

Fragmentos de memória: reinscrição de significados em documentários de compilação

Shards of memory:
reinscription of meaning in documentary compilation

Mariana Duccini Junqueira da Silva

marianaduccini@yahoo.com.br

Doutoranda pela ECA-USP, com bolsa CAPES. Mestre pela mesma Escola. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho



Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. Fragmentos de memória: reinscrição de significados em documentários de compilação. In: **Revista Contracampo**, v. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 195-212.

Edição 24/2012
Temáticas diversas

Contracampo
Niterói (RJ), v. 24, n. 1, jul./2012.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

Enviado em: 01 de mar. de 2012
Aceito em: 20 de mar. De 2012

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Resumo

Os documentários de compilação, engendrados pela rearticulação de materiais de arquivo em novos enunciados fílmicos, propõem (pela apropriação de fragmentos imagéticos e sonoros) uma possibilidade de resignificação da experiência histórica. Analisamos, nos documentários *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955) e *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), de que maneira a compilação articula efeitos de memória e reordena narrativas estabilizadas de forma a legitimar uma estratégia autoral.

Palavras-chave: documentário de compilação; memória; resignificação

Abstract

Compilation documentaries, which are begeted by rearranging archive materials in new films, propose, due to the appropriation of bits and pieces of images and sounds, possibilities of resignificating historical experiences. We analyse how compilation processes enunciate effects of memory and reorder established narratives to legitimate authorship undertakings in the documentaries: *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955) and *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999).

Keywords: compilation documentary; memory; resignification.

Reapropriação de imagem, resignificação de experiência

A apropriação de imagens pré-existentes em materiais de arquivo e em outras formas fílmicas como matéria-prima da montagem cinematográfica denota a especificidade dos documentários de compilação. Articulando fragmentos em novas materialidades audiovisuais, tais filmes tendem a uma recomposição da experiência estética, visto que deslocam esses fragmentos de seus contextos *originais* para rerepresentá-los em outros circuitos enunciativos.

Conforme proposto por Foucault (2008), o próprio conceito de arquivo prevê uma dinâmica de elaboração, de estabelecimento de práticas que regulem seu funcionamento. Circunscrito como um sistema de enunciabilidade (idem: 147), por organizar a formação e a transformação dos enunciados nas diferentes épocas históricas, o arquivo não há como ser descrito nos termos de uma totalidade. A demarcação dos enunciados “válidos” (legitimados segundo o referido sistema de regras) pressupõe um exercício de seleção, que trabalha tanto em termos de inclusão quanto de exclusão das materialidades discursivas que compõem um conjunto de documentos. O arquivo, portanto, não é alheio a um trabalho de construção.

Complexificando esse estatuto, notamos um valor de autenticidade atribuído aos materiais de arquivo, depositários de um “isto foi” que deslancha os relatos, fixando sentidos às práticas sociais. A ideia de organização/reorganização de elementos em uma série, entretanto, perturba a estabilidade desses enunciados. Cada novo fragmento interroga o conjunto, suscita novas interpretações acerca de pontos de vista naturalizados sob o efeito de objetividade que autoriza o discurso histórico.

A esse respeito, Didi-Huberman (2003) situa a especificidade do arquivo para além da prova ou da mera descrição da história: ele será, ao mesmo tempo, uma incessante elaboração de significados e o testemunho de um acontecimento. Cada vestígio aponta para uma ambivalência essencial, em que a falta é tanto assumida (o vestígio supõe destruição, desarticulação de uma totalidade) quanto questionada (o vestígio é aquilo que resta, resiste). Nessa perspectiva, o autor defende que o trabalho do historiador em relação às imagens de arquivo deve incorporar um processo de montagem, em que a leitura dos fragmentos se dê em relação de ressonância com outras

fontes e testemunhos, para fazer surgir a singularidade de um acontecimento, mas também as multiplicidades e indeterminações próprias a qualquer evento histórico.

No universo do documentário de compilação, a heterogeneidade dos fragmentos-fonte o localiza essencialmente como filme de montagem. Conferindo às imagens e aos sons um estatuto de enunciação – do contrário, os fragmentos seriam apenas “restos” –, esse processo mobiliza ideias, afetos, predisposições sensoriais. Conforme sublinha Leyda (1964), trabalhos como os de Esther Schub (a quem o pensador aparentemente atribui o início dos filmes da modalidade), Eisenstein e Vertov são eivados dessa pregnância da forma. Em vista da *desnaturalização* das imagens, por meio de um possível exercício de montagem conceitual, os documentários de compilação são comumente aproximados ao filme ensaístico¹.

