilidade no presente (IDEM).

De algum modo, a intuição de uma simbiose entre a história e o campo artístico no intuito de produzir “contrapoderes, contraimagens que desviam ou invalidam os poderes oficiais” (MONDZAIN, 2016, p. 42, tradução nossa), para reforçar uma inteligência das imagens, revela sua potência já em Nietzsche, que absorveu a história como um conceito

polissêmico, pendente numa rede dialética, dependendo da maneira de sua apropriação. Portanto, enxerga a história como doença ou como virtude, como ciência ou como arte, materializada por meio do método científico ou dos arranjos filosóficos; guias da objetividade ou da subjetividade; uma criança diante da encruzilhada apolínea / dionisíaca. A pergunta de Nietzsche nos atinge diretamente: “é permitido olhar para tudo com uma visão artística?” (NIETZSCHE, 2005, p. 296). Sua resposta vem com o horror de quem observou de perto a refundação da história pela ciência no século XIX, com “o” conhecimento sendo visto – exclusivamente – como uma construção inserida dentro de um rigor metodológico, de uma objetividade absoluta, que levaria os indivíduos à verdade inabalável:

A objetividade do historiador é um absurdo. Isto significaria dizer que um acontecimento pode ser examinado de maneira tão límpida nos seus motivos e nas suas consequências, que não produziria mais nenhum efeito e continuaria sendo um processo puramente intelectual: como a paisagem para o artista que se contenta com representá-la. [...] Pensar objetivamente a história, este é o trabalho do artista: tudo reunir pelo pensamento, ligar qualquer acontecimento particular ao conjunto da teia, baseando-se na hipótese artística de que nela pode ser encontrado um plano, uma coesão: hipótese que não tem qualquer base histórica e que contradiz qualquer “objetividade”, tal como é compreendida habitualmente. É o instinto artístico, não o instinto de verdade, que impulsiona o homem a estender a sua teia sobre o passado e a se tornar senhor dele (IDEM).

As imagens e narrativas também desfazem uma ideia cristalizada não somente de uma época ou acontecimento, mas da própria história. Ferro nota que após um longo tempo, a relação dos povos com seu passado não se distingue muito claramente de sua relação com o arquivo filmico, de forma que os aparelhos e sujeitos que possuem um acesso privilegiado a esse arquivo – seja na produção ou difusão dos mesmos – têm também os meios de intervir nessa relação com o passado, modificando-o. No seu artigo mais conhecido, *O filme: uma contra-análise da sociedade*, o historiador francês descreve como o cinema mais comercial ao realizar suas incursões sobre o passado possui uma relação profunda com o poder, repassando a história oficial das nações, baseada nos grandes nomes herdados de narrativas heroicas. Trata-se de um percurso conhecido por inúmeros historiadores que assumiram esse posto “com a adoção de um modo privilegiado de tomada de perspectiva, baseada no princípio de seletividade das fontes históricas” (FERRO, 1992, p. 84).

Naquilo que passou, tanto historiadores como cineastas apresentam apenas o que lhes parece apropriado para o seu relato, para seu gosto ou para sua interpretação, onde a história só conserva da história aquilo que legitima o poder dos que governam ou dos que a governa (a

história). Paul Valéry conclui: “o único resultado é sempre uma evidência apenas, que é a impossibilidade de se separar o observador do objeto observado, e a história do historiador. Cada um nos mostra uma cabeça cortada que é objeto de suas preferências” (2007, p.112). Os acidentes de concordância formariam o que chamamos de fatos históricos, também imagens dos fatos no sentido não mimético, firmados numa negociação subjetiva entre existência e importância, entre quase fato, fato deslocado, invenção. Busca-se a formação de um imaginário mais “deliberado, mais refletido, mais capaz de teorizar sobre si mesmo, mais consciente de sua situação em uma história da cultura, e que sabe se criticar para se reforçar (AUMONT, 2008, p. 52). É possível, no entanto, postular um comentário metalinguístico sobre as formas de acesso e representação do passado, no intuito de despertar no espectador uma consciência sobre a dimensão da disputa pelo passado como uma disputa pela história e pela memória. Uma disputa, entre o imaginário histórico e o imaginário estético, pelas formas de presente e pelo desejo de futuro.

3.2 EPIFANIA VIII – QUANDO A IMAGEM MONUMENTALIZA O PASSADO

Ainda que de tradição milenar, a história protagonizou um momento decisivo na sua trajetória epistemológica na passagem do século XVIII para o século XIX – chamado de ‘século da história’ – quando rompeu com o campo da literatura ao seguir os passos do racionalismo iluminista na estrita separação entre fato e ficção, firmando uma base teleológica de pretensão científica, balizada na utilização de um método e no distanciamento da reflexão estética e até filosófica. A ‘especulação’ abria, assim, caminho para uma ‘comprovação’ e ‘explicação’, a ciência humana – tal qual o mundo – precisava ser compreendida, alcançada em sua totalidade, tomando como referência a certeza e as ferramentas das ciências naturais para analisar fenômenos sociais inscritos no passado (e nessa leva a estética se afastava da abstração em função de uma compreensão também mais racional do campo da arte). Símbolo dessa transição é o verbete *história* publicado por Voltaire na *Encyclopédia* em 1765 onde o campo ainda é visto como um gênero literário, mas a diferença é marcada pela história ser tratada “como a narração dos fatos verdadeiros, ao contrário da fábula, que seria a narração dos fatos fictícios” (ASSUNÇÃO, 2011: p.103, v1).

Muito antes, Aristóteles na sua *Poética* já havia pontuado a cisão entre história como uma narrativa de caráter verídico e a poesia como caminho fantasioso, numa separação entre Heródoto / Tucídides¹⁵, de um lado, e Homero, de outro. No entanto, o próprio filósofo grego já relatava também a complementaridade de ambos os formatos narrativos, pendendo para a superioridade da poesia, por conta das restrições metodológicas da criação histórica. Desde então já é notável que o elemento fundamental dessa ruptura, a noção de verdade, carregava consigo seu caráter também histórico, afinal “as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não

15 A verdade historiográfica de Heródoto, desvinculada da sabedoria / inspiração das Musas, estava ligada diretamente à sua experiência, partindo do que 'viu' e 'ouviu' para poder 'dizer' e 'escrever'. No entanto, o historiador coloca em dúvida para o leitor a veracidade do que relata, como se abrisse suas impressões ao debate, como se seu propósito fosse recolher inúmeras posições contraditórias ou complementares, deixando seu destinatário decidir qual delas acreditar ou negar. Sua experiência de viajante fez com que conhecesse não apenas locais distantes e culturas diferentes, mas tivesse contato direto com histórias contadas de formas paradoxais, com informações repletas de divergências narrativas, formas pouco usuais de pensar o tempo e encadear os acontecimentos. Sua aceitação de opiniões de vários grupos, pressupunha não só um imenso respeito ao outro, como um reconhecimento particular da impossibilidade dele tecer uma única verdade. Para Tucídides, a conotação é outra: a verdade assume um papel central em termos teóricos no seu projeto historiográfico, com o autor prometendo uma exatidão no registro das batalhas, composta necessariamente de sua presença e da pesquisa para evitar um engano perceptivo. Isso significa dizer que ele só produziu escritos relacionados ao seu próprio presente, evitando nos dizeres de Paul Ricoeur, “representar no presente, a coisa ausente” (2008).

deixam, por sua vez, de romper com elas próprias” (FOUCAULT, 2008, p. 5). Mais do que narrar os acontecimentos do mundo dos homens, a poesia seria capaz de transitar entre o que sucedeu e o que poderia ter sucedido, entre o campo material e o espiritual, estimulando um trabalho também de ordem filosófica.

O caso de Homero nos parece emblemático. Lançado ao campo da poesia por suas obras *Ilíada* e *Odisseia*, pai dos heróis primeiros da civilização ocidental, heróis carregados de passado, Ulisses e Aquiles, o poeta épico partiu da influência das Musas para flertar com um universo que envolve não apenas os homens, como no caso de Heródoto e Tucídides, mas também seres divinos e toda diversidade de criaturas da mitologia grega. Para além da ordem material, ele capturava a ordem simbólica de um tempo, tornando-se uma encruzilhada após um texto escrito por Nietzsche em sua fase de transição entre a filologia – “essa busca pelos aromas esquecidos” – e a filosofia. *Homero e a filologia clássica* parte de uma discussão sobre a personalidade de Homero, esse ‘gênio’ capaz de escrever versos específicos provenientes de lugares, culturas e séculos diferentes, aproximando-os numa única narrativa, não apenas divagando sobre pontuais cotidianos de grupos humanos pretéritos, mas também traçando um grande panorama do imaginário estético do período.

Nietzsche, portanto, chega a uma conclusão: Homero não existiu, ou melhor, não podemos falar em apenas um Homero, mas talvez de vários autores que foram reunidos, mediados sob o nome de Homero, materializando um período de tempo e uma história, um retrato de pensamentos simbólicos, possivelmente uma maneira muito mais potente de acesso ao período que os relatos produzidos pelos proto-historiadores. Um resgate por ora estético da história. “O nome de Homero não teve desde o princípio uma relação necessária com o conceito de perfeição estética, nem tampouco com a *Ilíada* e a *Odisseia*. [Considerar] Homero como o poeta da *Ilíada* e da *Odisseia* não é uma tradição histórica, mas um *juízo estético*” (NIETZSCHE, 2006, p. 187). Isso significa dizer que o retorno ao universo da Grécia Antiga por meio de Heródoto, Tucídides e Homero são retornos diferentes, capazes cada qual de estabelecer suas próprias dinâmicas reconstrutivas a partir desse passado organizado em palavras e estratégias discursivas específicas.

De fato, no século XIX, multiplicaram-se as questões fundadoras da história como ciência, primeiramente com o historicismo e o positivismo, paradigmas que, assim como a imagem que monumentaliza o passado, tenta apagar a historicidade de sua estética, como se não fosse uma visão, mas ‘A’ visão de como as coisas aconteceram verdadeiramente, não

admitindo qualquer multiplicidade semântica. Ao lado do materialismo histórico, as tendências seguem num contexto em que o pensamento sobre a narrativa e/ou dimensões estéticas não encontravam mais lugar. Estruturava-se a necessidade de aplicação de um método específico e a implementação de paradigmas teóricos; as fontes históricas oficiais assumiram papel elementar como matéria-prima do conhecimento; foram definidos os modos de relacionamento entre o historiador e seu objeto de estudo baseados numa suposta neutralidade; fixaram um vocabulário comum e um âmbito conceitual específico, estimulando a formação de uma matriz disciplinar para aprendizes universitários. Para além disso, houve um interesse da classe burguesa em se apropriar de

um conhecimento histórico recentemente disciplinado e profissionalmente produzido a ser usado para desmistificar o velho mundo feudal do sacerdócio, da aristocracia e da monarquia. Foi o conhecimento histórico que revelou até que ponto o Antigo Regime havia se baseado na magia, no engano, na fantasia e na ficção – de fato, tratava-se de um mundo ‘inventado’. Contra esse mundo ficcional e fantástico, a história estabeleceu a verdade da realidade – o passado que poderia ser conhecido com segurança, já que por ser algo passado, já não podia se modificar e, portanto, podia ser objeto de uma determinação puramente factual. O pós-modernismo vem para dizer que o conhecimento histórico em si mesmo é algo inventado (WHITE, 2008, p. 153, tradução nossa).

No bojo dessas transformações, o decano dos historiadores profissionais, Leopold von Ranke, como estratégia de escavar o mais profundo abismo entre a história e a literatura, anatemizou o romance histórico desde sua ‘invenção’ (LUKÁCS, 2011) pelas mãos de Walter Scott. “A verdade era mais interessante e bela que o romance. Abandonei então este último romance e resolvi evitar toda a invenção e imaginação nas minhas obras, mantendo-me preso aos fatos” (RANKE, 1981, p. 5, tradução nossa). A pretensão de totalidade também antagonizava ambas as propostas, porque enquanto Scott escrevia seus livros focando anônimos introduzidos num grupo de períodos históricos “distintos”, uma espécie de “herói mediano” (LUKÁCS, IDEM), a ciência histórica firmava suas bases com a vontade de produzir, dentro do preceito da continuidade, as histórias nacionais e universais e/ou das grandes figuras heroicas do passado. O empenho de Scott permanece vivo em diversos filmes que colocam personagens anônimos tangenciando momentos considerados de ruptura na calmaria histórica, uma tradição que o cineasta Valerio Zurlini identifica como uma “fusão entre uma vida privada e os acontecimentos históricos: uma história privada é engrandecida, e se torna extraordinária, isto é, necessária, se tiver como fundo um grande acontecimento histórico” (2010, p. 24).

Se Ranke se dizia ofendido pelas “imprecisões históricas de Scott”, autores contemporâneos contestaram essa ofensa dizendo que o que a literatura do escritor escocês ofendia “era a visão otimista e contemporizadora do historiador alemão, revelando o universo militar com olhos céticos, não ufanistas, destacando a violência contra as mulheres, mostrando simpatia para com os não cristãos e não-europeus, dando voz aos excluídos” (CURTHOYS, DOCKER, 2005, p. 52). Sobre as consequências desse período, Hayden White comenta:

a razão pelo qual os estudos históricos estão em crise hoje não é porque um punhado de loucos pós-modernos capturaram as mentes de uma juventude influenciável; é mais porque os estudos históricos têm de forma manifesta falhado nos esforços de se tornar a ciência que se esperava converter no século XIX. Antes dessa época, a história era cultivada numa combinação proveitosa com as belas artes, a epistolografia e a filosofia, como ramos da retórica, servindo como fundamento de uma pedagogia da virtude e como um tipo de arquivo da experiência. Mas se pensava que ao tornar os estudos históricos científicos era preciso sua redução de qualquer conexão, não só com a poética e a retórica, mas também com a filosofia e a literatura imaginativa. A partir desse momento, a história e a ficção nunca deveriam se mesclar, ainda que os historiadores continuassem se favorecendo do modo narrativo de representação característico do mito, da fábula, da épica, do romance, da novela e do drama (WHITE, 2010, p. 172: tradução nossa).

Apesar da distinção entre ficção e história, o monumentalismo envereda pelo que ambos os campos possuem em comum, não separando-os, mas aproximando desta vez Heródoto, Tucídides, Homero, passando pela História Augusta dos imperadores romanos, pela história *Magistra Vitae* – da história como exemplo –, atento para a história heroica em Vico, entre a era dos deuses e dos homens, a história de reis, guerreiros e de batalhas, até chegar nos grandes tomos históricos do século XIX e XX e nos épicos hollywoodianos cuja grandeza está na própria duração das narrativas, nos filmes de guerra que acompanham heróis em suas jornadas martirizadas, nas produções biográficas que partem do princípio que “uma vida mudou toda humanidade”. Trata-se de uma representação direcionada pela sobrevivência de grandezas, pela existência do olímpico, natureza indistinguível da ficção mítica (NIETZSCHE, 2003), numa “estratégia que nos leva a crer que o mundo ou passado é, efetivamente, o que dizem que é” (CHARTIER, 2016, p. 52), radicalizando a ilusão de não estetização do positivismo / historicismo em seu sentido mais espetacular, paradoxalmente por meio de um aparato de efeitos, por vezes, hiper-realistas. Tudo é hiperbólico, empenha-se em extrair e condensar realidade e mitologia, a jornada dos ‘homens’ e a jornada dos deuses, ciente de que “nem sempre é fácil traçar uma linha entre passado mítico e passado real,

porque o real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade" (HUYSEN, 2000, p. 16). Nietzsche complementa:

há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma ficção mítica: pois de um mundo podem ser extraídos exatamente os mesmos estímulos que do outro. Se a consideração monumental do passado governa sobre os outros tipos de consideração, ou seja, sobre o tipo antiquário e o tipo crítico, então o passado mesmo é prejudicado: grandes segmentos do passado são esquecidos, desprezados e fluem como uma torrente cinzenta ininterrupta, de modo que apenas fatos singulares adornados se alçam por sobre o fluxo como ilhas: nas raras pessoas que se tornam em geral visíveis salta aos olhos algo não natural e estranho. A história monumental ilude por meio de analogias: através de similitudes sedutoras, ela impele os corajosos à temeridade, os entusiasmados ao fanatismo. Mas justamente nesta exigência de que o grandioso deve ser eterno inflama-se a luta mais terrível. Pois o resto que vive grita 'não'! O monumental não deve surgir – esta é a solução contrária. (2003, p. 19-23)

Tal influência nas produções contemporâneas faz com que o desenho da realidade seja composto por exageradas camadas de técnica, reforçando grandes feitos, o momento da inscrição dos nomes das personagens na história: abandona-se a sobriedade científica para se instituir um universo suprareal, onde a violência, por exemplo, não se limita aos tiros ou ao sofrimento, mas desemboca num mundo cuja morte só é assegurada pela destruição completa dos corpos (SARLO, 2007) e pelo *close-up* nos restos humanos. O passado se torna monumento nos grandes discursos edificadores e motivadores dos protagonistas, não se sabe se falam para os outros personagens ou para os próprios espectadores; nas batalhas intermináveis em campos cuja profundidade nossa visão não alcança, explicando eventos históricos por motivos passionais e fulgazes, com a trilha sonora embalando / conduzindo a emoção dos que assistem, pontuando a "hora de chorar" (com a perda de alguém); a "hora de rir" (com algum personagem secundário jocoso); a "hora do suspense", a "hora da batalha", a "hora da vitória". O som torna ainda mais transparente a pura imagem de transparência.

As imagens monumentais são fabricadas e transmitidas através de um realismo que apaga os punhos ideológicos por uma supremacia da representação de aparência neutra, "o cenário e a filmagem foram concebidos de maneira a fazer compreender que nos encontramos introduzidos entre os 'grandes homens', lá onde se forja o destino do mundo" (SORLIN, 2009, p. 45). A visão monumental nega ser a visão de um observador do evento para ser 'A' visão do evento, quase como se existisse uma invisibilidade da narração. A leitura da história se desfia como uma aventura composta de superações sucessivas de desafios e obstáculos, baseada em explicações superficiais e conduzida num ritmo frenético e de baixa

complexidade cognitiva: os protagonistas são nomes conhecidos, anônimos embrutecidos de heroísmo – às vezes se estabelece a relação com o próprio Jesus Cristo –, cercados de milhares de figurantes reais e outros tantos criados digitalmente, inscritos em eventos memoráveis no que se convencionou ser a história da humanidade. Monumentalismo é o puro desejo de permanência e universalidade.

Há, portanto, uma disputa pela memória no campo da narração que joga com visões sobre o decorrido, seduzindo-nos através do “fascínio secreto do drama histórico com a cena primordial da história, satisfazendo a ânsia de vermos com nossos próprios olhos, de ouvirmos aquilo que os ‘grandes’ disseram e conhecermos aquilo que fizeram atrás das portas fechadas” (JAMESON in FRANÇA / SAVINO, 2013, p. 206). A imagem monumentaliza o passado quando não é apenas a guerra de um povo contra outro, de uma nação contra outra, é a luta de uma ideia de herói em nome da própria humanidade, aquele que lutou por todos nós, a quem devemos agradecer estarmos aqui ou aquele que insistentemente tentou nos destruir. As produções seguem uma lógica funcional – continuidade, universalidade, causalidade – numa estrutura mastigada, onde se atribui extrema importância aos “atos, palavras e atitudes de alguns personagens, agrupados em uma cena de duração relativamente curta, em que se concentram, como na tragédia clássica, todas as forças da crise do momento” (BLOCH, 2011, p. 70).