Observamos, então, uma tensão própria aos documentários de compilação. Seria possível *livrar* uma imagem de seu fardo ideológico, por meio da inserção dela em outro(s) enunciado(s)? Haveria como se pensar em uma autonomização da forma, restituindo (ou instituindo) ao cinema certa propensão ao *absoluto* da imagem? No caso mais específico do documentário, em vista das articulações de poder que conferem significações às práticas sociais, haveria como rearticular lugares de saber?

Longe da pretensão de responder a esses questionamentos de maneira categórica, vemos na iluminação deles o problema essencial do documentário de compilação. O caráter lacunar próprio às imagens de arquivo (a rigor, próprio a qualquer imagem) aponta para a constatação de que o real não se integraliza na materialidade do visível. Ao mesmo tempo, vista a possibilidade de os testemunhos sobreviverem às testemunhas, as imagens tendem a exorbitar o acontecimento, portando assim traços, indícios, desse real².

Face a essa peculiaridade, pensamos na emergência de uma instância autoral que busca legitimação na medida em que tem de se haver com *algo que resta/resiste* no

¹ Não se trata, entretanto, de tomar uma modalidade por outra. Características habitualmente identificadas ao ensaio, como a reflexividade formal e o processo associativo entre imagens orientado à figurativização de conceitos, podem estar ausentes dos documentários de compilação. Em vista da diversidade temática e das opções de *mise en scène* que dão forma às abordagens e argumentos sobre o mundo sensível, essa modalidade de documentário não raro dispõe dos materiais de arquivo para amplificar efeitos de referencialidade/atestação, eclipsando as marcas de subjetividade enunciativa na organização do relato fílmico.

² Esta elaboração é proposta por G. Didi-Huberman no âmbito da análise de quatro fotografias do campo de extermínio de Aushwitz-Birkenau produzidas por membros do Sonderkommando em agosto de 1944 (DIDI-HUBERMAN, 2003: 78 e seguintes).

substrato da imagem, ao mesmo passo em que se inscreve na enunciação, por meio de estratégias de montagem. É na forma de organização dos fragmentos, na proposição de novas conexões entre eles, que se torna possível a ressignificação da experiência ético-estética, relação que evidentemente pressupõe o espectador. O lugar de autor é pensado como uma instância *autorizada*, cujo posicionamento subjetivo (mesmo quando se verifica o apagamento das marcas enunciativas de primeira pessoa) dá o tom da narrativa.

Engajada na cena em termos de um ponto de vista, a instância autoral move-se através de um mundo arcaico, posto que pré-existente, de imagens e sons. Interessante notar a similitude desse universo com o âmbito do inconsciente, na visada freudiana: espécie de arquivo sensorial, cuja dinâmica opera pela aproximação ou justaposição de impressões fragmentárias, a irrupção do inconsciente não raro logra as intenções de um *eu* que fala, ultrapassando-as. Em uma perspectiva em que o sujeito tende sempre a dizer mais do que diz, associamos o documentário de arquivo.

Tal ultrapassagem de sentido se faz em duplo viés. Inicialmente porque qualquer ato de enunciação a prevê, vista a emergência do inconsciente e da memória discursiva. Em seguida, porque a dinâmica do filme de compilação implica um reordenamento do passado em um presente enunciativo, explicitando de que forma o ato de enunciar reenunciando tende ao inesgotável.

Ainda com Leyda (1964), assumimos que tudo o que foi colocado em filme pode ser recolocado em filme. Nessa particularidade reconhecemos um fenômeno de desestabilização de significados frequente nesses documentários, a ironia. Ato indireto de expressão, marcado pelo dissenso entre enunciação e enunciado (o último afirma, enquanto a primeira nega), é premente um conhecimento partilhado, ou a remissão a um contexto, entre todos os envolvidos na situação de comunicação, para que a própria ironia seja efetivada (BRAIT, 1996).

As condições de circulação das imagens em uma “segunda mobilização”, característica da tipologia fílmica que aqui nos interessa, são prementes em uma análise das práticas de desestabilização / reelaboração de significados. Arriscamos dizer com isso que determinadas imagens são *recebidas* ou incorporadas segundo um regime bastante peculiar de significação (a experiência partilhada), que as torna prontamente reconhecíveis e, por consequência, suscetíveis a novas interpretações.