É óbvio que esse projeto estético está ligado ao cinema *mainstream*, em particular dos Estados Unidos enquanto potência que se apropria do passado do mundo para si, num panorama que procura contar a história como ela realmente foi, apagando o processamento ideológico dessa narração e, em geral, resgatando uma mesma carta de períodos e personagens. Trata-se de um modelo de discurso histórico tradicional, da história *magistra vitae*, isto é, da história exemplar pedagógica que nos ensina no presente, quando, como qualquer outra, também tende a nos enganar. “O monumento é o que fala sem palavras, o que nos instrui sem a intenção de nos instruir, o que é portador da memória por ele mesmo sem estar preocupado mais que por seu presente” (RANCIÈRE, 2013, p. 28). Ainda assim, para não restarem dúvidas, palavras são usadas numa estratégia recorrente dentro da estrutura cinematográfica para legitimar o caráter de verdade, de efeito do real das narrativas: se o filme se passa num momento anterior a existência de pessoas que vivenciaram o tal passado, normalmente há um texto ou mesmo a fala de um especialista, conduzindo ao seu modo o espectador para o contexto em que se desenvolve a diegese; caso seja um contexto

relativamente recente e existam sobreviventes, reforça-se o poder das testemunhas oculares, aparecem idosos falando no início ou no fim “como foi”, como foi o *O Dia D*, como foi a batalha do Pacífico (como acontece ao final de cada episódio das miniséries irmãs *Band of Brothers* (2001) e *Pacific* (2010)). Finca-se a aura do “eu vi, vivi, podem acreditar, foi real e tudo nesse filme é verdadeiro”. Há uma série de estratégias para dar credibilidade a cada um dos detalhes das produções.

E mesmo que hajam relatos verídicos, a ficção é construída sob uma noção de história orientada, claramente ideológica, quase como se a vida fosse uma sucessão de grandes momentos e marcada por uma completa desproporção dos rostos e dos feitos – algo que tem um fundo bastante antigo. Virilio escreve:

toda dimensão é instável e a ele (o espectador) se apresenta em estado isolado, fora de seu contexto natural. A Ilíada mostra o gigantesco Aquiles avançando contra as muralhas de Troia; superdimensionadas ainda as efígies dos conquistadores, Ramsés ou Stalin, colossos de pedra ou bronze que parecem capazes de se mover em um mundo vazio e ampliado, um campo de ação insuspeitado. Um pouco como Gulliver ou Alice, que dizia “me modificaram muitas vezes” (VIRILIO, 2005, p. 58).

Não podemos esquecer que o monumental é, aliás, uma das bases da estética fascista. Benjamin, impressionado com as demonstrações grandiosas do partido nazista na Alemanha e impactado com a significação propagandística lançada pelas câmeras, escreveu que a “reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (1985, p. 194). Mais do que isso, “os rituais, o gestual, seus uniformes, suas conglomerações com multidões, a simetria, o caráter performático de seus discursos só poderiam ser compreendidos pelos efeitos que obtinham ao serem amplificados pelos meios radiofônicos e cinematográficos” (HAGEMEYER, 2012, p. 30/31). No filme *Gladiador* (EUA, 2000), de Ridley Scott é notável como o diretor estabelece diretamente uma relação entre o império romano sob o domínio de um sádico tirano que havia matado o próprio pai para alcançar o poder e iludia as massas sob a lógica do pão e circo, com as imagens difundidas no congresso nazista de Nuremberg em 1934 que reeditava uma ideia de grandeza da própria Antiguidade Clássica (figuras 70 e 71).

Figuras 70 e 71 – Gladiador / O Triunfo da Vontade



Da Nuremberg registrada no filme *O Triunfo da Vontade* (Alemanha, 1935), de Leni Riefenstahl, com imagens simétricas e monumentais de uma multidão esperando o discurso de seu líder, onde a própria arquitetura brutalista reforça a grandeza, até a destruição completa de Berlim, Paul Virilio escreve, em seu livro *Guerra e Cinema*, que passamos “do inferno das imagens à imagem do inferno” (2005, p. 78). Não tão paradoxalmente, seguindo essa grandeza e obsessão pela simetria do inimigo fascista, batalhas apropriadas como grandes narrativas de legitimidade dos Aliados ocidentais, como *Dia D*, *Iwo Jima* ou o ataque japonês a Pearl Harbor foram insistentemente representadas após o fim do conflito até hoje na recorrência de uma narrativa salvacionista e heroica atrelada à visão dos vencedores e dominadores, apelando para efeitos em grande escala. Alguns acontecimentos são conservados, elevados ao panteão de momentos históricos, enquanto outros, de maior complexidade cognitiva, são deixados de lado. O monumentalismo no cinema, apropriado como um drama histórico, mostra sua face ao atacar em cheio o campo das emoções:

não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite plenamente naquela imagem – mais especificamente, nos personagens envolvidos nas situações históricas representadas. Retratando o mundo no

presente, o filme dramático faz com que você mergulhe na história, tentando destruir a distância entre você e o passado e obliterar – pelo menos enquanto você está assistindo ao filme – a sua capacidade de pensar a respeito do que você está vendo. O filme quer mais do que apenas ensinar a lição de que a história dói, ele quer que você, o espectador, vivencie a dor (e os prazeres) do passado. (ROSENSTONE, 2010, p. 34)

A dominância funda sua estrutura através de uma narração que monumentaliza uma experiência vista como impessoal, por vezes encoberta pela estrutura do melodrama, como se o corpo que conta não estivesse no mesmo espaço / tempo do corpo que vive, mas cujas ferramentas são usadas para aproximar em absoluto para dentro do filme, o corpo que consome. Essa experiência é sempre colocada como coletiva, mesmo quando surge das tensões entre um indivíduo e o seu ambiente: uma das formas de tornar invisível a visão sobre as batalhas é procurar confundir os dramas entre casais com os dramas da nação, como se houvesse quase uma relação sagrada entre ambos os destinos, privado e público, pessoal e político. O passado assim surge como o lugar do extraordinário, diferenciando-se do presente ordinário, resgatando uma sobrevivência de grandezas, a existência do olímpico, muitas vezes retomando no presente, narrativas épicas de inspiração bíblica ou greco-romana para reafirmar uma espécie de ligação umbilical entre períodos históricos. Há uma radicalização da influência da estética sobre a história em seu sentido mais espetacular:

o discurso histórico tradicional repousa não só num princípio trivial de causalidade, mas também numa ideia de continuidade temporal infinita e regular, ideia que está, aliás, na fonte dessa ideia de exangue de causalidade. Esse segundo princípio do historicismo acarreta uma narrativa falsamente épica, como se todos acontecimentos pudessesem encadear-se uns aos outros no fluxo sem obstáculos da história universal. Quer essa última encontre seu sentido num progresso cumulativo ou no tesouro de uma infinita diversidade, trata-se sempre de uma narração que pretende traduzir na sucessão de palavras (e imagens) o encadeamento do real (GAGNEBIN, 2011, p. 98).

A suíça complementa: “Benjamin ressalta que a narração da historiografia dominante, sob sua aparente universalidade, remete à dominação de uma classe e às suas estratégias discursivas. Essa narração por demais coerente deve ser interrompida, desmontada, recortada e entrecortada” (GAGNEBIN, 2011, p. 17). As formas de narração procuram reconstruir determinada experiência que não foi vivida diretamente pelo outro, graças a distância ou impossibilidade ficcional, redefinindo realidades distantes com palavras, gestos ou imagens. A vontade monumentalista da história no cinema se confunde com o próprio desenvolvimento

da indústria hollywoodiana em escala mundial e sua vontade de “ilustrar verdadeiramente” o passado como ele foi. Se a história costumava ser “o compêndio dos grandes exemplos, dignos de serem apreendidos, representados, meditados, imitados; focado naqueles que estavam destinados a deixar memória” (RANCIÈRE, 2013, p. 19), o monumentalismo é o símbolo dessa permanência, dessa vontade de eternizar através do tempo verdades e experiências. No caso do cinema, o monumento encontra o espetáculo, uma prerrogativa que gerou uma espécie de repetitiva história norte-americana projetada para o mundo e uma apropriação dos fatos ocorridos nos mais diferentes recantos do globo pelos olhos dos Estados Unidos, formando um umbral da história erguido através de imagens e sons ideologicamente e comercialmente muito bem formatados. Os EUA, tal qual Zeus que escolheu Mnemosyne como sua quinta mulher para sempre lembrar os seus feitos do passado, selecionam uma herança orgulhosa do mundo como uma herança sua. Para assentar seus poderes, deuses e potências, concordam que é necessário assegurar a rememoração de sua dominação.

Esse tipo de representação pode aparecer de duas maneiras. A primeira em que acompanhamos as grandes figuras da história mundial em pessoa, “maiores do que a própria vida, fazendo as vigas do teatro vibrarem com a expressão heroica de suas decisões, sua vontade, as ansiedades do seu poder e sua missão” (JAMESON in FRANÇA / SAVINO, 2013, p. 206). A segunda em que acompanhamos o olhar de uma testemunha ocular, como a secretária de Hitler, o advogado do assassino, o jornalista que cobriu um determinado evento, conferindo novamente um legado de credibilidade, isto é, “chegamos a tudo isto indiretamente, pela mediação de um personagem ordinário a quem é dada a oportunidade de vislumbrar os grandes personagens de longe e, por um momento, cruzar com suas trajetórias fulminantes” (IDEM). O caso é que a temporalidade do monumentalismo é “por excelência o presente, um presente voltado para o passado, um presente que talvez queira melhorar o passado” (AUMONT, 2008, p. 42). Há, sem dúvida, uma certa glamourização de eventos terríveis ou uma espetacularização do horror. Não há dúvidas que muito da cruel verdade da guerra foi simplesmente removida da nossa cultura visual.

3.3 EPIFANIA IX – MODOS PARA REINVENTAR O PASSADO

Na vasta lista de ditadores que governaram países e lideraram nações nos últimos cem anos, provavelmente a figura que melhor encarna o emblema de um regime obcecado pelo controle da memória é Stalin. Durante seu governo, especialmente a partir da década de 1930, tornou-se uma prática comum os agentes do ditador prenderem, torturarem, enviarem para as Gulags ou executarem primariamente os ‘Inimigos do Povo’. Ou seja, todos – tal qual na Indonésia d’ *O Ato de Matar* – que eram vistos como um perigo ideológico ou que não concordavam com suas diretrizes políticas do regime soviético. Após os atos de violência real eram cometidas as violências simbólicas: essas mesmas pessoas eram removidas com aerógrafo e bisturi de todos os arquivos possíveis, passando por periódicos, jornais, revistas, formalizando uma espécie de violação do passado a partir da interferência nos artefatos e nas próteses de memória. Stalin contemplava, assim, o desejo de que “se não há nenhum passado satisfatório é sempre possível inventá-lo” (HOBSBAWN, 2000, p. 17). Antes mesmo disso, a vontade de traçar diretrizes na memória do povo soviético por meio de imagens foi exercida com a produção de filmes, como *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin* e em particular *Outubro*, um épico de Serguei Eisenstein retratando a famigerada Revolução Bolchevique de 1917. Sob acompanhamento direto do ditador, o filme precisou passar por inúmeras mudanças de todas as ordens, as referências à Trotsky (recém exilado da URSS) foram retiradas, como se ele não tivesse participado ativamente do acontecimento, diminuindo a duração final da película a um terço do que tinha sido planejado.

Quando se fala das relações de dominação do cinema pelo Estado, normalmente, costuma-se lembrar apenas do regime nazista e seu ministério da propaganda dirigido por Joseph Goebbles, responsável pela produção de inúmeras peças, além dos filmes de Leni Riefenstahl *O Triunfo da Vontade* e *Olympia* (1938). Também é comum associar com o regime soviético, pois tanto Lenin como Stalin defendiam a necessidade de “apoderar-se do cinema”, apoiando produções vanguardistas de cineastas como o próprio Eisenstein e Pudovkin. Contudo, vale lembrar também o papel dos Estados Unidos nesse processo, afinal o presidente Woodrow Wilson ainda durante a Primeira Guerra Mundial anunciou uma série de fomentos para a internacionalização da nascente indústria hollywoodiana, aproveitando a quebra de vínculos dos mercados periféricos com a Europa por conta do conflito, defendendo

que “onde chegarem os filmes norte-americanos, chegarão também os valores norte-americanos”.

Após o lançamento de *Outubro*, o filme foi acusado de excessivamente formalista, portanto, burguês, catalisando a transição de Eisenstein de cineasta da revolução para cineasta contra-revolucionário, dificultando suas realizações e relegando a certo ostracismo. Stalin não estava satisfeito em controlar o estabelecimento dos acontecimentos, mas os sentidos provenientes desses acontecimentos reconstruídos. Dos 139 membros dirigentes do Partido Comunista, 98 foram executados nesse período; o terror era tamanho que cidadãos soviéticos, com medo de serem apanhados na posse de material considerado “anti-soviético” ou “contra-revolucionário”, por conta do conceito de ‘responsabilidade pessoal’ (“você é culpado pelo que carrega e possui”) foram forçados a desfigurarem suas próprias cópias de livros e fotografias, muitas vezes atacando de forma ríspida com tesouras ou manchando folhas e folhas com tinta nanquim. Do contrário, poderiam eles próprios serem presos ou mortos.

O designer britânico e colecionador de arte soviética, David King, teve o *insight* para produzir seu livro *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia* (1997), provavelmente o trabalho que melhor reúne as imagens da época e de onde tirei a maioria dessas informações, durante o inverno de 1970, quando começou a visitar arquivos fotográficos em Moscou. “Quando eu perguntava sobre as fotografias de Trotsky, a resposta era invariavelmente: ‘Por que você quer Trotsky? Trotsky não é importante na Revolução. Stalin sim, é importante!’” (1997, online). Depois de algumas pesquisas em bibliotecas, ele percebeu que nas caixas de metal verde-escuro contendo registros diversos de indivíduos que começavam com a letra ‘T’, haviam centenas de citações de famosos russos: Tolstoi, Turgueniev, etc, mas não de Trotsky. “Eles tinham limpado completamente para fora. Foi nesse momento que decidi começar a minha coleção. Tanta interferência ocorreu durante os anos de Stalin que é possível contar a história da era soviética através de fotografias retocadas” (IDEM).

Quando se deu conta que Trotsky não apenas havia desaparecido das conversas diárias, mas também do imaginário coletivo nacional, já que era quase impossível encontrar seu rosto fotografado – a erradicação física tinha sido complementada pela erradicação pictórica –, King concluiu que, seguramente, o exilado soviético tinha sido morto duas vezes. Ainda assim, as imagens resistiram, sobreviveram e foram até responsáveis por uma espécie de vingança histórica, além de serem fundamentais para montar uma arqueologia da

manipulação como instrumento de controle da memória. A lógica de alteração de imagens do período Stalinista fazia incursões temporais distintas, agindo sobre fotografias tiradas há pouco tempo da interferência, outras do período da Revolução cujos antigos camaradas eram extintos do ‘momento histórico’, chegando até em registros muito mais antigos e primitivos, no intuito de desvincular a imagem de Lenin dos atuais ‘Inimigos do Povo’. É notável como em alguns casos desse período temos até quatro ou cinco versões diferentes da mesma fotografia, como no caso do registro (figura 72) dos líderes Stalin, Anippov, Kirov e Shvernik, tirada em Leningrado, em 1926, celebrando a derrota da oposição anti-stalinista.

Figura 72 – Montagens com Stalin



Pouco a pouco as outras figuras da fotografia foram sumindo em registros posteriores, de acordo com a relação que haviam estabelecido com o ditador: primeiro foi Antipov em 1941, depois Shevernik quando a fotografia foi utilizada numa biografia anos depois; até que Kirov foi recortado do enquadramento. Restou, apenas, uma pintura a óleo baseada na foto original: nela, Stalin permanece sozinho, impassível, situação que não surpreende, afinal praticamente todas as falsificações são protagonizadas pelo próprio líder soviético, sempre retocado em seu rosto para diminuir as rugas. Num outro exemplo, um trabalhador aponta o caminho para o ditador, num congresso do partido socialista em 1930, mas termina sendo apagado: não poderiam existir imagens demonstrando que o líder precisava de ajuda, mesmo que aparecesse representado muitas vezes auxiliando Lenin. Destacamos ainda, uma manipulação carregada de ironia¹⁶: Nikolai Yezhov, o jovem que passeia com Stalin pelas águas do Canal Moscou-Volga foi morto em 1940 e então substituído na fotografia tirada dez anos antes (figura 73).

Figura 73 – Yezhov apagado



Yezhov é um dos personagens mais tenebrosos da história soviética, pois se manteve por alguns anos à frente da precursora da KGB, executando as repressões stalinistas até sua prisão em 1939. Sua simples existência se tornou incômoda para o tirano, tanto por se tornar uma figura cada vez mais influente nos círculos políticos, como porque previa ser acusado diretamente pelos massacres cometidos e por isso ordenou sua execução no ano seguinte a sua detenção. Depois disso, fotos na qual apareciam juntos foram retocadas e registros que

16 Existe também uma fotografia de Stalin sorrindo ao lado de uma criança (imagem extremamente similar a de Ernesto Pinochet durante as suas propagandas para o Plebiscito de 1989 no Chile), cuja investigação de David King comprovou a morbidez da situação impossível de ser captada pelos sorrisos: os pais da menina haviam sido enviados para Gulags e depois executados.

provariam a função de Yezhov no governo foram destruídas. Ele desapareceu completamente da historiografia oficial: foi (quase) aniquilado tanto no passado como no futuro.

Talvez ainda mais irônico seja o nome da publicação oficial do partido comunista soviético: *Pravda / Verdade*, jornal fundado por Leon Trotsky numa linha editorial revolucionária, bolchevique e clandestina diante do governo do Czar, tornando-se após 1917 um órgão estatal, passando a funcionar como órgão oficial do governo. Importante considerar que:

Sempre que olhamos para a história soviética desse período, ficamos impressionados com a quantidade de manipulações, muitas vezes não nos dando conta que as sociedades democráticas e liberais veiculam cada vez mais notícias falsas, desde notas-brincadeiras em jornais falsos – que muitas vezes carregam um discurso verdadeiro – até coberturas tendenciosas em conflitos entre estudantes e policiais ou matérias que só servem como propaganda para alguma empresa” (SULLIVAN, 2013, depoimento, tradução nossa).

Naturalmente, por toda transformação dos meios de comunicação de massa, os espectadores aprenderam a questionar mais sua crença diante do que assistem, ainda que a quantidade de informações e a impossibilidade de checar todas as fontes, além de toda nova contextualização de elementos do passado fazem com que os regimes de verdade se confundam até chegar ao ponto em que a verdade deixa de ser um ponto importante, cedendo para o discurso um invólucro, muitas vezes difuso, de ficcionalização. Ainda assim, o que impressiona no caso soviético é como a memória de Trotsky foi eliminada nos mais diversos patamares: num retrato (figura 74) com o jornal em mãos, a face do “Comissário de Guerra” exilado em 1925 é completamente borrada (lembrando até a nova versão do *Ecce Homo*); trata-se de um livro que pertencia a uma biblioteca pública durante o Stalinismo, todas as folhas em que se contava a história da fundação do *Pravda*, naturalmente citando Trotsky, tinham sido arrancadas ou riscadas.