Tomemos por ilustração algumas cenas de *Triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935). Captadas por ocasião do Congresso do Partido Nacional-Socialista Alemão de 1934, essas imagens francamente encenadas apareceram no circuito midiático contemporâneo muito mais em vista dos discursos compilados do que em seu contexto *original*. Na maioria, as apropriações visavam a um deslocamento de sentidos.

A associação mais célebre, talvez, provenha da série documentária *Por que lutamos* (*Why we fight*, 1942-1945), conjunto de filmes produzidos sob demanda para o governo dos EUA, no contexto da Segunda Guerra Mundial. As produções de Frank Capra para a série, vistas como uma espécie de resposta a *Triunfo da vontade*, utilizam excertos da obra de Riefenstahl para subverter a ideologia nazista: *Why we fight* era, evidentemente, uma propaganda a favor dos Aliados.

Torna-se interessante, para esta reflexão, percorrer o trajeto enunciativo em dois documentários de compilação que, ao rearticular discursos circulantes em outros contextos, demarcam um lugar de autor que se materializa pelas relações entre registros de diferentes naturezas. Os efeitos de sentido derivados de tais relações relevam de um princípio de autoria/autoridade que emana da *mise en scène*. No documentário de compilação, cremos que tal autorização esteja respaldada nas maneiras de dar a ver memórias que costuram os registros históricos. Nesse sentido, a legitimação do lugar de autor franquearia a presença de determinadas imagens na superfície do filme, ainda que elas mobilizassem afetos como abjeção, crueldade ou constrangimento.

Em artigo publicado nos anos 1960³, Jacques Rivette ataca o filme *Kapò* (1959, Gillo Pontecorvo). Uma sequência da película, ao mostrar uma personagem que, num campo de concentração, suicida-se ao se lançar contra uma cerca eletrificada, reenquadra progressivamente a figura da personagem, por meio de um *travelling*. Julgando tal movimento de câmera desnecessário – a rigor, abjeto –, Rivette chega a afirmar que o realizador mereceria o desprezo.

Interessante notar que *Kapò* se trata de um filme de ficção. A crítica de Rivette, assim, necessita ser situada em seu contexto específico: uma posição generalizada pelos realizadores-críticos dos *Cahiers du cinéma*, nos anos 1950-60, que, ao teorizarem sobre o estatuto do autor no cinema, atribuem-no especificamente ao realizador. Mais

³ “De l’abjection”. *Cahiers du cinéma*, n. 120, junho de 1961.

importante nesse posicionamento é a imbricação entre a temática e a moral dos filmes. Deduzida do enredo (BERNARDET, 1994), a moral (ou o tema do autor) distribui-se na *mise en scène*, de forma reiterada, nos diferentes filmes:

Trata-se de fazer emergir uma ‘metafísica latente’ de que a obra está prenhe, considerando a obra do autor cinematográfico exatamente da mesma maneira que a de tal pintor ou poeta esotérico. A concepção da obra como esotérica é inerente ao método (BERNARDET, 1994: 32).

Importa-nos atentar não ao caráter transcendental da obra ou a ilações sobre um subjetivismo específico de determinados realizadores, mas ao problema da moral do autor como princípio de recorrência ético-estilística nas obras. A “questão de moral”, nos termos de Godard⁴, sobrevém em nosso contexto como o tom, a voz, a corporalidade – o *ethos discursivo* (MAINGUENEAU, 2008) – que denotam um ponto de vista, referencializando o exercício autoral. Na perspectiva dos documentários de compilação que aqui apresentamos, a legitimação da autoria se perfaz pelas estratégias condicionantes do próprio trabalho com o arquivo: uma interrogação dos fragmentos, de modo a propor pela montagem novas associações de ideias e novas experiências de conhecimento.

Procedemos assim à observação de cada um dos objetos, situando-os brevemente em seu contexto de produção. *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, Alais Resnais, 1955) foi realizado a partir de uma proposta do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial. O objetivo do filme seria o de comemorar o décimo aniversário da libertação de prisioneiros dos campos mantidos durante o regime nazista alemão, o que sofre mudança de perspectiva na realização do filme. Na produção, foi utilizado expressivo volume de imagens de arquivo, de natureza fílmica e fotográfica. Também foram captadas imagens dos campos (então já desertos), especificamente para o documentário. O texto verbal, bastante lírico, é de autoria de Jean Cayrol, que havia sido prisioneiro em Mauthausen-Gusen, na Áustria. O documentário conta apenas com as imagens, cobertas pelo texto de Cayrol, não apresentando personagens.