Se Stalin promovia o medo de tal maneira aos cidadãos apagarem eles mesmos seus “registros contra-revolucionários”, por sua vez insistiu com certa obsessão em dissolver a relação existente entre Trotsky e Lenin ao mesmo tempo que reforçou por meio de esculturas e pinturas, sua própria relação com o líder da Revolução de 1917. Um caso emblemático está presente na fotografia de 1919 (figura 75) tirada durante uma celebração na Praça Vermelha durante a comemoração do aniversário da Revolução. Para torná-la adequada aos “novos tempos” três pessoas foram removidas: Trotsky, Lev Kamenev e Khalatov. Na sua vontade de eliminá-lo da história, Stalin modificou todos os possíveis registros fotográficos onde Trotsky

aparecia ao lado de Lenin, um trabalho árduo e demorado, pois o seu rival assumiu a dimensão do fantasma: estava simplesmente presente em quase todas as fotografias importantes da história de Lenin. Stalin manteve o controle das imagens, mas não conseguiu expurgar por completo esse fantasma, nem controlar o tempo, a revisão histórica ou as interpretações públicas.

Figuras 74 e 75 – Trótski



Importante ressaltar que as alterações nas imagens soviéticas não eram apenas no nível da remoção de pessoas, aconteciam em apontamentos diversos, como redimensionamento de eventos históricos. É o caso de um discurso de Lenin para milhares de pessoas em que a fotografia (figura 76) original foi fundida com outra, inclusive com mudança de eixo, uma montagem um pouco mais sofisticada, para dar a impressão de que tinha muito mais pessoas no local (essa vontade de grandeza é bastante recorrente na produção visual dos regimes totalitários). Por fim, o último exemplo (figura 77) vem dos cartões-postais criados a partir de fotografias do período da Revolução, com pessoas ocupando as ruas em comemorações espontâneas: na fotografia original, a frente da loja no prédio dizia: "relógios de ouro e prata", mas para inserir um engajamento de luta próximo do acontecimento em si, a frase foi substituída por "lute por seus direitos!". Da mesma maneira, na bandeira sendo balançada aparece legivelmente "abaixo a monarquia, viva a República!", enquanto que no original não é possível ler o que estava escrito.

Figura 76 – Montagem soviética

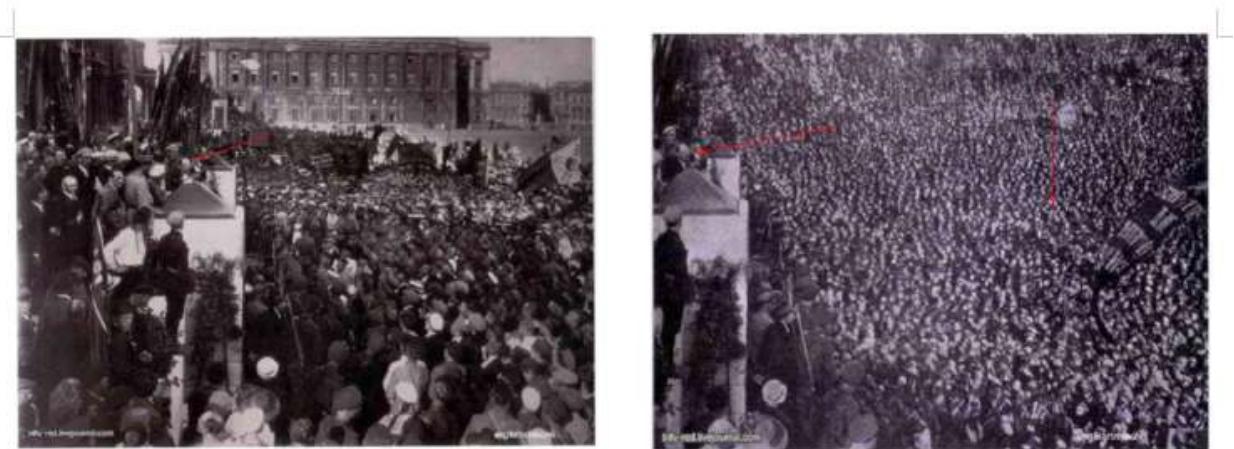


Figura 77 – Montagem soviética



Algumas das fotografias do funeral de Stalin também sofreram modificações, especialmente na construção de um ambiente mais etéreo, tentando captar a atmosfera sentimental dos seguidores do ditador, cujo ato final se deu com a colocada de seu corpo dentro do mausoléu de Lenin (algo que significava uma espécie de glorificação máxima). Acontece que poucos anos depois, em 1956, iniciou-se o chamado 'Degelo de Khrushchev', onde o novo líder soviético denunciou os crimes de Stalin (um ataque mais a pessoa que necessariamente ao regime), traçando uma espécie de vingança histórica que desarmou em termos, parte da esquerda ocidental que tinha a União Soviética como nação utópica. O corpo de Stalin chegou a ser retirado do Mausoléu de Lenin e, ironicamente, uma pintura feita em 1947 durante um congresso soviético, com os dois grandes líderes do período da revolução

juntos, foi repintada em 1962 sob ordens de Khrushchev para que Stalin fosse retirado. A maior das ironias estava finalmente realizada, ainda que o mais emblemático desse período seja a declaração de um dos agentes de Stalin, com experiência de anos trabalhando no Ministério da Falsificação, e que durante o depoimento no período do acerto de contas com o Stalinismo, declarou confiante: “depois de tantos anos fazendo e refazendo imagens, nós mesmos seremos incapazes de determinar o que é e o que não é verdade?” (MONTEFIORE, 2008, p. 380).

Seguindo por outro caminho, já no mundo Ocidental, uma gama de historiadores vem reunindo esforços para que empresas sejam chamadas a responder a história, em particular sobre suas relações com o regime nazista entre 1933 e 1945. Como respostas, muitas contrataram profissionais nas décadas seguintes ao final da Segunda Guerra Mundial para escreverem suas histórias institucionais, amenizando ou mesmo negando colaborações com o totalitarismo. Rosenstone relata:

Um caso ilustrativo aconteceu com a Bertelsmann, uma editora alemã, que durante o regime nazista, publicou literatura anti-semita. Essa informação só foi trazida a tona quando a Bertelsmann estava no processo de assumir a Random House e essas revelações abalaram a imagem de responsabilidade social corporativa da empresa, especialmente porque minou uma lenda instituída pela própria, num vídeo antigo, alegando que a empresa tinha um histórico impecável: tinha sido inclusive fechada por se opor aos nazistas. O caso Bertelsmann destaca os dilemas envolvidos em organizações invocando seu passado, envolvendo verdade e relativismo nas representações da história (2010, p. 204).

Talvez a mais famosa história nesse sentido seja a de Anja Rosmus, mulher alemã que inspirou o filme *A Cidade Sem Passado* (Alemanha, 1990), de Michael Verhoeven, que ainda durante a escola começou a pesquisar sobre a sua cidade natal, que oficialmente foi palco de um campo nazista de trabalhos forçados, firmando-se ao longo das décadas como um dos poucos símbolos de resistência ao nazismo dentro da própria Alemanha. No entanto, a garota de 14 anos não conseguiu investigar o bastante para escrever a redação ‘*Minha cidade durante o Terceiro Reich*’, recebeu conselhos da mãe alertando para só falar coisas positivas, produzindo um material raso, afinal sua entrada não havia sido permitida nos arquivos municipais e aparentemente os líderes mais velhos – executivos, políticos, padres e professores – não conseguiam lembrar o período citado. Havia uma espécie de amnésia coletiva e provocada.

Já na universidade, cursando História, essa mesma mulher decidiu voltar ao assunto e durante suas pesquisas preliminares, descobriu um jornal local da época da Segunda Guerra Mundial, cujo editorial defendia todos os preceitos de Adolf Hitler. Inesperadamente, ela se deu conta que o texto havia sido escrito por um de seus professores eméritos e, assim, foi novamente aos arquivos, encontrando uma série de barreiras: “primeiro, diziam que os arquivos estavam emprestados; depois, que estavam velhos e esfarelados demais para serem usados; mais tarde, que o material dizia respeito a pessoas que ainda estavam vivas, cuja privacidade não podia ser violada”, relata o historiador Robert Rosenstone. “Os sobreviventes afirmaram não compreender o que havia acontecido com eles, enquanto outros juraram que nada daquilo havia acontecido” (IDEM, p. 205 / 206).

Ao perceber que seu trabalho estava sendo obstruído, Anja Rosmus processou a cidade e ganhou o direito de entrar nos espaços, descobrindo em seguida que os documentos haviam desaparecido. Ela, contudo, não desistiu e aos poucos foi colhendo vestígios que confirmavam suas suspeitas: empreendedores judeus foram denunciados por alguns dos líderes empresariais e eclesiásticos de sua cidade natal, alguns foram mortos, outros viveram em campos de trabalhos forçados e inúmeros foram submetidos a experiências médicas. Toda produção jornalística pós-guerra que colocava o município como um símbolo de resistência havia sido resultado de uma ação coletiva dos moradores para reescrever a história, transformando os algozes ainda vivos numa espécie de heróis fantasmas.

Vários chegavam a relatar seus grandes feitos pelos judeus durante o conflito, quando, na verdade, tinham arremessado tijolos nas casas de quem tentava ajudar. Ciente que essa situação não era específica em cidades da Alemanha, na sua autobiografia, Alain Robbe-Grillet conta a história dos franceses simpatizantes com o regime nazista, incluindo seus pais, de maneira fria, sem acusar ou defender, de modo que o seu filme *O Homem que Mente* (França, 1968) remete várias vezes aos documentos como provas de identidade: “preciso saber quem você é para saber se você está na lista de suspeitos”. Se a guerra incendeia a brusca relação entre dois grupos humanos em desigualdade de poder, o pós-guerra funciona como o acerto de contas da história, uma vingança, temporariamente arremessando os vencidos na parede. Só que o protagonista Boris Varissa possui documentos falsos e transita pelos dois lados em conflito, saltando de um para o outro.

Durante a investida do protagonista sobre a aldeia, contando versões e mais versões contraditórias que não sabemos se são verdadeiras ou falsas sobre os acontecimentos durante

a guerra, ele encontra um trio de mulheres que esperam pelo líder da resistência Jean Robin: elas são como moiras desfiando linhas passadas e futuras, no intuito de interferir, modificar, explicar e costurar as histórias contadas pelo falastrão, tudo de maneira bastante incerta, teatral, com uma associação de imagens espacial e temporalmente disjuntivas. Uma delas brinca de cabra-cega com a confiança de que as outras não lhe deixarão cair: ela esconde o olhar lúgubre, o olhar agudo da morte, olhar de quem pode tecer o destino, ciente das mentiras de Varissa. Dentre as mil formas de morrer, Jean Robin morre um pouco de todas elas. A compulsão pela mentira rompe os laços entre imagem, verdade e realidade, não sabemos ao certo se o casal está se amando ou se matando, não conseguimos diferenciar a brincadeira da briga, a paquera do assédio, iniciando um jogo em que o protagonista entrega seu companheiro de luta, depois explica como o salvou algumas vezes ou poderia ter salvado, para então, enfim, confessar que havia o assassinado. Mesmo que o corpo pudesse resistir ao tempo, não existiriam lembranças sem encenações. E Boris Varissa sabe disso, pois ele não mente, ele é um ator. Essa é sua profissão.

Numa cena do filme *A Escolha de Sofia* (EUA, 1982), de Alan Pakula, a personagem do título interpretada por Meryl Streep, emocionada, coberta de lágrimas, conta ao amigo e futuro amante Stingo sobre a última vez que viu o seu pai, um famoso professor defensor dos judeus: “fui até a universidade e vi que o portão estava fechado. Tinham muitos alemães lá. Vi os professores serem colocados num caminhão. Uma parte da lona se abriu. Vi o rosto do meu pai e do meu marido atrás dele. Os alemães os levaram e nunca mais vi seus rostos novamente”. Nascida na Polônia, Sofia continua contando que sua mãe estava muito abatida, passando fome, que ela se arriscou a comprar presunto para a matriarca – uma iguaria só permitida aos alemães –, terminou sendo descoberta por um guarda no metrô e, por isso, enviada a Auschwitz. O caso é que algumas cenas depois, Stingo descobre que Sofia havia mentido, seu pai não era conhecido pelos seus artigos antinazistas, mas pela defesa do extermínio do povo judeu, algo que resgata uma cena anterior em que Nathan, amante oficial de Sofia, coloca-a na parede e pergunta “milhões morreram, o que você fez para sobreviver?”.

Durante a descoberta de Stingo sobre o pai de Sofia até o momento que a mulher resolve contar a verdadeira história (ela basicamente havia sido enviada para o campo da concentração depois de ter se desentendido com seu pai e se envolvido minimamente com a resistência junto ao seu ex-marido), cena que o filme muda seu registro, com Streep olhando diretamente para a câmera como se estivesse conferindo um verdadeiro depoimento

documental, uma névoa terrível surge em nossas expectativas: martelando a pergunta de Nathan, “milhões morreram, o que você fez para sobreviver?”, uma pergunta que eu mesmo já me fiz, mas jamais tive coragem de admitir segura do perigo de oprimir uma segunda vez a vítima, supomos que Sofia pode ter feito uma tatuagem com número de registro em si mesma para simular que era uma vítima quando era uma algoz. Mesmo não existindo na diegese do filme, só a possibilidade de ‘poder ser’ traz o horror imenso do que poderia ser feito para sobreviver, de um lado ou do outro, durante ou depois da guerra.

Nesse sentido, lembramos da intenção do artigo de Ferro que é justamente pensar que essa mesma ferramenta, o cinema ou a arte de criar narrativas, geralmente tida como uma invenção burguesa e cujo destino estaria fadado ao reconhecimento de classe e alienação das massas, muitas vezes acobertando opressores, sempre nas mãos das classes dominantes, serve também para desestruturar as narrativas que durante décadas ou mesmo séculos permaneceram em absoluto equilíbrio. Nessa operação entre pesquisador e conjunto de filmes, é possível estabelecermos um embate corpo a corpo indo além das intenções mais óbvias, descobrindo “o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Assim, existe matéria para outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional como a história; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la” (FERRO, 1992: p. 82).

Apesar de sua intenção teórica do cinema servir como um museu imaginário do passado, quando o pioneiro da conjunção entre cinema e história parte para a análise das obras, termina por revelar seu ranço formativo com conceitos conservadores que, diante da narrativa ficcional, interligam realidade, verdade e autenticidade como critérios de validação. Sem perceber que a história justamente se reinventa pela cisão dessa autenticidade abalizada por décadas, pela ampliação fragmentada de percepções, pela impossibilidade de preencher lacunas narrativas sem interferir no imaginário. O autor chega a mutilar uma produção russa através de gráficos, apontando o número de sequências ou planos em que determinado personagem apareceu, concluindo o grau de veracidade por meio de um método matemático. Se Ferro, por um lado filosófico, levanta alguns pontos relevantes a serem contemplados, pelo lado historiador, revela uma visão metodológica ainda muito presa aos rigores estabelecidos pela ciência histórica de fundo positivista. Marcos Napolitano resume essa postura:

o filme histórico é um dos gêneros mais bem-sucedidos do cinema comercial. Paradoxalmente, mesmo com o questionamento da “verdade histórica”, na prática historiográfica atual, muitos historiadores cobram ou

avaliam um filme histórico a partir da noção de “fidelidade” ao passado ou do grau de informação ilustrativa sobre um determinado processo histórico. Obviamente, essa questão não é irrelevante e é lícito que os historiadores se posicionem nesses termos. Entretanto, a análise de um filme histórico não deve se limitar a esse tipo de comentário ou abordagem, nem ao cotejo com o que realmente passou. (NAPOLITANO In CAPELATO et al, 2007: p. 68).

Destarte, tal perspectiva fundou suas raízes numa história científica, que “dos filólogos, pegou a paciente e meticulosa crítica documental; dos teólogos, retirou o seu tempo linear, a seta renitente que aponta para o futuro; dos juristas, a sua obsessiva preocupação com a verdade ou uma intenção de verdade” (ASSUNÇÃO, p. 15, 2011: v.2). Gilbert Durand complementa afirmando que tanto o cientificismo, no qual a verdade como bloco único só pode ser alcançada via método científico, quanto o historicismo, preocupado com as causas reais que se manifestam materialmente no acontecimento da história, desvalorizam o imaginário, o pensamento simbólico, o raciocínio por similitude e, portanto, a metáfora. Toda “imagem”, que não seja simplesmente um modesto clichê de um fato, está sob suspeita: são rejeitados os devaneios dos “poetas”, as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos, as obras de arte” (2004, p. 3). Novamente, uma hierarquia das imagens parece convocada no âmbito das relações entre os dois campos, reafirmando a hegemonia dos regimes ético e representacional em contraponto ao aprisionamento de qualquer *modus operandi* inspirado em termos metodológicos e teóricos pelo regime estético. Pensar a obra de arte, pensar o filme, pensar a imagem, pensar arranjos e montagens tornam-se pontos primordiais. Assim sendo, desconsiderar uma produção cinematográfica ficcional partindo do pressuposto de que por integrar o imaginário ela não teria valor enquanto conhecimento, não demonstraria a realidade, mas apenas sua representação, acena para a equivocada ideia de que o imaginário precisa ser descolado e não compreendido como força integrante do próprio universo histórico.

3.4 EPIFANIA X – ELEGIAS CONTRA O MONUMENTO

Da mesma maneira que monumentaliza a história, a imagem também pode surgir para desmisticificá-la, criando outras visibilidades sobre um determinado período ou mesmo insurgindo contra os ditadores carismáticos, que posaram diante das câmeras como ídolos. É o que faz o cineasta Alexandre Sokurov, por meio dos filmes *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005), reinventando um vocabulário de estratégias narrativas para retratar as figuras de Hitler, Lenin e do imperador Hirohito, respectivamente. As produções se mostram interessadas não pelo tempo dos grandes acontecimentos, dos feitos heroicos, das revoluções ou das vitórias nos campos de batalhas, mas pelo tempo do cotidiano, da agenda, do isolamento marcado pelo tédio, insegurança e ruína. O líder nazista é retratado numa intimidade antes impossível ao Führer; o líder comunista vive seus últimos dias sob ajuda de terceiros, fraco, caquético, diferente do empenho com que o associamos pela Revolução de 1917; por fim, vemos o japonês como um bobo lunático, que precisa renunciar à sua posição divina para viver como um homem comum. Sokurov conduz os espectadores a reconsiderarem a confiança que depositaram nas imagens, num alerta para a influência de um século profundamente estetizado, espremido entre 'efeitos de ficção' tornados 'efeitos de real', sobre a nossa memória e cultura.

Assim, destitui em sua poética melancólica e irônica, os grandes líderes dos grandes atos, trata de não confundir a possível intimidade da figura histórica com a política pública de uma nação, descolando cada segmento em corpos autônomos, que podem (ou não) apresentar semelhanças. Nesse mesmo sentido, suas elegias sacralizam não necessariamente o cotidiano, mas a morte do mítico, a queda dos deuses, o crepúsculo dos ídolos, a mortalidade construída numa mise-en-scène que atravessa a história em suas mais básicas estratégias. Sua leitura pessoal do passado desperta para o potencial do audiovisual em simultaneamente criar e desconfiar de um armazenamento de imagens clichês do passado, abrindo fendas com os 'momentos em suspenso' e estimulando os espectadores a invadirem o monumentalismo, com versões alternativas e espaços de subjetividade.

De fato, o homem político, o homem de Estado, *a fortiori* um imperador todo-poderoso ou um tirano, é definido principalmente por essa contradição chamada de 'os dois corpos do rei'. Quanto mais sua imagem pública é elevada, transcendente em relação à condição humana de seus sujeitos,

maior é o contraste com a realidade material, corporal, a intimidade ordinária (ALBERA IN FRANÇA / SAVINO, 2013, p. 47).

Talvez por sua formação em história antes da formação em cinema, a perspectiva de Alexandre Sokurov segue na contracorrente de tornar a imagem monumental: há uma autoconsciência presente em produções “que abrigam leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna” (MORETTIN, 2007, p. 42). No entanto, a *Trilogia do Poder* em questão (como ficou conhecida antes de virar uma Tetralogia, com o lançamento de *Fausto* (2011)), só pode ser considerada como contrahistória em partes, pois continua criando a visualidade de grandes nomes insistentemente representados, não seguindo pela história não contada de minorias ou oprimidos, mas arrastando com força o monumento para o campo das ruínas. Como tantas civilizações vencedoras ao longo de séculos que tendem a destruir as imagens das civilizações dominadas.

Essa trajetória não acontece no sentido de desmoralizar tais líderes como faria uma comédia norte-americana, não possui também o interesse de redenção pela humilhação comum aos filmes de guerra, procura relocar a dimensão existencial das figuras históricas e dos grandes nomes do público, deslocando-os para o universo privado. Seu percurso ironiza enquanto implicitamente evoca (HUTCHEON, 1998), desmontando a estrutura monumental através de uma poética do cotidiano, colocando em xeque os perigosos usos do passado, como aponta Tzvetan Todorov ao afirmar “que pessoas privadas colocam o passado a serviço de suas necessidades do presente, assim como políticos recordam de fatos passados para alcançar objetivos novos” (TODOROV, 2002, p. 154). Em *Moloch*, um filme com notícias da guerra é projetado para Hitler, falando do embate germânico-soviético, mostrando as proezas e avanços dos nazistas, quando naquele momento, na verdade, as tropas estavam recuando. A projeção procura instaurar uma tranquilidade no ambiente de repouso, mas, antes disso, mostra como as imagens são essencialmente alienantes, que mesmo sob caráter documental, deslocada ou dependendo do texto, o Führer pode acreditar que está vencendo enquanto está perdendo.

O projeto de elegia de Sokurov desprende a imagem desses ‘pais da nação’ ao mostrá-los em seus ‘momentos em suspenso’, ou seja, quando não estão representando a figura histórica contada e desenhada nos manuais, quando estão em seus corpos humanos e não divinos. Os poemas cinematográficos do cineasta russo, poemas tristes, irônicos e melancólicos, sacrificam o divino pelo ordinário, mantendo a sacralidade que acompanha o

lúgubre ritual de morte de um líder. Nesse caso, uma morte não no campo do físico, mas no campo do imagético. A imagem deles está morrendo. Sokurov mostra sua visão:

A percepção dessas figuras é definida pelo imenso peso histórico que elas carregam consigo, sombras terríveis se lançam sobre nossa consciência por meio de suas ações. Nós resolvemos mostrar essas pessoas apenas para deixar claro que eventos em larga escala, casos de limite extremo, não são resultado de circunstâncias ou destinos excepcionais. As chamadas grandes figuras históricas são animadas por mecanismos humanos; as circunstâncias, eventos e complexidades de suas vidas diárias os conduzem a “grandes” atos. Caráter e comportamento são decisivos. O propósito da arte é repetir as ideias mais fundamentais, ano após ano, década após década, século após século. Porque as pessoas esquecem. Apesar do poder de Lenin sobre a vida e a morte de milhões de pessoas, a vida dele era aquela do ser humano comum. Entretanto, quanto mais alguém se aproxima do poder, mais sua vida se torna primitiva. (FRANÇA / SAVINO, 2013, p. 189)

A primeira elegia é *Moloch*, nome que remete a um deus antigo, cujos rituais de adoração envolviam atos sexuais e sacrifícios de crianças; suas esculturas eram vazadas por dentro, onde os sacrificados eram colocados para serem consumidos vivos pelas chamas. A película abre com Eva Braun (figura 78), dançando nua entre as brumas de uma portentosa construção, perdida entre movimentos atléticos, como se estivesse numa apresentação olímpica baseada na força, beleza e ritmo. Tais movimentos apontam para o início de *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, um dos melhores exemplos da conexão entre monumental e o regime nazista, por meio da recriação de paisagens gregas, que estabelecem uma ligação entre essa origem ocidental e a ascensão do III Reich. Há, em princípio, nas duas cenas uma ode ao corpo ariano, mas enquanto Riefenstahl utiliza como propaganda, o filme de Sokurov desautoriza o domínio desse corpo e do castelo nos Alpes, um jogo de inversões que necessita do original para afirmar sua subversão. Os regimes totalitários foram também especialistas em evocar passados monumentais, regimes e figuras individuais, para associar consigo mesmos, seja da antiguidade clássica, seja de uma tradição bíblica. Costumava-se dizer que Mussolini era a reencarnação de César, enquanto que “Hitler, na intimidade, dizia que seu grande modelo histórico não era Bismarck, como se podia supor, mas Moisés!” (VIRILIO, 2005, p. 136).

Figura 78 – Moloch



Acompanhamos cinco dias de descanso, durante o meio da guerra, de parte do alto escalão nazista, incluindo nomes como Hitler e Goebbels, mas cujas representações não impõem qualquer respeito, não só por parecerem quase mortos, como por estarem em total desacordo com os padrões de beleza que eles próprios evocam. Eva, isolada, surge como a única beleza clássica real da película, contudo, caminha pelo castelo sozinha, tomada pelo tédio, observando a destruição em um livro de arte. A relação com o monumentalismo é aos poucos invertida: o filme se passa num castelo, mas todos os cômodos só remetem à ideia de ruína; o Führer está presente, mas o poder emana de sua companheira (cujo casamento só foi oficializado pouco tempo antes do suicídio dos dois). Há uma destituição do Hitler histórico: o líder é mostrado como um hipocondríaco com medo da morte, é lançado na infantilidade, rodeado de temores sexuais. O filme é incisivo em colocar um Hitler mais preocupado em posicionar pessoas no jantar do que em mover suas tropas no inverno da União Soviética.

Quando num dos poucos momentos, o personagem assume a postura conhecida do Führer, como num discurso efervescente, movendo violentamente as mãos, a marca que aprendemos em seus discursos em Nuremberg, isso acontece dentro de um banheiro, usando um roupão, logo depois de achar que não conseguiria nunca mais se levantar da cama. A cena é finalizada com Eva dando-lhe um chute na bunda: “você sempre temeu a banalidade por

isso se tornou tão severo". O segundo momento em que ressurge o Hitler histórico é quando ele precisa resolver problemas da guerra, mas a cena é construída de tal maneira antimonumentalista, que enquanto ele discute os grandes feitos, os grandes nomes, Eva folheia uma revista com imagens do ditador; folheia 'A' história como quem olha uma revista de variedades e fica entediada. A história é apenas matéria da cultura de massa. "Nem sei quem está lutando contra quem", diz Eva. Sokurov reflete sobre a força de uma imagem que foi insistentemente mostrada e recapitulada durante meio século, tanto nos registros do período, como nas reconstruções, apontando como costumamos transferir o *modus operandi* da figura histórica em público para seu universo privado.

É o que acontece, por exemplo, no filme *A Queda – As Últimas Horas de Hitler* (2004), de Oliver Hirschbiegel, inspirado em livros de um historiador que trabalhou diretamente com a secretária pessoal do líder nazista. Toda postura do filme é bastante formal, realmente um olhar hierárquico, o alto escalão aparece sempre imponente, comporta-se como 'esperamos' que se comportem, as sequências vão pouco a pouco dando materialidade a uma série de situações que qualquer curioso pelo fim da Segunda Guerra Mundial deve saber. É semelhante ao que acontece

Quando a existência nominal dos atores é finalmente admitida, eles serão considerados os 'semelhantes' do *star system*: perdem seus traços reais, como os heróis antigos, escapam à memória imediata dos seus próximos e familiares e, graças a uma seleção arbitrária de traços comuns, tornam-se individualidades inorgânicas que podem ser reproduzidas indefinidamente e que, mesmo em suas vidas privadas, não podem desviar-se da localização paramnésica que lhes é determinada por contrato (VIRILIO, 2005, p. 87)

Os ditadores são como personagens do real presos ao nosso olhar da ficção, há em *A Queda* uma vontade de verdade que em nenhum momento aparece no filme de Sokurov, especialmente pela produção começar com o depoimento verídico da secretária. "Quando o filme de ficção se ampara no testemunho direto demonstra a estratégia de querer contar as coisas como realmente foram, de tal forma que os acontecimentos, blindados, tornam-se inquestionáveis" (SARLO, 2005, p. 102). Para a autora essa confiança não pode ser inabalável. Se o filme coloca o Führer apenas enquanto corpo público, deixa de perceber essa possibilidade de corpos do líder num regime estético, como o corpo na intimidade. Ainda que esteja dentro de um *bunker*, ciente de seu fim e cercado apenas de Eva e de seus comandantes mais próximos, a morte em *A Queda* é filmada como um longo funeral em praça pública, há uma dignidade mantida até o momento do suicídio coletivo, um movimento até morbidamente

heroico. Diferente de *Moloch*, não há um só momento em que Hitler não esteja sendo o Führer. Sokurov, por sua vez, procura justamente por esse instante em que ele deixa de sê-lo: há um relator que escreve tudo que é conversado entre os presentes, contudo, durante o almoço, quando falam amenidades, contam piadas, brincam uns com os outros, o profissional é, repetidas vezes, reprimido por um assessor. Martin ordena “não escreva isso”.

É nesse movimento que se instaura a elegia contra o monumento: os três filmes são cantos tristes sobre figuras do poder, mas cuja imagem se distancia da imagem pública e histórica, adentrando pela privacidade, pela imaginação de personalidades que desprendessem a relação entre ser humano e o regime que lideravam. A proibição na mesa de falar sobre política ou sobre temas importantes mostra como aquele momento, aquele filme não está preocupado com os *atos*, como João Moreira Salles definiu no início da narração de seu filme sobre o presidente Lula durante as eleições de 2002, mas pelos *entreatos*. Ou seja, “durante o processo de montagem, percebi que o material que mais me interessava dizia respeito às cenas não públicas de Lula. Lula nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins. Dos inúmeros filmes que poderiam surgir do material bruto, decidi montar aquele que privilegiasse as cenas mais reservadas”. Quando Eva responde ao Führer dizendo que ninguém o contradiz senão ela, Sokurov reitera essa vontade de percorrer os momentos únicos, não os momentos dos grandes comícios, do apelo biográfico ou da teatralidade que marcou seus gestos em nosso imaginário. O cineasta quer o momento em que Eva deita ao lado de seu amante e diz “você não passa de um cadáver”. A quebra da imagem monumental nos assusta pelo quão mais aproxima ela se torna.

Uma das imagens mais emblemáticas de Lenin, utilizada em figuras e cartões da Revolução de 1917, mostra o líder soviético olhando para alto com os punhos levantados. O observador tem a impressão de estar abaixo da altura do comunista – conforme uma câmera em contra-plongée – assumindo a posição da criança que olha o adulto, uma visão insegura, espacialmente oprimida diante da grandeza a sua frente. Logo no início de *Taurus*, todavia, sabemos que o olhar vai ser invertido, pois o líder comunista surge numa cama, precisando que alguém lhe dê um copo d’água. Na sequência, duas pessoas se mobilizam para trocar sua roupa, depois se esforçam para levá-lo para passear no campo. Tudo no filme está no último estado de putrefação ainda que represente os anos iniciais e triunfais do regime soviético. Percebemos de imediato o estado entre o senil e infantil pelo qual passa Lenin em seus últimos dias, o antes ‘atleta intelectual’ sofre de afasia e vai pouco a pouco, cena a cena,

perdendo a noção dos significados das palavras. Em dado momento não consegue ficar mais em pé, não consegue mais realizar uma conta simples de matemática.

O homem que uniu as demandas de uma nação contra a opressão do regime czarista, aparece absolutamente isolado e alienado; o homem que proferia muitos discursos, apenas recebe a indiferença de seus camaradas. Em dada sequência, quando Lenin está saindo para passear no campo, um rapaz tira fotos dele sem pedir permissão. O líder logo esbraveja pedindo os negativos, mas novamente todos ignoram e o levam para o carro. Essa sequência registra o que seria a última foto existente do líder e a relação com Hitler tendo suas palavras anotadas é notável, pois em ambos os casos seriam como registros do momento não autorizado, a marca do que se esconde da história e enquanto história, revelando como o que se conta, para além da forma como se conta, passa também pelo campo do que pode ser contado, do que deve ser lembrado e do que deve ser ignorado. A ironia é que como um corpo vivo fadado e próximo da morte, corpo praticamente tomado pela imobilidade, Lenin surge em diálogo com as fotografias de mortos do final do século XIX, início do século XX, afinal, o disparo necessitava de um tempo sem movimento para imprimir a imagem na chapa, algo que só os cadáveres conseguiam tão bem prover. Sokurov reforça essa ligação através do filtro que permeia toda película, emulando a textura específica desse tipo de fotografia.

Aliás, todos são extremamente putrefatos em *Taurus*, a coloração verde transforma os corpos numa materialidade em decomposição. A cuidadora o acusa de não ter mais nada, ele responde: “eu tenho a história”. Não mais no filme de Sokurov: “Lenin está de fato morrendo e é a sua distância da história e não a sua presença dentro dela, que vemos representada no filme” (JAMERSON in FRANÇA / SAVINO, 2013, p. 207). Ele cambaleia pela mansão, lutando para subir e descer escadas e para sentar e levantar da cadeira, afastando com empurrões os empregados e parentes com o recorrente grito: “sozinho!”. Quando Stalin chega para uma visita (figura 79), ambos caminham e sentam num espaço ao ar livre, nossa cultura de representação monumentalista nos faz esperar por um encontro de falas grandiosas, o momento dos discursos edificantes, mas logo quando chega, Stalin pergunta: “vocês têm colírio?”. Lenin fala, mas o outro parece não escutar, até que pergunta “quem o escolheu para ocupar o posto?”. Stalin responde “você”. Os dois estão sentados na mesma posição da famosa fotografia que procurou difundir a imagem de ambos como bons amigos durante o regime stalinista, depois serviu de base para uma imponente escultura, mas cuja veracidade é

questionada até hoje. Mais uma vez, Sokurov quebra o monumento, lança o monumento no campo da ruína, mas sem prescindir da existência desse mesmo monumento.

Figura 79 – *Taurus*



Por fim, *O Sol* acompanha a transição do imperador Hirohito, o 'Filho de Deus', ao deixar sua natureza divina pela posição de apenas mortal, na tentativa de salvar o seu país da invasão, poupar seu povo de uma destruição ainda maior e encerrar o conflito que custou tão caro aos civis. “Trata-se da vida ou da morte do corpo político enquanto tal. A questão não é mais a das leis próprias à conservação de cada regime singular e das causas de sua perda. Ela é das leis que conservam o corpo político, qualquer que ele seja, e das que provocam do mesmo modo sua dissolução (RANCIÈRE, 1994, p. 27). O filme é basicamente dividido em duas fases. A primeira em que o imperador continua Deus, portanto, assume a carapuça do monumentalismo, não desenvolve qualquer ação banal, apenas os movimentos que ficarão marcados na história, como reuniões com chefes do alto escalão. Há, contudo, um ruído do que viria a se intensificar na segunda fase: vemos o imperador em seu momento de lazer, trabalhando em seus conhecimentos de biologia ao dissecar um animal. Toda essa primeira sequência é marcada pela absoluta cegueira dele para com a situação dos japoneses nas ruas. A segunda fase é quando o imperador após renunciar a sua condição, transformando-se em um homem qualquer, um anônimo, necessita aprender ações básicas de sê-lo, porque sempre

viveu cercado por dezenas de serviscais. Precisa aprender como abotoar sua camisa ou abrir portas com a própria mão.

Serviscais o cercam e realizam para ele as tarefas subalternas e vis, conselheiros realizam decisões políticas que ele deve tomar, todos são humildes, ajoelhados diante de sua grandeza e, ao mesmo tempo, o suplantam na vida prática. O que constitui o retrato de um homem “impedido”, travado, diminuído em suas experiências e sensações, que testemunham suas dificuldades para falar (uma respiração e uma gagueira antecedem qualquer fala sua) e de se locomover (precauções). A descoberta de seus gestos ordinários torna-se uma reivindicação de humanidade: ele começa por querer se vestir sozinho e termina por reinventar gestos de ternura para com a imperatriz quando ela retorna (ALBERA IN FRANÇA / SAVINO, 2013, p. 39)

A passagem de um momento para o outro marca também uma transformação na sensibilidade de Hirohito, algo perceptível quando ele se conecta com seus sentimentos, quando observa as fotos de sua esposa e logo depois quando ela volta do exílio no campo. Deixar de ser um monumento é voltar a sentir os prazeres do cotidiano, distância que o personagem precisa percorrer depois de toda uma vida como espécime divino. Antes, todos os subalternos, exceto o mordomo direto, que se aproximavam tremiam diante do imperador, para dar uma informação ou para servir uma comida, mostrando um forte senso de hierarquia que deixa de existir no segundo instante. Em pouco tempo não há mais fronteiras entre o momento histórico e o cotidiano para Hirohito, cuja transição é marcada por apelos de japoneses pedindo para ele não se rebaixar ou sequer entenderem como ele poderia falar em ser “apenas humano”. *O Sol* é o filme mais didático nessa mudança de perspectiva de um estatuto monumental para um antimonumental, de pensar como um Deus, que vive o 'ato' torna-se um homem, adentrando com ineditismo no 'entreato'. Vale destacar dois momentos importantes do filme. O primeiro é a visão do Deus, última espécie de premonição antes de viver como um anônimo em que visualiza, com aves no lugar dos aviões, o ataque nuclear sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, acontecimentos que estão localizados na fronteira-limite do monumentalismo.

Isso fica claro no filme de Alain Resnais, *Hiroshima, Mon Amour*: dois corpos nus, enlaçados; um feito na medida do outro. Trata-se de uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela fala de tudo que viu sobre Hiroshima. Ele diz que ela não viu nada. Nada. Ela reconta a história da cidade pós-bomba atômica através dos meios que teve acesso. Jornais, noticiários, filmes, visitas ao hospital, quatro vezes ao museu, pedras queimadas, cabeleiras anônimas caídas e ferros retorcidos numa exposição. A história e as reconstituições na falta de

outra coisa. O japonês, porém, sempre intervém; replica que ela não viu nada. Nada. E não viu mesmo. Nenhum de nós viu, ainda que o monumentalismo insista em nos mostrar. Logo depois, Hirohito encontra o general MacArthur para deixar de ser Deus. Gagueja não pelo nervosismo, o que seria bem monumentalista, mas simplesmente pela falta de prática em falar (ainda que afirme saber vários idiomas).

Figura 80 – *O Sol*



O segundo (figura 80) momento acontece com a chegada dos americanos, o encontro com dezenas de fotógrafos, o mordomo tentando manter uma distância dos soldados para com o imperador, mas não consegue. Não há mais imperador, não há mais Deus. A transformação na sensibilidade de Hirohito também é uma passagem da erudição para a cultura de massa. Os soldados comentam que ele parece com Charlie Chaplin, tanto fisicamente como pela expressão e por conseguir se comunicar pela pantomima. O Deus agora nada mais é que uma mercadoria, uma figura massiva. Na sequência, ele passa a mão sobre as fotos de família, depois fotos de estrelas hollywoodianas, depois fotos históricas com figuras como Hitler e Mussolini. Se até então existia todo um senso de hierarquia no filme, a renúncia à natureza divina serve para relocalizar essas diferenças, confundindo códigos, formatando um novo vocabulário para o seguir de sua vida. Claro que o monumentalismo continua a espreita, Sokurov não deixa de manter essa consciência: o rapaz que gravou o discurso de abdicação do imperador cometeu suicídio. Em *Arca Russa*, o cineasta adentra um museu, espaço monumental por excelência, para investir numa trajetória transtemporal atrelada ao plano

sequência, que passeia entre diferentes formas de representação ao longo da história russa. Já suas elegias antimonumentais, por sua vez, estão focadas em desprover de divino um corpo mítico da história, usando de Hitler, Lenin e Hirohito para isso. O cinema de Sokurov propõe uma aproximação do monumental para conseguir efetivamente contestá-lo, como se usasse do próprio corpo do rei para poder destruí-lo.