⁴ No debate “Hiroshima notre amour” (1959), do qual participaram os expoentes da Nouvelle Vague: Rohmer, Kast, Rivette, Doniol-Valcroze e o próprio Godard, este teria (em uma inversão da sentença de Luc Moullet) defendido que “o travelling é uma questão de moral”, aludindo à impossibilidade de indissociar as materialidades estéticas do filme e a moral do autor. A esse respeito, ver: “Hiroshima notre amour”. *Cahiers du cinéma*, n. 97, julho de 1959.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (Marcelo Masagão, 1999) também é composto prioritariamente de imagens de arquivo. As poucas captações específicas ao filme são sequências realizadas em um cemitério na cidade de Paraibuna, no interior paulista. Com o mote, apresentado no início, de situar via imagens recorrentes a “memória do breve século 20”, o documentário hibridiza registros de eventos históricos, pessoas anônimas e personalidades da política, das artes, da religião – além de excertos de obras clássicas do cinema. Propõe, ainda, micronarrativas a partir de personagens, entretanto, fictícias (tal observação é disposta, em cartela, após os créditos finais). Por meio de letreiros, articulam-se comentários do realizador ou citações de pensadores do século 20.

“Então, quem é responsável?” – compulsão à lembrança

A composição dramática em *Noite e neblina* articula-se já nos primeiros planos por meio de imagens de coloração pálida, em *travellings* de campos de concentração abandonados. Há uma dissimetria no âmbito da cor, presente apenas em imagens captadas especificamente para o documentário (o material de arquivo dispõe-se em branco e preto). A música de teor melancólico de Hanns Eisler e o texto de Jean Cayrol conferem uma expressividade densa ao conjunto – efeito de sentido que se reitera na alternância entre os planos em cor e aqueles em branco e preto, pontuados por imagens da morte: cadáveres empilhados, mulheres e homens esqueléticos, olhares fundos entremeados às cercas de arame dos campos, antebraços tatuados com números de identificação.

Percorrendo o exterior e as instalações internas dos campos, a câmera faz um movimento detido, cuja delicadeza de composição, entretanto, adensa um efeito de *crueldade* engendrado também pelo texto verbal: “Nenhum visitante mais, só a câmera”. É nesse ímpeto que o documentário parece recompor uma cena fantasmática elementar (ZIZEK, 2009: 86), em que a fantasia não se sustenta exatamente na cena proposta, mas na “suposição” de um olhar (imaginário, inexistente) que nos observa na cena – a sensação vaga e dispersa de que *há alguém à espreita, capaz de ver que eu também estou vendo*.

Esse efeito se reitera em dois outros planos em branco e preto, posteriormente dispostos na composição imagética. Em um deles, o plano em *close-up* de um par de olhos amedrontados, em imagem fixa, é coberto com a narração que alude à “primeira visão do campo de concentração [por um recém-deportado]”. Mais para a frente, outra imagem fotográfica permanece em quadro durante alguns segundos. O texto verbal dispõe: “frequentemente, morria-se de olhos abertos”. O cadáver, portanto, com o olhar vitrificado, contempla-nos do além-vida. Mira diretamente o espectador, implicando-o (*implicando-nos*) moralmente na cena. Tornamo-nos, no momento presente da experiência, objetos desses olhares pretéritos.

A pulsão escópica é imanente em longas sequências do documentário, estruturadas apenas com os textos visuais e a música de Eisler, de forma que nossa compulsão a olhar seja atizada, mas nunca plenamente satisfeita. Muitas dessas imagens (trans)figuram o momento paroxístico da agonia de homens e mulheres que vislumbram a morte, atribuindo ao *desfecho*, entretanto, um desvio metafórico.

Estratégia enunciativa análoga é observada em uma das sequências mais expressivas de *Noite e neblina*, articulada pelo texto verbal que narrativiza a chegada dos deportados aos campos de concentração: “Os trens partem, param, são bombardeados, chegam. Para alguns, a seleção já foi feita [*imagem fixa de vários corpos amontoados, indiferenciáveis, em um vagão de trem*]. Para outros, é feita em seguida: os da esquerda vão trabalhar. Os da direita...”. A interrupção da fala reflete a impossibilidade de uma aproximação radical com o momento da morte.