3.5 EPIFANIA XI – IMAGENS DO IRAQUE, IMAGENS DA BÓSNIA

A partir de abril de 1992, algumas imagens vindas dos Balcãs e transmitidas além-mar impressionaram não apenas pela violência registrada, pelos relatos de atrocidades ou mesmo pelos algozes e vítimas de etnias e religiões diferentes terem convivido em paz, por décadas, como vizinhos, amigos e amantes. Havia na construção da visualidade do evento uma intrigante proximidade física das câmeras diante do conflito que envolveu sérvios, croatas e bôsnios; a visão dos espectadores através da transmissão televisiva se confundia com a dos que estavam matando e morrendo em meio as ruas; o próprio caráter civil, urbano, sem fardas imponentes e com jovens usando jeans aproximava aquela realidade distante do cotidiano de inúmeras cidades ocidentais. A região da antiga Iugoslávia sempre foi marcada por uma formação multiétnica, com ênfase nos sérvios cristãos ortodoxos, nos croatas católicos e nos bôsnios muçulmanos, grupos que falavam a mesma língua para além de seus dialetos e dividiam o mesmo espaço geográfico. Essa partilha conjunta se modificou, no entanto, durante a ocupação do país entre 1941 e 1945 pelas forças do Eixo na Segunda Guerra Mundial, quando disputas internas evocaram um adormecido sentimento nacionalista extremo entre os grupos, fazendo com eles se tornassem carrascos, uns dos outros, tão cruéis quanto os invasores nazistas. A situação chegou ao limite com a adoção de uma política de extermínio, inclusive com a instauração de campos de concentração, por parte dos croatas de extrema-direita (*Ustachas*) contra os sérvios católicos ortodoxos (*Chetniks*), que por sua vez perseguiam os bôsnios muçulmanos, criando as condições de uma tragédia que só foi superada através da resistência dos socialistas chamados de *Partisans*. Joe Sacco relata em suas duas *Graphic Novel* sobre a região (2005a, 2005b), que nesse período muitos iugoslavos de diferentes etnias (assim como populações de ciganos e judeus) foram mortos pelas mãos de outros iugoslavos. As atrocidades foram tantas que os próprios alemães tiveram que intervir.

Após o conflito e a expulsão dos invasores estrangeiros, sob a regência do general socialista Tito que assumiu a presidência vitalícia em 1963, a Iugoslávia conseguiu nas décadas seguintes se estabelecer como um lugar de relativa tolerância onde crianças de origens distintas conviveram e cresceram juntas. Uma geração partilhou dessa configuração pacífica, ouvindo constantemente dos mais velhos sobre a barbárie de um passado recente, mantendo à espreita a desconfiança, o perigo e os fantasmas de uma experiência não

diretamente vivida pelos mais jovens, mas que estava presente pelos acontecimentos e lembranças como uma perturbação do imaginário nacional. A morte de Tito no início da década de 1980 estimulou um recrudescimento do sentimento nacionalista e do antagonismo entre as etnias, processo intensificado pela larga desintegração do bloco comunista no leste europeu. Assim, em 1991, Eslovênia e Croácia, que não possuíam uma população significativa de origem sérvia, declararam independência, receosos diante do crescente poder de Slobodan Milosevic e sua incitação conhecida como *limpeza étnica* para a formação da Grande Sérvia. A Bósnia, região de maioria muçulmana e presença considerável de sérvios, caiu numa encruzilhada: poderia continuar participando de uma Iugoslávia desmembrada sob liderança da Sérvia chauvinista ou poderia declarar a sua independência. A segunda opção se materializou em abril de 1992, quando a soberania do país foi reconhecida pela Comunidade Europeia, resultando num conflito desigual de forças, tendo de um lado o exército iugoslavo controlado pelos sérvios e de outro, grupos bôsnios paramilitares nascidos espontaneamente para lutar pela independência.

Iniciava-se, assim, a *Guerra da Bósnia* (1992-1995), conflito cuja transmutação da radical experiência da guerra em experiência estética foi de ordem ontológica distinta de eventos anteriores de mesma natureza, como a *Guerra das Malvinas* (1982) e em particular a *Guerra do Golfo* (1990-1991). Diferente de tais conflitos, diferente também da Segunda Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã, os posteriores filmes produzidos a partir do conflito bôsnio, desviaram-se de uma representação monumentalista, salvacionista, heroica ou martirizada; numa tentativa de aproximar o estranho do familiar, produzindo a intriga de como cidadãos de uma nação que foi símbolo da paz durante a Guerra Fria puderam acirrar suas diferenças ao ponto de chegarem a uma guerra civil: algo que poderia acontecer conosco, com nossos vizinhos, com nosso país. No Iraque (figura 81), os registros audiovisuais mostravam uma Bagdá pouco identificável ao longe, coberta pelo filtro verde de visão noturna, sendo riscada por mísseis e baterias antiaéreas; as distantes explosões impossibilitavam concebermos uma real dimensão do que estava acontecendo. As imagens carregavam um caráter neutralizante, uma beleza digamos abstrata, videográfica e pressupunham – mesmo que erroneamente – uma inegável segurança dos profissionais; tudo era limpo e sem sangue, o corpo dos narradores não denotava uma partilha direta do tempo-espacão ao qual se referiam em seus relatos.

Figura 81 – Iraque



A narrativa se desenrolava a partir do que não era visto, colocando em destaque o próprio trunfo do canal televisivo CNN estar ali, atrás das linhas inimigas, cobrindo / transmitindo, pela primeira vez, um conflito armado ao vivo (algo que Robert Wiener, protagonista de *Ao vivo de Bagdá* (EUA, 2002), de Mick Jackson, define como “o pisar na lua do jornalismo”). Só muitos anos depois, com *Soldado Anônimo* (EUA, 2005), de Sam Mendes, Hollywood produziria um filme mirando a *Guerra do Golfo* como uma espécie de conflito anti-climático, com soldados entediados na Arábia Saudita, esperando partirem para o Kuwait e, enfim, entrarem / participarem dos eventos sobre os quais tanto haviam “lido” nos jornais e “visto” na televisão, mas que diante deles parecia não existir da mesma forma. A disjunção entre narrativa, expectativa e realidade se estruturava como paradigma da representação.

Depois do sucesso da cobertura da Guerra do Golfo, responsável por colocar a CNN no mapa da mídia internacional, emissoras de televisão de todo mundo viram o conflito nos Bálticos como uma oportunidade de conseguirem imagens exclusivas e enviaram para lá seus respectivos correspondentes. No entanto, os profissionais se depararam com uma situação bem diferente. No Iraque, os bombardeios aconteciam essencialmente à noite (num estranho pacto entre meios de comunicação e exército americano), de modo que a rotina dos jornalistas consistia em, no período noturno, filmar da varanda do afastado hotel e amparar ou ilustrar essa batalha abstrata com registros captados durante o dia, descortinando a destruição, os prédios desmoronados, as pessoas feridas, os hospitais. A articulação entre as duas ordens

diferentes de imagem retroalimentava a intensidade de ambas, pois as transmissões realizadas efetivamente ao vivo, com os sons de bombas misturados aos problemas de sintonia ao fundo, aconteciam por telefone, sendo cobertas imageticamente por um mapa da região e as fotografias dos respectivos narradores.

Ademais, as transmissões seguiam um deslocamento narrativo peculiar, mantendo uma unidade discursiva em defesa da operação “Tempestade do Deserto”, trazendo repórteres de vários pontos do mundo, de Israel, da Europa, dos Estados Unidos, dando um aspecto globalizado, totalizante e unificador ao ocorrido. De maneira bastante discreta, a relação entre mídia e militares se afinava com a presença de alguns “jornalistas embutidos”, isto é, profissionais que estavam cobrindo diretamente de bases, de dentro da campanha, promovendo entrevistas “no calor do momento” com soldados que tinham acabado de retornar de suas missões. Há uma sombria interpenetração entre o repertório estético e a realidade: “era exatamente como no cinema. Fogo de artilharia subindo, os caças juntos no céu. De repente, começamos a bombardear os alvos e tudo ficou mais real”, comenta um visivelmente excitado capitão Gentner Drumond, que participou como piloto da primeira noite de bombardeios.

De alguma maneira, há uma ironia no relato por ele não ser exatamente verossímilhante, porque a *Guerra do Golfo* enquanto guerra eletrônica marca uma diferença de visibilidade, afinal “ver pode ser perigoso”; por isso foram instalados cockpits fechados fazendo os pilotos se relacionarem com o ambiente somente através de radares e outras ferramentas, “a guerra e suas tecnologias suprimiram progressivamente os efeitos teatrais e pictóricos no tratamento da imagem de batalha” (VIRILIO, 2005, P. 161). Há uma certa desregulação da percepção:

porque de fato o face-to-face dos adversários teve de ceder lugar a interface, uma interface instantânea na qual a noção de tempo real iria finalmente suplantar distâncias, a configuração territorial dos combates. A ordenação estratégica do espaço cedo lugar a ordenação do tempo, pela surpresa técnica do surgimento das imagens e dos signos em telas de controle, telas de simulação de uma guerra que, cada vez mais, se assemelha a um cinema permanente, a uma televisão em funcionamento ininterrupto” (VIRILIO, 2005, p. 172)

Essa relação entre produção de imagens e dimensão militar é antiga: já na Segunda Guerra Mundial, o exército alemão possuía um cinegrafista em cada uma de suas unidades, “uma coordenação entre cinema, exército e propaganda – ou seja, entre imagem, tática e roteiro – cujo objetivo era reunir e tratar instantaneamente a informação” (VIRILIO, 2005, p.

142). Como era de se esperar, parte do material visual utilizado pela CNN no Golfo e retransmitido por emissores de todo mundo vinha pronto da assessoria do exército norte-americano, num pacote que consistia em mísseis disparados das embarcações (há o inusitado vídeo do primeiro míssil lançado, uma inscrição exata de ‘a guerra começou aqui e agora’), alvos sendo atingidos gravados via satélite, visões dos bombardeios a partir das aeronaves, tanques solitários na vastidão do deserto, histórias de barbaridades cometidas pelo exército de Saddam Hussein e, claro, as icônicas fumaças dos incêndios ordenados pelo ditador em quase 700 poços de petróleo no Kuwait.

São imagens de um bloco hegemônico diante da derrocada generalizada de outro; imagens programadas por uma potência mundial em sua fabricação e veiculação até na mais ínfima minúcia. Imagens nascidas sob uma rígida rede de aparelhos técnicos e logísticos (FLUSSER, 1985), que garantiam o alcance, a interpretação, a superinterpretação, pautando os usos e desusos ao redor do mundo e celebrando uma soberania tecnológica ratificada pela própria transmissão em tempo real, intensivo e pelo ineditismo de uma guerra eletrônica protagonizada pelas “bombas inteligentes” (que nesse período possuíam apenas 10% de precisão!). A inteligência dessas imagens estava no fato “delas ocultarem os cálculos e a codificação que se processaram no interior dos aparelhos que as produziram” (FLUSSER, 2008, p. 29); ao mesmo tempo que revelam uma automação da máquina de guerra. Não explodiram ruídos midiáticos como aconteceu no Vietnã, portanto, também não pipocaram protestos relevantes, não existiu no mundo ocidental um processo de sensibilização coletiva contra a investida. O público estava a favor da guerra (ou ao menos neutro) e os interesses da coalização liderada pelos Estados Unidos estavam diretamente ligados a um monopólio de construção visual, pois reforçava e atualizava uma estratégia já comum em outras guerras e conflitos, isto é, de assumir o direcionamento da narrativa póstuma – agora simultânea –, normalmente controlada pelos vencedores. Diante disso, é no mínimo perverso ver um filme como *Ao vivo em Bagdad* em que os subalternos de Saddam Hussein tentam se aproveitar dos ‘heroicos jornalistas’ da CNN para promoverem um teatro midiático, criando uma imagem positiva do regime para o Ocidente.

Num contexto distinto, os jornalistas e cinegrafistas enviados para cobrir “uma pequena querela étnica na dissolução da antiga Iugoslávia” se viram sem o preparo logístico que garantisse sua própria segurança em meio a uma Sarajevo alvejada sistematicamente por todos os lados. A sobrevivência dos que estavam ali para produzir relatos e imagens logo

assumiu uma posição fundamental dentro da narrativa para o mundo, revelando que aquele acontecimento não era visualmente um animal domesticado, controlado e espetacularizado como no Golfo. Não haviam horários certos para os ataques dos sérvios, uma artilharia pesada cercava a capital bósnia a partir das colinas, o espaço da cidade estava completamente sob a mira de franco-atiradores, de modo que era impossível caminhar pelas ruas do combate sem estar dentro do combate.

Figura 82 – Bósnia



As balas zuniam captadas pelos microfones, pessoas eram baleadas dentro dos planos, jornalistas em passagens precisavam correr, caíam no chão (figura 82), escondiam-se atrás de carros recém-incendiados; cidadãos clamavam por suas vidas enquanto filmados; prédios eram quase aleatoriamente atingidos por mísseis, e dessa vez não escapava nem o hotel Holliday Inn, onde a maioria das comissões internacionais estava hospedada, fazendo com que as câmeras perdessem o eixo ou tremessem no tripé. Também não haviam assessorias dos dois lados do conflito (isso só viria acontecer quando a OTAN, enfim, “interferiu” mantendo-

se neutra, um oxímoro). Assim, a maioria dos jornalistas trabalhava com informantes locais, que traziam informações sobre massacres, campos de prisioneiros, estupros em massa cometidos pelos agressores sérvios. O registro dessas pautas e o imediatismo sem um “pré-controle” tão rígido colocaram a mídia internacional como uma espécie de mediadora do sofrimento do povo bósnio, passando a ser hostilizada pela supremacia militar sérvia, pois as imagens ganhavam o mundo contra as ações de Milosevic, pressionando a comunidade internacional a fazer alguma coisa e evitar um ainda mais trágico desastre humano.

Tal imersão ampliada jamais vista numa cobertura de guerra era referendada pela credibilidade documental do aporte colorido e realista da televisão. Segundo César Guimarães, “a percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos” (2004, p. 4); de maneira que, os registros do Iraque e da Bósnia estabeleceram uma relação oposta entre os que estavam vivendo, cobrindo e assistindo / consumindo o horror. As imagens do Golfo criavam uma disjunção na mediação entre experiências, pois a intensidade do que era dito ou escrito não refletia no que era visto, lembravam os jogos primitivos do Atari, como *Demons Attack*, enquanto nos Bálticos, as câmeras se confundiam com os olhos dos espectadores, levando-os para o meio dos embates e antecipando os jogos contemporâneos de tiro em primeira pessoa, como *Counter Strike*.

Andreas Huyssen usa a expressão *Erlebnisgesellschaft*, que pode ser traduzida como “sociedade da experiência”, para descrever esse fenômeno em que “uma sociedade privilegia experiências intensas, rápidas e superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa” (2000, p. 18). Trata-se de um dos efeitos do regime estético em que milhares de registros e relatos são compartilhados em tempo real, formulando (supostas) experiências, cada vez mais desprovidas de duração. Havia no conflito dos Bálticos uma clara dificuldade dos meios de comunicação (e de seus relatores) em explicarem, decifrarem o que estava acontecendo, mesmo para os que estavam *in loco*, pois as razões e o funcionamento do conflito eram tão complexos em suas origens que desviavam qualquer forma narrativa anterior já utilizada para descrever outras guerras.

A saída era povoar os noticiários com imagens fortes pela proximidade, muitas vezes sem uma conexão causal ou contextual entre elas, onde a experiência se confundia com a

narração e os espectadores não sabiam bem o que estava acontecendo mesmo vendo diante deles o que estava acontecendo. São momentos como o do cinegrafista atingido no braço por uma bala, deixando a câmera cair no chão, quando tentava se aproximar de um tiroteio usando o zoom para localizar os franco-atiradores: tanto a captação da câmera que filmava como as captações de outros jornalistas impressionam pela imersão em que estavam colocados, quase como uma rede interconectada com vários ângulos individuais e diferentes.

O filme *Bem vindo a Sarajevo* (Reino Unido, 1997), dirigido por Michael Winterbottom e adaptação do livro *Natasha's Story*, comprehende essa realidade, pois as filmagens foram feitas em locações na própria Bósnia, poucos meses depois do fim dos combates, em meados de 1996, portanto, os espaços destruídos eram todos reais, não reconstituídos no sentido físico, o que imprime um efeito de real intenso ao filme. Isso não é inédito: segue os passos da relação que os filmes neo-realistas italianos tiveram com a Segunda Guerra Mundial, algo que pode ser assombrosamente constatado na sequência de abertura de *Alemanha, Ano Zero* (Itália, 1948), de Roberto Rossellini que mostra uma Berlim em ruínas e cuja amplitude da destruição superava qualquer possível criação de cenário ou descrição. *Sarajevo* começa com imagens reais do conflito até que, aos poucos, a película vai misturando a mesma textura das imagens de televisão com a presença dos atores do filme, levando o ‘efeito de real’ para outra diegese. A primeira cena mostra várias mulheres se preparando para um casamento, mas quando saem na rua, a mãe da noiva é atingida por uma bala de um franco-atirador e morre na frente das dezenas de câmeras televisivas, rompendo as barreiras entre uma distância estetizada / controlada e proximidade violenta. O filme oscila entre câmera de cinema e as câmeras dos cinegrafistas televisivos, às vezes imagens reais do período, às vezes imagens que apenas emulam a textura desse real. No Iraque, por outro lado, não se via bem o que estava acontecendo, mas havia um discurso unificador descrevendo em detalhes o que estava e porque estava acontecendo.

Antes de ser pensado como espetáculos, os conflitos armados possuíam um controle incisivo dos jornalistas sobre as informações e, especialmente, sobre as imagens repassadas, de modo que era mais fácil perceber a distância e a limitação representativa entre o relato por imagens e a guerra real (e essa distância foi se diluindo e se refazendo desde a Guerra da Criméia (1853-1856), primeiro conflito armado com a presença de um correspondente internacional). Vale ressaltar ainda que a fórmula usada no início dos anos 1990 não voltaria a funcionar da mesma maneira em 2003, quando o Iraque foi novamente invadido pelas forças

norte-americanas, pois mesmo com a formação de um verdadeiro exército de “jornalistas embutidos”, imagens do outro lado, imagens de uma guerra que não era vista foram disseminadas pela rede árabe Al Jazeera, sensibilizando o mundo para uma guerra injusta e desgastando ainda mais a posição dos Estados Unidos como mentores da liberdade mundial.

O vazamento das fotografias de torturas na prisão iraquiana de Abu Ghraib no final de abril de 2004, com soldados sorrindo ao lado de corpos mortos, como se estivessem sendo registrados com amigos e praticando atos de torturas como diversão, reforça tanto a noção de “banalidade do mal”, de Hannah Arendt, isto é, que os rostos dos torturadores reais não são exatamente similares aos rostos que imaginamos como vilões, malvados e cruéis, como marca também um furo definitivo numa rede hegemônica de controle das imagens. Isso não impediu, no entanto, que os Estados Unidos continuassem sua guerra, cuja premissa até hoje nunca foi comprovada: a existência de armas de destruição em massa. Sim, podemos criar uma guerra por uma razão que sequer existe. Como resume uma frase largamente atribuída a Hiron Johnson, senador dos Estados Unidos em 1918, ou a Kipling (who?), “a primeira vítima da guerra é a verdade”. Paul Virilio complementa: “poderíamos dizer: a primeira vítima de uma guerra é o conceito de realidade”.

Seja como for, é comum que os registros de acontecimentos em que as grandes potências estão diretamente envolvidas surjam dentro de um regime do espetáculo controlado por elas mesmas, as imagens já nascem como imagens históricas, portanto, grandes, imutáveis, definitivas e distantes da realidade ordinária. São imagens que condensam os eventos, um semblante para a posterioridade nascido da sua representação pré-programada. São imponentes como a fumaça preta de dezenas de poços de petróleo em chamas, cobrindo um deserto do qual é impossível ver o horizonte. É um caso de imagem que monumentaliza a história, uma encenação da grandiloquência. Os retratos dos Balcãs, por sua vez, nasceram no regime de imagens privadas, não necessariamente históricas, despertaram um caminho da história da guerra como a história de experiências durante a guerra. São, portanto, imagens de aparência espontânea, mais artesanais e menos manufaturadas. Não é a imagem de quem está orgulhoso caminhando sem medo entre as ruínas. É a imagem de quem se esconde do caminhar.

Ainda que de forma não programada, a cobertura nesse caso foi pouco a pouco se tornando padrão por uma necessidade de recondução ética e estética da credibilidade abalada dos meios corporativos, como se a câmera dentro do embate afirmasse: “não estamos

narrando, manipulando, apenas mostrando o que está acontecendo”. Quando um cinegrafista morre chegamos ao paroxismo da situação, o momento em que “o indivíduo filmou a própria morte”, cujo grande símbolo ainda é o rapaz alvejado em *A Batalha do Chile* (1975-79), de Patricio Guzmán, mas também se tornou uma recorrência em diferentes lugares do mundo. O caso é que essa proximidade de quem filma, apesar de impressionar por sua aparência, pelo risco de morte real, não garante, obrigatoriamente, uma credibilidade da imagem. A narração, nesse caso, por vezes em simulações de ao vivo, reside justamente no lugar que a imersão procura esconder.

Quando os registros e relatos problematizam noções de verdade, realidade e história, abrindo para o leitor / espectador o campo da interpretação, a narrativa assume um duplo estado: o relato da experiência funciona como uma ficção controlada, não apenas refletindo sobre as formas de memória, mas constituindo essa memória, materializando esse passado. São duas relações com a imanência e coletividade: na Bósnia não se consegue narrar o que vai durar, mas o que está fadado a morrer; o coletivo não aparece como um espelho refletido de todos, mas um espelho em pedaços, espatifado, remontado na parede apontando para inúmeros lados. Por conta desse paradigma de indefinição sobre o conflito, o jornalista não aparecia mais como um invisível acima do que se passava na guerra, não eram apenas versões sendo contadas por testemunhas, mas a própria transmissão surpreendida por tiroteios, que conseguia uma efetiva “sensação de estar na guerra independentemente de saber do que se trata essa guerra”.

Na consolidação dessa ‘sociedade da experiência’ para além de uma ‘sociedade do espetáculo’, o consumo é orientado pela distância segura da mediação dos meios de comunicação, enquanto os espectadores observam atrocidades que não os atingem, buscam os vídeos dos desastres naturais ocorridos do outro lado do mundo, almoçam enquanto assistem brigas, genocídios, acidentes. Trata-se de uma necessidade de aproximação máxima da experiência real mantendo o conforto do próprio lar, uma espécie de jogo mórbido onde quem consome se mantém distante, mas quem relata precisa estar o mais perto possível. A popularização nos últimos anos de casos de pessoas que transmitiram sua própria morte pela internet é um marco contemporâneo perturbador. Há, claro, de se questionar se a própria apatia de consumir a morte alheia de maneira tão banal, marcando uma incapacidade de se emocionar, não estaria diretamente ligada a saturação de imagens extremas produzidas e

difundidas num mundo de corpos destroçados, quase como se nossa capacidade de ver imagens nos incapacitasse de sensibilizar diante do real. Benjamin já escrevia que a

cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em resumo, quase nada que acontece está a serviço da arte narrativa e quase tudo está a serviço da explicação. O miraculoso é narrado com a maior exatidão (BENJAMIN, 1985, p. 203)

3.6 EPIFANIA XII – O EVENTO MODERNISTA E A CONQUISTA DA IMAGEM

Numa conferência na Alemanha poucos dias depois do ataque terrorista que derrubou as torres gêmeas do World Trade Center em Nova Iorque, Karlheinz Stockhausen afirmou que o evento, intrinsecamente unido a todo universo de representações que expandia as dimensões desse mesmo evento, deveria ser considerado como “a maior obra de arte já produzida pela humanidade até então”. Tendo circulado pelo mundo fora de seu contexto original¹⁷, o comentário rendeu naturalmente uma série de represálias ao compositor alemão. No entanto, por mais violenta que pareça a ideia, ela não pode ser considerada em absoluto equivocada e serve para esboçar um cenário contundente sobre o conceito de ‘evento modernista’, cunhado por Hayden White. Isto é, evento cujo acontecimento é acompanhado simultaneamente pela multiplicidade de transmissões e representações sobre ele; evento que proporciona uma dissolução entre o discurso realista e o discurso imaginário, muitas vezes inspirando teorias da conspiração; evento que enquanto infla a si mesmo busca e identifica eventos menores dentro e fora do seu próprio contexto (WHITE, 1999).

Se o evento histórico tradicional surge quando um grupo de indivíduos contempla o passado e cria uma narrativa sobre ele, o evento modernista nasceria da suspensão entre passado e presente inseridos num mesmo tempo, condicionado por um sistema altamente midiatisado, por estilhaços de visões recortadas, como se a narrativa nascesse e se transformasse enquanto o próprio acontecimento se desenrola. É como uma transmissão ao vivo da história. O 11 de setembro pode ser caracterizado como a maior experiência estética coletiva vivida pela humanidade até então, afinal milhões de pessoas passaram pela experiência do sublime ao mesmo tempo em diferentes lugares do mundo: “uma experiência grandiosa que resulta do confronto entre nossas mentes e um evento terrível e chocante que desafia as nossas faculdades de compreensão” (OLIVEIRA, 2012, p. 65). Há uma mudança vertiginosa na inteligibilidade do evento e especialmente do olhar.

17 Na ocasião Stockhausen foi questionado por um jornalista se a natureza de sua obra *Licht* era meramente “uma compreensão figurativa de uma história passada ou se particularmente demonstrava aspectos materiais dessa história”. O compositor alemão respondeu fazendo menção às forças que representariam Adão, Eva e Lucifer e que mesmo “orando diariamente para Adão, não para Lúcifer, este último está sempre muito presente como em Nova York recentemente”. Na sequência, o jornalista perguntou como os atentados atingiram o artista e ele continuou dizendo que as forças representadas por Adão, Eva e Lucifer continuavam agindo sobre a humanidade em diferentes momentos de sua história e que o 11 de setembro era talvez a maior obra de arte de uma dessas forças (no caso, Lúcifer).

Escreve Mondzain: “o 11 de setembro de 2001 deu o maior golpe ao império do visível. [...] Como dois anjos exterminadores vindo do céu, dois aviões derrubaram as torres da dominação. [...] O instante foi tratado em termos visuais, mesclando em uma grande confusão, o visível e o invisível, a realidade e a ficção, o duelo entre real e imaginário” (2016, p. 10). Seja pelas mais variadas teorias que circularam nos meses e nos anos seguintes – do ataque planejado pela organização liderada por Osama Bin Laden a um movimento estrategicamente arquitetado pelo governo norte-americano para legitimar uma guerra ao terror. Seja pela dimensão do ocorrido e pela larga cobertura midiática realizada ao vivo; seja pelo elemento surpresa de um segundo avião e do desmoronamento monumental das torres; seja pelo número de imagens captadas em diferentes suportes e ângulos, replicadas insistentemente em todos os meios de comunicação de massa durante e depois.

Incluímos aí a considerada ‘fotografia mais controversa dos ataques terroristas’ (figura 83), tirada por Thomas Hoepker, que mostra um grupo de jovens se divertindo tranquilamente, do outro lado da baía, enquanto as torres pegam fogo em Manhattan ao fundo da imagem. Esse registro, aliás, permaneceu “impúblico” até o quinto aniversário dos atentados em 2006 e despertou uma série de interpretações quando se tornou público: foi considerado uma falsificação (começavam a circular montagens, com turistas tirando selfies no alto de uma das torres enquanto o avião se aproximava ao fundo); depois de confirmada a veracidade, o registro foi interpretado inicialmente como um retrato sombrio da frieza e insensibilidade da juventude americana, capaz de se adaptar e seguir em frente mesmo diante de uma imensa carnificina; até que dois dos retratados da imagem se manifestaram dizendo que a foto foi tirada sem permissão e que, por mais paradoxal que seja, não traduz o sentimento de choque e descrença que todos ali se encontravam no momento. De certo modo, todos os indivíduos, com maior ou menor grau de proximidade, estavam autorizados a emitir sua visão, sua explicação, sobre os eventos e suas representações, estavam autorizados a responder “onde e como você estava quando as torres gêmeas foram atingidas”.

Figura 83 - 'Fotografia mais controversa dos ataques terroristas'



Se pensarmos como esse estímulo de superinterpretação e opinião sobre tudo se intensificou de lá para cá, basta observar poucos minutos de qualquer rede social, o 11 de setembro parece ter sido o primeiro suspiro em que toda humanidade se sentiu, direta ou indiretamente, parte testemunha, parte cronista, parte historiadora. Entrevistas realizadas após os atentados compartilham de uma retórica similar num ponto: especialmente os mais jovens, nascidos em meados da década de 1980, absortos pela sensação de terem vivido depois dos grandes acontecimentos ou não lembrarem por serem muito pequenos da queda do muro de Berlim, carregando consigo um desencanto, um sentimento pós-histórico, afirmaram se sentirem diante da televisão, pela primeira vez, incorporados como parte da história. Mesmo não estando geograficamente implicados no acontecimento, aquela memória pertencia a todos.

O mesmo acontece na gênese da noção de ‘evento modernista’, construída bem antes do World Trade Center, a partir de um cruzamento do assassinato do presidente John Kennedy em Dallas, em novembro de 1963, e do lançamento do filme *JFK* (EUA, 1991), dirigido por Oliver Stone. Para além de uma reconstituição que segue a versão oficial do ocorrido, a produção mescla imagens de ordens diferentes, ficcionais e documentais, reportagens, áudios,

reações, não apenas para resgatar uma atmosfera e um sentimento coletivo de desorientação diante do ocorrido, mas para legitimar não necessariamente a veracidade, mas a potencial veracidade de sua hipótese. Há um universo insolúvel entre imagem, realidade e imaginário.

O cineasta foi acusado, entre outras coisas, de incitar à paranoíta, por sugerir que o assassinato do presidente Kennedy resultou de uma conspiração, envolvendo ocupantes de altos cargos no governo dos Estados Unidos. Mas também – e para alguns críticos até mais seriamente – o filme de Stone parecia diluir a distinção entre fato e ficção, por tratar de um evento histórico como se não houvesse limites sobre o que pudesse ser dito, legitimamente, a respeito do assunto, questionando, portanto, o próprio princípio da objetividade, na base da qual se pode discriminar entre a verdade, de um lado, e o mito, a ideologia, a ilusão e a mentira, do outro (WHITE, 1999, p. 194).

Antes de cair na habitual narrativa romântica do jornalismo investigativo como meio de desvendar a verdade e fazer justiça, já em suas primeiras imagens, o filme sequencia depoimentos contraditórios de pessoas que estavam presentes diante do desfile do presidente Kennedy, imagens ficcionais colocadas em preto e branco para soarem e se misturarem com imagens documentais também usadas na película. Uma mulher ouviu tiros de uma cerca de um lado, um homem diz que percebeu que vieram do alto de um prédio, há uma variação do número de disparos efetuados, quando a versão oficial afirma que foram apenas três tiros. Num primeiro vislumbre, tais incoerências dos depoimentos individuais – tornados onipresentes pela transmissão televisiva – perpassam a ideia de que as pessoas naturalmente ficcionalizam os acontecimentos diante de si, por isso não podemos confiar em tudo que dizem, voltando um pouco a rústica ideia de que a história nada mais é que uma série de mentiras inventadas e repassadas por soldados em volta de uma fogueira.

Mais do que isso, mesmo diante de testemunhas que estiveram de corpo presente no lugar no acontecimento, a natureza da história é imprecisa. Claro que no filme de Stone, essa estratégia é usada para reforçar como esses ecos, que parecem absurdos e contraditórios, que não serviriam à oficialidade e à conspiração, podem esconder resquícios da tal verdade que está sendo encoberta. O filme mostra, por exemplo, a televisão transmitindo ao vivo o assassinato de Lee Harvey Oswald, algo que realmente aconteceu e é considerado como a primeira morte transmitida em largo alcance (ainda que ele só tenha efetivamente morrido algumas horas depois). Os ataques às Torres Gêmeas radicalizam a noção de ‘evento modernista’ ao ter colocado o mundo inteiro, ao vivo, em diferentes horários, virado para um mesmo referencial, os ataques receberam matizes ao ponto de nos perguntarmos: podemos dizer que, apesar de ser um evento único, o 11 de setembro de 2001 foi o mesmo para crianças

iranianas, adultos novaiorquinos, surdos-mudos franceses, jovens voltando da escola no Brasil?

Antes dos atentados se transformarem numa narrativa heroica, martirizada e monumental típica da produção comercial norte-americana, envolvendo passageiros, bombeiros, sobreviventes, familiares ou soldados enviados ao Afeganistão, legitimando esteticamente a “luta contra o terror”, o filme *11 de setembro* (França / Reino Unido, 2002) lançado exatamente um ano depois do fatídico ataque responde enfaticamente: não! Por meio de onze curtas-metragens, variando entre ficções e documentários, inclusive flanando na fronteira cada vez mais borrada entre os dois gêneros, a obra estrutura uma visão multifacetada através do olhar de cineastas de diferentes nações e distintos projetos cinematográficos, dentre os quais a iraniana Samira Makhmalbaf, o bósnio Danis Tanovic, o britânico Ken Loach e o mexicano Alejandro González Iñarritu.

Decerto, visões críticas ao método científico e tradicionalista se multiplicaram no campo historiográfico nos últimos cinquenta anos, em especial desconstruindo uma história considerada factual, acostumada a destacar os grandes acontecimentos, grandes nomes, como se a história se acentuasse e adormecesse em determinados períodos e lugares. Os eventos do 11 de setembro entraram como um paradigma novo nessa discussão. Não se trata mais de uma construção única sobre o acontecimento como acusado anteriormente, ainda que se mantenham algumas representações hegemônicas, mas uma construção consciente da sociedade altamente midiatizada em que vivemos, onde pessoas de diferentes lugares do mundo são capazes de produzir uma impressão e repercutir por caminhos adversos a partir de um mesmo fato. O filme, de certa maneira, tenta dar conta desse intrincado mosaico, desestabilizando o costume de contar, escutar ou ver uma história de cada vez, sem se dar conta que, parafraseando uma antiga declaração do cineasta Peter Greenaway, as histórias interagem, acontecem por vezes ao mesmo tempo, cuja organização narrativa cria um recorte limitado, demasiado ideológico, artificial. Há uma notável transformação estética da sensibilidade histórica.

O curta do mexicano Alejandro González Iñarritu resume a proposta global do filme: mantendo a tela preta pela quase totalidade dos onze minutos, com rápidas inserções das assustadoras cenas de pessoas desesperadas pulando das torres, escutamos vozes sobrepostas vindas de contextos diferentes – pessoas reagindo na rua, dando entrevistas, jornalistas desorientados, recepção de emergências, ligações de despedida de pessoas dentro dos prédios

– todas, de uma forma ou de outra, endereçadas pelo ataque terrorista. Essas vozes em várias línguas diferentes e aparentemente desconexas no espaço poderiam não funcionar individualmente, mas a partir do momento que se tornam um bloco – assim como a comunhão dos onze curtas na formação do filme ou de todas as imagens na constituição do acontecimento histórico – terminam por construir uma grande colagem de significados múltiplos, de eventos dentro do evento, mas cujo significado maior – a reunião pela fragmentação, pela descontinuidade – aponta o dedo diretamente para o olho na história. A complementaridade buscada forma-se através de pedaços descolados de conversas, que individualmente podem até não fazer sentido, mas em conjunto remontam o espelho – espatifado – que cintila mais possibilidades que o próprio espelho intacto. Para além dos

eventos reais receberem marcas de imaginários e os imaginários serem dotados com realidade, trata-se da colocação em suspenso da distinção entre realidade e imaginário. Tudo é apresentado como se pertencesse à mesma ordem ontológica, tanto real como imaginária – realisticamente imaginária ou imaginariamente real – e, como resultado, a função referencial única dos eventos se enfraquece” (WHITE, 1999, p. 193).

Pelos eventos modernistas estarem intimamente ligados a uma proliferação de imagens e narrativas sobre eles próprios, há a percepção que existem detalhes identificáveis ou artificialmente criados infinitos, lógica de que tudo pode ser e será capturado a partir de um mundo em que a maioria das câmeras dos smartphones já está (nos) registrando a todo momento; caso apertemos o botão “rec” é possível recuperar 3 segundos antes e três segundos depois do filmado. O Evento modernista nos diz que é impossível capturar a realidade objetivamente, mas talvez seja possível compreender sob que lógica as narrativas operam. Há, talvez, cotidianamente uma constante guerra pela imagem do que acontece e do que aconteceu, sejam dos eventos pré-modernistas, dos eventos históricos, sejam dos eventos modernistas, seja pelos não eventos, seja pelo que nunca aconteceu. A nossa hipótese é que, não mais os indivíduos, mas a consciência da história enquanto imagem e da imagem enquanto história, o cinema, como parte de uma proliferação muito mais ampla de mídias capazes de produzir registros audiovisuais, se transformou para todos nós e diante de todos os tempos, somos a todo momento parte testemunhas, parte cronistas, parte historiadores de “acontecimentos constituídos e/ou ocorridos em sua mesma transmissão-representação” (WHITE, 2010, p. 19).

Mas qual a consequência disso em pessoas que nem compreendem a versão oficial ou a versão socialmente aceitas dos fatos? Uma pesquisa recente de uma universidade do Reino

Unido apontou que 40% dos entrevistados consomem imagens manipuladas como se fossem verdadeiras. Imagino que no Brasil, a porcentagem seja maior e o aumento dessa parcela parecer se o caminho para o qual estamos enveredando. Em JFK, um personagem acusado de conspiração diz sobre o procurador que investiga o caso, num comentário que talvez seja a parábola de nosso tempo: “com metade de sua mente, ele é capaz de fabricar provas, daí ele convence a outra metade de que a fabulação é a verdade”. Nesse sentido, a guerra está nas imagens, há uma disputa pela estética, pelo olhar do mundo, por isso o terrorista mata o embaixador russo diante das câmeras, atacam turistas em cartões-postais ou em concertos de música pop; por isso o ISIS grava e divulga vídeos executando seus reféns. Há a busca para que todos os olhos olhem para eles, que as imagens construam uma narrativa do olhar, porque a história se tornou a narrativa do olhar. A sobrevivência do ato se projeta através de sua metamorfose em imagens e isso foi assimilado por todos os lados. Qualquer pessoa com um celular hoje pode fazer um ao vivo para o mundo e registrar imagens da história, fazer a história na imagem. As “transmissões em tempo real” acabam por provocar a mudança de uma atitude do “isto aconteceu” para uma atitude de credibilidade do tipo “é isso mesmo”:

Filmar uma tomada de poder, um coroamento, uma cerimônia de posse de chefe de governo, de negociações ou assinaturas de tratados de paz, potencializa o alcance destas representações, cuja organização é minuciosa na medida em que é necessário evitar qualquer passo em falso frente às câmeras de televisão. A surpresa (“revoluções árabes”, por exemplo) provoca ao contrário uma repetição em série das imagens iniciais ou então outras, derivadas, que atribuem ao acidente imprevisto seu status de evento antes mesmo que consigamos fazer O “ao vivo” autorizado pela câmera propõe uma leitura imediata, antes mesmo de poder julgar a real importância do fato assim fixado, e faz correr o risco de uma multiplicação de eventos artificiais. Organizada ou não, esta proliferação por um lado favorece o sensacionalismo e por outro confere, às vezes, à história oficial do tempo presente o caráter de uma “crônica ceremonial” (BAECQUE; DELAGE, 1998, p.8) provocando tédio devido à repetição dos mesmos tipos de cena, ao qual se agrega frequentemente a impressão, quando assistimos às notícias, que estamos sendo enganados (não nos mostram tudo). Contudo, aquelas transmitidas imediatamente na internet (YouTube, Dailymotion, Facebook e outros) e disponíveis simultaneamente em todos os monitores de TVs e computadores do mundo, transmitem de maneira mais ou menos anônima as imagens de acontecimentos que fazem a história imediata, estando acessíveis diretamente e na maioria das vezes sem controle. Foi assim no caso da “Primavera Árabe” em 2011 (LAGNY, 2012, p. 28 / 36)

Hoje, amadores disponibilizam seus registros imediatos ou gravações das programações televisivas em rede, revolucionando as formas de circulação da informação. O próprio jornalismo passa a se alimentar dessa profusão de imagens em rede, provenientes do mundo inteiro, pois elas são muitas vezes as únicas imagens dos acontecimentos para serem mostradas. E, às vezes, até

mesmo uma determinada imagem ou vídeo disponibilizado em rede e amplamente acessado acaba se tornando o própria ‘fato’ a ser comentado” (HAGEMEYER, 2012, p. 104/105)

O assassinato do embaixador russo parece nos lembrar que mesmo na Segunda Guerra Mundial, na Guerra do Vietnã, na Guerra do Iraque ou mesmo num conflito tão controlado como a Guerra do Golfo, mesmo com o domínio sobre as narrativas, exageros e apagamentos próprios, de quando em vez, uma ou outra imagem, um ou outro ato transformado em imagem irromperá para além do controle das redes de poder e perfurará o bloqueio exercido por determinadas soberanias. Controlar a imagem é também uma arma de guerra, mas se não é possível controlar ou reverter a imagem, a única forma é invadi-la, perfurá-la com atentados midiátizados e estéticos. Na impossibilidade de dominar a máquina de visão, tenta-se entrar nela, com os tantos cartazes que apareceram nos últimos meses em passagens ao vivo da Rede Globo. Se o ataque às Torres Gêmeas provocou uma mudança de inteligibilidade, a morte do embaixador russo ou as gravações de ameaças do ISIS ou registros de pessoas sendo mortas, de lugares históricos sendo destruídos – pode ser lido como a compreensão massificada dessa mudança, rompendo o controle de imagens, narrativas e representações rompe-se também relações de dominação.

“O 11 de setembro leva ao extremo a lógica do acontecimento contemporâneo que, se deixando ver enquanto se constitui, se historiciza imediatamente e já é em si mesmo sua própria comemoração: sob o olho da câmera. Nesse sentido, ele é totalmente presentista” (HARTOG, 2013, p. 136). Trata-se de um regime de dissimulação das imagens, narrativas e uma confiança sobre elas, promovendo numa mesma confusão memória e esquecimento na formulação de lembranças imaginárias. O fato de tais constructos carregarem o perigo de estarem fora de um regime autoproclamado da ficção, de estarem misturados a vida e ao que contamos da vida, não só prova a rasura da fronteira entre arte e vida, como abre espaço para que os constructos de regimes autoproclamados da ficção também ultrapassem seus mundos e criem suas próprias realidades. Nesse sentido, a imagem, o audiovisual e a farsa cinematográfica emergem como elementos de força para compreender as regras desse estranho cenário.

Ainda na Primeira Guerra Mundial, o campo de batalha passou a ser visto de maneira mais efetiva como um campo de percepção e, ao longo das décadas seguintes, o mundo inteiro foi se tornando esse espaço de disputa e conquista perceptiva, interpretativa, um campo de diferentes batalhas simultâneas e entrecruzadas. Durante esse conflito, tem-se notícia dos

primeiros usos de balões equipados com telégrafo aéreo, pipas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, uma mudança de visão do solo para o céu que influenciaria toda uma estética da guerra até hoje, da torre de observação ao satélite de alerta avançado, uma expansão da vontade e do controle de observação, que se ramifica até as os celulares, computadores que captam o que conversamos para reverter em sugestão de propaganda quando voltemos a usar o equipamento eletrônico. O campo de percepção, mais via consumo que vigilância, adentrou profundamente nossas casas.

O evento militar deixou consequências profundas: Walter Benjamin considera a ascensão da Modernidade e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, como fatos estratégicos responsáveis por referendarem uma perda da experiência subjugada pela morte da tradição e da narração clássica épica. O autor alemão comenta que “os combatentes haviam voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, não mais ricos” (1987, p. 115). Na Segunda Guerra Mundial, começa a se fundir um serviço cinematográfico do exército com ação da imprensa internacional, gerando um só comando que garante tanto a propaganda dirigida às populações civis, quanto a que produz uma inteligência militar das imagens. Imagens que inicialmente era militares, isto é, restritas, imagens de informação secreta, logo depois foram oferecidas ao público, viraram notícia, foram assimiladas e retrabalhadas na ficção. De alguma forma, o “cinema se abriu como um prolongamento da guerra e de suas destruições morfológicas” (VIRILIO, 2005, p. 50).

Sabemos que a bomba mãe de todas as bombas foi lançada pelos EUA e explodiu no Afeganistão, três dias depois vemos o vídeo com um vale sendo devastado, com a marca da mira de equipamento militar, dois dias depois, como resposta e continuidade narrativa, a Rússia anuncia que possui o pai das bombas. O mesmo acontece na Coreia: a agência de notícias coreana libera imagens de desfiles militares imensos para impressionar o Ocidente, realiza testes com mísseis balísticos; os Estados Unidos retrucam divulgando foto de uma frota de embarcações para a região e que atacaria em caso de novos testes. A imagem dos barcos é replicada por jornais de todo mundo todo. A guerra parecia que ia começar. No entanto, os jornais The Guardian, The New York Times e The Washington Post – talvez por uma informação infiltrada, talvez por fazer ‘bom jornalismo’ num cruzamento de informações – descobriram que o porta-aviões e as inúmeras fragatas nunca estiveram perto do país oriental. Estavam navegando, na verdade, muito longe dali, para participarem de exercícios militares junto a marinha australiana no Oceano Índico.

Não se trata apenas de fornecer as imagens, mas de colocá-las em embalagens, estruturas, capazes de nos convencer de sua intrínseca realidade. O mundo se tornou o dilema do pintor que ao olhar para um quadro falso assinado com seu nome afirma com veemência que sim, que ele mesmo que havia pintado àquelas obras. Trata-se de uma verdadeira logística da percepção em que a dominação das imagens se equipara a dominação das armas, onde “o olhar superará o disparar” (VIRILIO, 2005, p. 16). Afinal, a guerra é também uma disputa pela “imaterialidade dos campos da percepção” (VIRILIO, 2005, p. 27):

Os aviões de reconhecimento e os bombardeiros da Luftwaffe são híbridos técnicos – máquinas de destruição e ao mesmo tempo máquinas de cinema encarregadas de filmar tanto o campo de batalha quanto o próprio território britânico, como se fossem produtoras de filmes de guerra –, os Aliados decidem não se opor mais à filmagem, mas, ao contrário, passam a participar da realização dos filmes de atualidades e de informações hitleristas. Eles não recorrem mais à clássica camuflagem, mas exatamente seu oposto, à superexposição, oferecendo às câmeras inimigas cenários, materiais, movimentos de multidão e todas as trucagens que praticamente não têm limites no espaço real. No momento crucial dos gigantescos preparativos para o desembarque aliado na Normandia, o espaço de reunião assemelha-se com um imenso set de filmagem: a paisagem é coberta por instalações fictícias, construídas com papelão, borracha e cabos, como os cenários de Hollywood” (VIRILIO, 2005, 157).

Mais do que isso, o desenvolvimento militar foi uma referência para o cinema não apenas como tema de obras, mas pelo escambo de inovações tecnológicas, dos primeiros aviões de observação dos inimigos, responsáveis por quebrarem a perspectiva de visão euclidiana até a instalação de câmeras em carros, produzindo inusitados travellings. Com o tempo, as imagens da guerra e das revoluções se tornaram quase tão importante quanto as próprias armas, pois tinham o poder de sensibilizar a população do mundo sobre o que estava acontecendo, se seria considerado uma guerra justa. O efeito da guerra total é passar da era do segredo militar (da verdade diferida no campo de batalha) à superexposição da transmissão ao vivo, a fim de fascinar com a técnica uma humanidade de espectadores-sobreviventes. Se a arma e armadura se desenvolveram paralelamente, agora são a visibilidade e a invisibilidade que se equiparam, assim como o controle sobre elas. O trabalho de desinformação visual é uma estratégia militar e midiática, a fim de encontrar “efeitos especiais destinados a deixar o inimigo tão perplexo quanto abatido”. O fato é que “não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas também são instrumentos de percepção” (VIRILIO, 2005, p. 24). Concordamos que “a imagem se prepara para triunfar sobre o objeto, o tempo sobre o espaço,

em uma guerra industrial na qual a representação dos acontecimentos domina a apresentação dos fatos" (IDEM, p. 15).

4 À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

A história contemporânea não pode proibir-se de pensar as próprias formas da historicidade às quais ela é confrontada; as formas da experiência sensível, da percepção do tempo, das relações da crença e do saber, do próximo e do longínquo, do possível e do impossível que constituíram a época governada pelo império do futuro; as formas da experiência do nome e do anonimato, do próprio e do comum, da imagem e da identificação

Jacques Rancière
em *Os Nomes da História. Um ensaio poético do saber.* (1994. p. 108).

Há dez anos, dediquei-me durante algum tempo a percorrer antigos escritos desordenados no intuito de reuni-los todos num único espaço virtual, mantendo suas datas originais, depois de descobrir que podia mudar a data das postagens para um passado anterior à própria criação do site. A revisão de cada texto, contudo, logo se tornou uma reescrita, colocando-me num dilema: por um lado, estava claramente adaptando certa inocência literária para um presente mais maduro, retirando os clichês típicos e o frescor de determinadas idades para atender às demandas estéticas atuais; por outro, ao manter as datas da adolescência, mesmo com os textos modificados, por vezes, completamente reconstruídos, estava não apenas falsificando um passado, mas criando um tempo paralelo composto pelo encontro entre duas épocas. O nome do site era *Velhos Hábitos*, numa tentativa de acenar para o fato de que hoje deixamos cada vez mais rastros de nós mesmos na internet e talvez seja preciso sistematicamente atualizarmos nosso passado, no intuito de adequá-lo aos julgamentos éticos e morais vindouros. O que era invisível há cinco, quinze, trinta anos, o que não incomodava na linguagem e na postura, o que passava desapercebido, talvez não seja suportável no presente. Talvez seja mais seguro reescrever o passado, adaptá-lo, do que esperar que sigam seus passos, que te julguem no presente pelo seu passado sob os princípios do presente. E sempre haverá o risco de suas palavras e imagens serem tiradas de contexto. Caso a reescrita, a atualização, a blindagem, não seja possível, caso não se sinta seguro com o que podem fazer com sua imagem, com seus escritos, faça como avisa Brecht em seu poema: “cuide, quando pensar em morrer/ Para que não haja sepultura revelando onde jaz / Com uma clara inscrição a lhe denunciar / E o ano de sua morte a lhe entregar / Mais uma vez: apague os rastros”.

A convergência entre dois campos do saber, em nosso caso a história e a estética, atinge seu amadurecimento teórico à medida que o híbrido história-estética, história-imagem, historiofotia arquiteta seu próprio espaço de autorreflexão, de especulação filosófica, de

tempestade de ideias sobre seus domínios e práticas, um espaço que colhe referências nas trajetórias de seus polos formadores para (des)estabilizar alicerces com certa autonomia. Os campos não estão disputando um mesmo horizonte teleológico, mas procurando afirmar uma própria teleologia juntos. Qual o tipo de conhecimento produzido no âmago dessa encruzilhada? De que forma esse conhecimento reverbera e contamina também os polos formadores? Como afirma Ferro, “a leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. Já a leitura histórica e social dos filmes permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado da sociedade” (1992, p. 18). Nesse sentido, a ampliação dos *olhares sobre si* incentiva um horizonte em que não perdemos de vista “que a história foi inventada e cultivada no Ocidente como uma ciência aprendida, baseada em preconceitos especificamente ocidentais, aristocráticos, racistas, genéricos / de gênero, e classistas, ainda que se tente se passar a todo momento por universalista” (WHITE, 2010, p. 124). Trata-se de um procedimento fundamental não só para a história, suas escritas e escrituras, para a imagem e suas leituras ou para o cinema e sua feitura, como para compreender o intercâmbio entre as construções tomadas “no tempo do consumo, momento em que também o tempo se torna um objeto de consumo” (HARTOG, 2013, p. 160). Dissemina-se um conjunto cada vez mais fragmentado de elementos visuais e narrativos que constituí as regras de formação do imaginário da sociedade contemporânea.

O campo da comunicação, dessa maneira, nos parece a encruzilhada mais perspicaz no fomento de encontros entre áreas de saber, refazendo organizações epistemológicas do conhecimento produzido para além das distâncias e aproximações físicas instauradas pelos cursos dentro da universidade. Se no meu mestrado, a ponte era com o consumo de filmes e a sociologia do consumo, agora a história vista sob a perspectiva de uma sensibilidade estética, reafirma como nos entregamos com força aos encantos, prazeres e desventuras do passado através da imagem, em especial da imagem em movimento. A Guerra da Secesão (1861 – 1865) se vestiu com novos rostos, novas paisagens, nova temporalidade através do pioneiro filme de David Griffith e de todos os outros que vieram depois dele. Aliás, Griffith ainda em 1916 alinhou em três horas, quatro eventos distantes ao longo de mais de dois mil anos, passando pela Babilônia, pela história de Jesus Cristo, pelo embate de católicos e protestantes na França do século XVI e por uma fábrica de seu próprio tempo, unindo-os através de um tema, a intolerância, como um fantasma sobrevivente da civilização, renascido em cada época sob diferentes máscaras. Ao seu modo, projetos cinematográficos centenários com esse já

apontavam para a construção histórica por meio da descontinuidade, uma união de fragmentos perdidos na narrativa empreendida pelo realizador. O arranjo e disposição das imagens referendam, assim, uma maneira de articular ideias, produzindo novos passados a partir de uma aproximação entre eles, anacronizando-os. O historiador Eric Hobsbawm escreve que

homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes de câmeras. Pois embora aumentasse a circulação da palavra impressa, esta perdeu terreno para o cinema. *A Era da Catástrofe* foi a era da tela grande de cinema. Na verdade, à medida que se aprofundava a Depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos, criando novos meios de ver ou estabelecer relações entre as impressões dos sentidos e as ideias (1995, p. 191).

Se a história enquanto ciência desenvolveu novos parâmetros ao longo do século XX dialogando com outras disciplinas, a antropologia, a sociologia, a arqueologia, a geografia, esculpindo um paradigma transversal de ferramentas e métodos para melhor desbravar suas fontes, manteve seu envolvimento com a estética relegado ao espaço de exceção, uma história cultural, da arte, do imaginário ou das representações, que costumam, por sua vez, também relegar ao cinema um segundo espaço de exceção. O potencial diálogo adormeceu como ruído. Ademais, de forma aparentemente paradoxal, entrevendo essa vontade de religação dos saberes que se materializa como uma interdisciplinaridade instrumentalizada, a história prosseguiu um direcionamento característico de todos os campos de conhecimento, sobretudo a partir da Modernidade, rendendo-se à crescente especialização, correndo o risco não só do isolamento diante de outras esferas, mas cristalizando esse isolamento no seu próprio ambiente interno. Hayden White defende que “toda disciplina é constituída, como viu Nietzsche, por aquilo que ela coloca como proibido aos que a praticam. Toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia profissional” (1995, p. 17). Pressupomos, assim, uma libertação das formas do pensar, em especial das formas do pensar a história por meio das imagens, das imagens por meio da história e das imagens por meio das próprias imagens. Não podemos mais desconsiderar o que falamos, pensamos, imaginamos sobre um evento sem contar com o que vemos e sabemos sobre ele.

Ciente do processo simbótico, se “a teoria também implica uma visão sobre o próprio campo de conhecimento que se está produzindo” (ASSUNÇÃO, 2011, p.66, v1), se é necessário “compreender-se historicamente” (IDEM, p. 36), não basta apenas refletir sobre as formas narrativas, temporais, temáticas como vêm sendo encadeadas as pesquisas históricas individualmente, mas colocar esse mesmo debate em confluência com as múltiplas linguagens

artísticas, tal qual o cinema, identificando e constituindo novos espaços internos capazes de levantar embates teóricos. Trata-se da imagem destacada para além da ilustração, da reconstrução, da reconstituição e da representação, uma instância carregada de códigos e vestígios produtores de realidades autônomas, como a vida, não apenas um reflexo do contexto de sua época, sendo, inclusive, colocada sob diferentes estratégias narrativas e regimes de verdade. Substitui-se a ideia de reprodução das coisas por construção de suas relações, porque “na idade da história e da imagem, todo objeto possui uma vida dupla, detém uma potência de historicidade no coração de sua natureza de objeto perceptivo” (RANCIÈRE, 2013, p. 71). Com esse impulso das imagens, pondera-se com outros olhos as tensões entre a história (*Geschichte*), isto é, a história do passado imediato ou longínquo, os fatos que constroem as narrativas históricas; e a história (*Historie*), o entendimento do sentido histórico, as teorias da história, as representações e as interpretações a respeito desse mesmo passado. Chegamos assim ao paradoxo, colocado por Didi Huberman (2013), sobre a história da arte e aqui deslocado para o cinema: que concepção de cinema se admitiria fazer história e que concepção de história podemos aplicar ao cinema? Afinal de contas, qual a história que desejamos?

Benjamin defende que, nessa substituição da experiência pela vivência, era necessário encontrar novas formas de contar a história, desviando-se dos preceitos básicos do historicismo clássico – continuidade, universalidade, causalidade –, não observando o passado como uma imagem estática, mas em movimento, para seguir por uma nova escritura descontínua, uma nova narratividade, similar ao seu projeto das *Passagens*. Inventar um relato em que se saiba “contar sem dar explicações definitivas, deixando que a história admita diversas interpretações diferentes, que, portanto, ela permaneça aberta, disponível para uma continuação de vida que dada leitura futura renova” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1987, p. 13). Estamos diante da história e de suas relações com a imagem, como qualquer viajante que parte para longe e retorna ao seu velho recanto, nos deixando comover com as mudanças, tomados por nostalgia ou mesmo pela insegurança de desconhecer o que nos soava como intocável e íntimo. Sustentamos a hipótese que a experiência da história se transformou, não são apenas velhas experiências sob novas embalagens, afinal a mídia visual “eliminará a história ou qualquer noção de passado como nós conhecemos nos últimos dois séculos ou dois milênios. A mistura de passado e presente, o tipo de pastiche usado na publicidade, na literatura ficcional e nos filmes, o achatamento da realidade, a confusão de imagens de

diferentes eras e culturas destruirá a história como nós a conhecemos. (ROSENSTONE, p. 233., 1995). É como se sente um pouco Victor Hugo, quando interrompe a narrativa de *Os Miseráveis* para falar da sua relação com Paris depois de ter se ausentado por um tempo, diante da transformação de uma antiga cidade por uma cidade nova, que até certo ponto lhe é desconhecida. Não questiona sua predileção, sabe que a capital francesa é o lugar de seu espírito. Em resultado das demolições e reconstruções:

a Paris da sua mocidade, a Paris que religiosamente conservou na memória, é hoje uma Paris de outro tempo. Permita-se-lhe contudo falar dela como se ainda existisse. É possível que ao ponto a que o autor vai conduzir os leitores, dizendo-lhes: ‘na rua tal havia uma casa assim e assim’ não haja hoje nem casa nem rua (1972: p. 261).

A sensibilidade estética da história está para além de rupturas, fincando suas raízes num acúmulo de descontinuidades, para além do saber histórico como solução para a desorientação das memórias coletivas (CHARTIER, 2016). Tanto o passado, como o futuro são narrativas que estão em disputa através da imagem, afinal “nós precisamos de imagens do amanhã, porque só tendo imagens claras e vitais das muitas alternativas, boas e ruins, de onde se pode ir, teremos qualquer controle sobre a maneira como chegaremos lá” (DELANY, 1984, p. 65). Nesse sentido, estamos no tempo próprio da ficção, do olhar da ficção, da capacidade de criar e dissimular a ficção, onde o conhecimento segue menos por um saber das coisas e mais por uma capacidade de alcançar a verossimilhança com credibilidade. Se eles, os donos dos meios de comunicação, do poder de representação, estão mentindo, o que podemos fazer? Há a possibilidade de resguardar uma ordem ontológica da verdade, mas talvez entender que disputas no mundo das imagens e narrativas necessitam de novas éticas e novas armas: não se trata de mentir ou mentir melhor, mas entender a ficção como caminho de condução cognitiva da realidade. Não há dúvidas: a disputa pode ser política, mas a revolução precisa ser estética. Não se trata de uma defesa da ‘história como quisermos’, que poderia abrir espaço para negacionistas de eventos como o Holocausto, mas justamente entender a história que desejamos, como desejamos e que tantos outros desejaram, porque “numa época em que nossa relação com o passado está ameaçada pela forte tentação de criar histórias imaginadas ou imaginárias, é fundamental e urgente a reflexão sobre as condições que permitem sustentar um discurso histórico como representação e explicação do que foi” (CHARTIER, 2016, p. 31).

“Nada ameaça a história senão seu próprio cansaço relativamente ao tempo que a fez ou seu medo diante do que fez a matéria sensível de seu objeto: o tempo” (RANCIÈRE, 1994,

p. 84). A história tem somente que se reconciliar consigo mesma, com suas imagens. Não me parece claro se seria possível estabelecer uma teoria geral da objetividade, menos ainda diante do contexto atual, por mais que portais de comunicação e sites na internet divulguem que estão criando e disponibilizando ferramentas para que as pessoas comprovem se as notícias são falsas ou verdadeiras. Pessoas hoje são contratadas simplesmente para repassaram mentiras na internet e a disseminação dessas mentiras se dá em tempo real. A história e todos nós enquanto indivíduos estamos como o protagonista de *O estudante de Praga* (Alemanha, 1913), de Stellan Rye e Paul Wegener, que vende sua imagem refletida no espelho a um feiticeiro em troca da satisfação de seus sonhos. O caso é que a imagem passa a agir no lugar do estudante, ‘desonrando-o’ e levando-o pouco a pouco a loucura (e me parece que os surtos a partir de agora só vão aumentar). “Acreditando destruir esse duplo incômodo (de ter uma imagem agindo em seu lugar e de ao mesmo tempo as ações da imagem influenciar seu comportamento), o estudante atira na imagem e é ele quem morre” (VIRILIO, 2005, p. 66). Com mais ou menos efeitos midiáticos, com mais ou menos intimidade com a representação, fazemos nossa própria história. O problema é que os outros com muito mais poder de representação também fazem a ‘nossa’ própria história. Não temos dúvida que revolucionar a vida e o mundo está diretamente ligado a deslocar e transformar o modo de vê-los. Como diz Godard em seu *Je Salous Sarajevo* (França, 2006), um curta feito a partir de uma imagem de militares sérvios chutando e agredindo bósnios muçulmanos desarmados deitados no chão: “quando chegar a hora de fechar o livro, não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal e tantos morrerem tão bem”. Tenho a impressão de testemunhar o fim do mundo, o fim de um mundo como conhecemos, como nos acostumamos a conceber, cujo conhecimento histórico se impregnou em imagens e narrativas midiáticas, consumidas por uma geração em trânsito na completa mudança de paradigma do analógico para o digital.

5 REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, F. R. **History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor.** Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1994.

APREA, Gustavo (org). **Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado.** Araújo, Guaracy **Ficção e Experiência, ou Foucault Reconta a História.** Belo Horizonte, AISTHE, Vol. V, nº 8, 2011.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco.** São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____ **A Poética.** São Paulo: Martin Claret, 2006.

ARMES, Roy. **French Cinema** Edition, illustrated. Publisher, Secker & Warburg, 1985.

ASSUNÇÃO, José; NÓVOA, Jorge (org.). **Teoria da História.** Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011 (volume 1).

_____ . **Teoria da História.** Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011 (volume 2).

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus Editora, 1993.

_____ **Moderno: por que o cinema se tornou a mais singular das artes?** Campinas: Papirus Editora, 2008.

_____ **Teoria dos Cineastas.** Campinas: Papirus, 2004. tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

BANN, Stephen. **As Invenções do passado. Ensaios sobre a representação do passado;** tradução Flávia Villas-Boas. São Paulo: UNESP, 1994.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____ **A câmera clara.** Lisboa: edições 70, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Em Busca da Política.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000

BAZIN, André. **What is cinema?** Los Angeles: University of California Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985/1987.

_____ "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica". In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. [Artigo]

_____ **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007.

_____ **O anjo da história.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do Historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: UNESP, 2004, p. 29.

BLÜMLINGER, Christa. **Memory and Montage. On the installation Anti-música.** In EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. **Harun Farocki: Against What? Against Whom?.** London: Raven Row, 2010.

BRAZIL, André. **Ensaio de uma revolução.** Revista Cinética, 2008.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2007.

CALLOU, Hermano. **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki.** Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CARNES, Mark. **Passado imperfeito: a história no cinema.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo;** tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CLAIR, Rose. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo.** Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

COSTA, Robson Xavier. **Imagens na história: imaginação histórica e história visual.** European Review of Artistic Studies, vol.1, n.2, pp. 34- 47. Vila Real, 2010.

CURTHOYS, Ann; DOCKER, John. **'Leopold von Ranke and Sir Walter Scott', in Is History Fiction?** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo;** tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEWEY, John. **El arte como experiência.** Barcelona: Ediciones Paidos Ibérica, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem sobrevivente: História da arte tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____ **A sobrevivência dos vaga-lumes.**

_____ **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DOCTORS, Márcio. (Org.). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

DUARTE, Rodrigo. **A plausibilidade da pós-história no sentido estético**. Marília: Transformação, v. 34, 2011.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem** / tradução Renée Eve Levié. - 3^o ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. **Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves -7ed. / 8ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 / 2016.

_____. **Nietzsche, a genealogia e a história**. In: **Ditos e escritos II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANÇA, Pedro; SAVINO, Fábio (orgs.). **Alexander Sokurov: poeta visual**. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013.

GAGNEBIN, Jean-marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva. 2011.

_____. **Lembrar escrever esquecer** / Jeanne Marie Gagnebin – São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUIMARÃES, César. **A experiência estética e a vida ordinária**. IN e-compós, edição 1, 2004. Disponível em <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/14/15>

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno _____ LEAL, B.S. & MENDONÇA, C. C. (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 (Histórias e Reflexões).

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

HERSEY, John. **Hiroshima**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos : o breve século XX: 1914-1991**; tradução Marcos Santarrita ; revisão técnica Maria Célia Paoli- — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Sobre a história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Rio de Janeiro: EPB, 1972.

HUTCHEON, Linda. **Irony, Nostalgia and Postmodern**. University of Toronto English Library, 1998. Disponível em: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>>. Acesso em: dezembro de 2013.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory.

Stanford: Stanford University Press, 2003.

IGGERS, George. **Historiography between Scholarship and Poetry: Reflections on Hayden White's Approach to Historiography**. Rethinking History. 2000. vol. 4, n. 3, pp.373-390.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007

KILBOURN, Russel. **Cinema, Memory, Modernity: The Representations of Memory from the Art Film to Transnational Cinema**. New York: Routledge, 2010.

KING, DAVID. **The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs in Stalin Russia**. Londres: 1997

KOSSELECK, Reinhart. Et al. **O conceito de história**; tradução René Gertz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LAGNY, Michèle. **Imagens audiovisuais e história do tempo presente**. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 – 44, jan/jun. 2012.

LEANDRO, ANITA. **Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem**. Comunicação e educação, São Paulo, n. 21, p. 29-36, maio/agosto, 2001

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas – SP: UNICAMP, 1990

LUKACS, György. **O Romance Histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO DA SILVA, Frederico José. **Sobre o mundo da ficção: Fronteiras, definições e inconsistências**. In FARIAS, Sonia. **Mimesis e Ficção**. Recife: Pipa Comunicação, 2013.

MALERBA, Jurandir. **História e Narrativa**. Porto Alegre: VozesIdioma, 2016.

MARVIC, Arhur. **Two Approaches to Historical Study: The Metaphysical (Including “Posmodernism”) and the Historical**. Jornal of Contemporary History. 1995. vol. 30, n. 5, pp. 5-35.

MATUSZEWSKI, Boleslas. **Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)**, Paris, [s.n.], 1898, 12 p. [réimprimé en fac-similé dans :Boleslas Matuszewski. Écrits cinématographiques, éd. Magdalena Mazaraki, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006].

MONDAZIN, Mária José. **Imagen, sujeito, poder. Entrevista com Mondzain**. 2008. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>

Pode a imagem matar? Lisboa, 2016.

MONTEFIORE, Simon Sebag. Stálin – A Corte do Czar Vermelho. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO; Marcos; KORNIS, Mônica. **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORIN, Edgard. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'água editores, 1997.

MOSES, Dirk. **Hayden White, Traumatism, Nationalism, and the Public Role of History**. History and Theory. 2005. vol. 44, n. 3, pp 311-331

NIGRA, Fábio (org.). **Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2003.

Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é; tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&P, 2009.

Escritos sobre história. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo; Loyola, 2005.

Homero e a Filologia Clássica. In Princípios, Natal, vol. 13, nos. 19-20, jan./dez. 2006, p. 169-199.

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação cinema-história.** O Olho da História. Revista de História Contemporânea, Salvador, v. 1, n.1, nov. 1995. Disponível em: <http://www.oolhodahistoria.ufba.br>

_____ **Cinema – História - Teoria e Representações Sociais No Cinema - 3^a Ed.** 2012.

NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Gilberto Carvalho de, **Um filme falado e a construção calculada do sublime: Implicações da estética kantiana na construção social da segurança,** *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 98, 2012, colocado online no dia 06 Junho 2013, criado a 23 Janeiro 2015. URL : <http://rccs.revues.org/5023>

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

OSTERHELD, Hector G.; LOPEZ, Solano. **El Eternauta.** Versión original. Buenos Aires,1957-1959.

OUBIÑA, David, and Beatriz Sarlo. **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine : cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma.** Buenos Aires: Paidós, 2003.

PARADA, Maurício. **Os historiadores: clássicos da história, vol. 1.** Petrópolis: Vozes, 2012.

PARENTE, André (org.). **A imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Os Nomes da História. Um ensaio poético do saber.** São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

_____ **A Revolução Estética e seus resultados.** In New Left Review NLR, 14, 2002.

_____ **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____ **O Espectador Emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____ **Figuras de la história.** Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed, 2013

RANKE, Leopold von. **The Secret of World History, Selected Writings on The Art and Science of History.** Edited and translated by Roger Wines. New York: Fordham University Press, 1981.

RICOEUR. Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Unicamp, 2008.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____ **. Sagarana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSENSTONE, Robert. **Visions of past: the challenge of film to our idea of history.** Cambridge: Harvard College, 1995.

_____ **Revisioning history: film and construction of a new past.** New Jersey: Princeton University Press, 1995.

_____ **Experiments in rethink history.** New York and London: Routledge, 2004.

_____ **História nos filmes / Filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SACCO, Joe. **Área de Segurança: Gorazde. A Guerra na Bósnia Oriental 1992-1995.** São Paulo: Conrad Editora, 2003.

_____ **Uma História de Sarajevo.** São Paulo: Conrad Editora, 2005.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo.** Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO JR, Francisco. **Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White.** Revista: História (São Paulo) 2014 33(2)

SARLO, Beatriz. **Tempo Presente. Notas sobre a mudança de uma cultura.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

_____ **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SAZBÓN, José. **História y Representación.** Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

SCOTT, Joan. **Experiência IN Da Silva, Alcione; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia (orgs.). Falas de Gênero.** Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros** Dimensões, vol. 30, 2013, p. 17-51. ISSN: 2179-8869

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TRANCHE, Rafael & SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. **No-Do. El tiempo y la memoria.** Madrid: Cátedra, 2001

TODOROV, Tzvetan. **Memória del Mal, Tentación do bien: Indagación sobre el Siglo XX.** Barcelona: Ediciones Península, 2002.

_____. **Los usos de la memoria.** Colección Signos de la memoria. Museu de la memoria y los derechos humanos: Santiago, 2013.

VALERY, Paul (2007). “**Discurso sobre a história**”. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, pp.111-118

VAN DYKE, Ruth; ALCOCK, Susan (Orgs.) **Archaeologies of memory**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2003.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: UNB, 2008.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Boitempo Editora, 2005.

WHITE, Hayden. **Trópicos dos discursos. Ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo, EDUSP, 1994.

_____ **Meta-história. A imaginacão histórica do século XIX**. São Paulo, EDUSP, 1995.

_____ **Historiography and Historiophoty**. American Historical Review, v.93, n.5, p.1193-1199, December 1988. Disponível em: <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/hwrr6c.htm>>.

Acesso em 23 mar. 2010.

_____ **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. 1^a Ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

_____ **El Texto Histórico como Artefacto Literário y Otros Escritos**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

_____ **The practical past**. California: Northwestern University Press , 2014.

XAVIER, Ismail. **Alegorias da História** IN RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

ANEXO A – Filmografia

11 de setembro (França / Reino Unido, 2002), de Alejandro González Iñarritu e outros

300 (EUA, 2006), de Zack Snyder

300 de Esparta (EUA, 1962), de Rudolph Maté

A caverna dos sonhos esquecidos (França/Canadá/EUA/Reino Unido/Alemanha, 2010), de Werner Herzog

A Batalha do Chile (Chile, 1975-79), de Patricio Guzmán

A Cidade Sem Passado (Alemanha, 1990), de Michael Verhoeven

A Conquista da Honra (EUA, 2006), de Clint Eastwood

A Escolha de Sofia (EUA, 1982), de Alan Pakula

A Espada e a Rosa (Portugal / França, 2010), de João Nicolau

A Grande Ilusão (França, 1937), de Jean Renoir

A Greve (URSS, 1924), de Sergei Eisenstein

A imortal (França / Itália / Turquia, 1963), Alain Robbe-Grillet

A Inglesa e o Duque (França, 2001), de Eric Rohmer

A leste de Bucareste (Romênia, 2006), de Corneliu Porumboiu

A Lista de Schindler (EUA, 1993), de Steven Spielberg

A Queda – As Últimas Horas de Hitler (Alemanha, 2004), de Oliver Hirschbiegel

A Viagem da Hiena (Senegal, 1973), de Djibril Diop Mambéty

Alemanha, Ano Zero (Itália, 1948), de Roberto Rossellini

Ao vivo de Bagdá (EUA, 2002), de Mick Jackson

Arca Russa (Rússia, 2002), de Alexandre Sokurov

Apocalipse Now (EUA, 1979), de Francis Ford Coppola

Badou Boy (Senegal, 1970), de Djibril Diop Mambéty

Band of Brothers (EUA, 2001), de Stephen Ambrose

Bastardos Inglórios (EUA, 2009), de Quentin Tarantino

Bem vindo a Sarajevo (Reino Unido, 1997), de Michael Winterbottom

Buffy, a caça vampiros (EUA, 1997-2003), de Joss Whedon

Carlota Joaquina (Brasil, 1995), de Carla Camuratti

Cartas de Iwo Jima (EUA, 2006), de Clint Eastwood

Casa Forte (Brasil, 2013), de Rodrigo Almeida

Cold Case (EUA, 2003 – 2011), de Meredith Stiehm

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Brasil, 1964), de Glauber Rocha

De volta para o Inferno (EUA, 1983), de Ted Kotcheff

E o vento Levou (EUA, 1939), de Victor Fleming e George Cukor

Em Construção (Espanha, 2001), de José Luís Guerín

F For Fake (Alemanha, França, Irã, 1973), de Orson Welles

Five Came Back (EUA, 2017), de Laurent Bouzereau

Funny Games (Áustria, 1997), de Michael Haneke

Gladiador (EUA, 2000), de Ridley Scott

Hiroshima, meu amor (França, 1959), de Alain Resnais

India Song (França, 1975), de Marguerite Duras

Jaguar (França, 1968), de Jean Rouch

Je Salous Sarajevo (França, 2006), de Jean Luc Godard

JFK (EUA, 1991), de Oliver Stone

Les photos d'Alix (França, 1980), de Jean Eustache

Martírio (Brasil, 2017), de Vicent Carelli, Ernesto de Barros e Tita

Moloch (Rússia, 1999), de Alexandre Sokurov

Nanook (EUA, 1922), de Robert Flaherty

Nascido para Matar (EUA, 1987), de Stanley Kubrick

O Ato de Matar (Reino Unido / Dinamarca / Noruega, 2012), de Joshua Oppenheimer

O Baile Perfumado (Brasil, 1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas

O Cangaceiro (Brasil, 1953), de Lima Barreto

O espelho (União Soviética, 1974), de Andrei Tarkovski

O Estranho Caso de Angélica (Portugal, 2010), do diretor Manoel de Oliveira

O estranho que nós amávamos (EUA, 1971), de Don Siegel

O estranho que nós amávamos (EUA, 2017), de Sofia Coppola

O estudante de Praga (Alemanha, 1913), de Stellan Rye e Paul Wegener

O Homem que Mente (França, 1968), de Allain Robbe-Grillet

O patriota (EUA, 2000), de Mel Gibson

O Resgate do Soldado Ryan (EUA, 1998), de Steven Spielberg

O Sol (2005), de Alexandre Sokurov

O Triunfo da Vontade (Alemanha, 1935), de Leni Riefenstahl

O Quinto dos Infernos (Brasil, 2001), de Carlo Lombardi

Olympia (Alemanha, 1938), de Leni Riefenstahl

Outubro (URSS, 1928), de Sergei Eisenstein

Pacific (EUA, 2010), de Robert Leckie

Platoon (Reino Unido / EUA, 1986), de Oliver Stone

Shoah (França, 1985), de Claude Lanzmann

Soldado Anônimo (EUA, 2005), de Sam Mendes

Taurus (Rússia, 2001), de Alexandre Sokurov

Vera Cruz (Brasil, 2000), de Rosângela Rennó

Videogramas de uma revolução (Alemanha / Romênia, 1992), de Andrei Ujica e Harun Farocki

Why we fight (EUA, 1942 – 1945), de Frank Capra e outros