A sutileza do *calar-se*, entretanto, é perturbada pela sequência seguinte, que mostra as circunstâncias das execuções. Centenas de corpos nus, famélicos, encolhidos pela humilhação, esperam pelo desfecho. A homogeneidade dos corpos extremamente pálidos só é interrompida pelo tom escuro dos cabelos, dos pelos pubianos e, ainda outra vez, dos olhos. Sob a perspectiva enunciativa, a oscilação entre composições sonoro-imagéticas que alternam o implícito e o explícito calibram a distribuição de um efeito de sentido de crueldade intrínseco à estruturação de *Noite e neblina*.

O trabalho conotativo que usa a recorrência a ideias implícitas como forma de proposição da ironia constitui uma das principais plataformas de sentido no documentário. É assim que novamente uma sequência que traz a imagem de um vagão vem aludir ao momento da partida definitiva. “A morte faz a primeira escolha. A

segunda é feita na chegada, na noite e na neblina”. O texto verbal segue, fazendo alusão a um “cenário noturno, tão ao gosto dos nazistas”. Um dupla alusão mobiliza o enunciado irônico, desestabilizando sentidos literais próprios ao universo *inimigo*.

Conforme o texto verbal vai descrevendo o cenário noturno, o texto visual arrola imagens esteticamente muito próximas às do cinema expressionista alemão, por meio de sombrias estruturas e construções que se tornam hiperbólicas, grotescas, em um movimento ascendente da câmera (*contre-plongée*), captado a partir do ponto central delas. Há ainda a alusão à chegada na noite e na neblina. Para além de esses elementos compõem o cenário de angústia dos prisioneiros, Noite e Neblina (“Nacht und Nebel”) era o nome corriqueiro de operações nazistas para fazer com que desaparecessem os opositores do regime, sem deixar rastros, sem direito a registros ou a sepultamentos, de forma a serem apagados do mundo simbólico. A sigla “NN” passou a denotar, no aparato dos serviços de inteligência do Reich, a qualificação de indivíduos que teriam esse fim.

“Noite e neblina” alude, pois, a uma forma sistêmica de aniquilação feita na calada da noite, cujos indícios seriam apagados da memória da humanidade. É nesse sentido que o documentário se torna impiedosamente renitente, não se furtando a mostrar (ou dar a lembrar) os fragmentos do holocausto, partes de um todo que se legitimam tanto pela autenticidade do registro quanto pela licença poética da voz enunciativa do documentário, aproximando materiais díspares ou mesmo desreferencializados (a quase totalidade das imagens, em fotografia ou em película, prescinde de créditos de identificação). O sentido de arquivo advém não somente da rearticulação de fragmentos materiais (imagem e som), de um novo filme engendrado a partir de antigos filmes, mas da busca por esses “pedaços de significado” em uma memória coletiva, com vistas à ressignificação da experiência.

O caráter referencial carregado por muitas imagens do documentário é redimensionado, como dissemos, por meio da música e da narração verbal. A metaforização desmonta a pretensão ilustrativa comum ao documentário de tese (em que se torna frequente a redundância entre os registros verbal e imagético), o que provavelmente enfraqueceria a expressividade do relato. “O único traço, mas deve ser mostrado” é a asserção que introduz imagens de uma parede toda arranhada pelas unhas de prisioneiros mortos por asfixia em câmaras de gás.

A seguir, um jogo metonímico vem lembrar que, dos despojos dos prisioneiros, “aproveita-se tudo”. Uma das tomadas mais perturbadoras revela aos poucos uma vastidão de mechas de cabelos percorrida em *travelling* na forma de plano sequência, coberto apenas pela música. O sentido mobilizado pela ideia de parte pelo todo é o de que tão imensurável quanto o volume de cabelos foi a quantidade de vidas ceifadas pelo nazismo. O mar de cabelos confere concretude à vaga ideia de “nove milhões de vítimas do holocausto”, em termos banalizada pelos circuitos midiáticos e pelos relatos de cunho historiográfico da contemporaneidade. Esteticamente, o choque de percepção garante-se pelo impacto da diferença de durações entre dois planos. A câmera serpenteia pela vastidão dos cabelos, propondo uma hipnótica sensação de continuidade *ao infinito*. Em corte brusco, o equipamento então se detém em um plano fixo, de maneira a explicitar a imagem (pontual e utilitarista) daquilo em que se convertem os cabelos das vítimas: tecido.

Retomemos, por fim, o aspecto da crueldade que cremos intrínseco à estruturação de *Noite e neblina*. Observemos uma sequência composta a partir da fotografia de um corpo eletrocutado de um prisioneiro, agarrado à cerca de arame que circundava o campo. A fotografia é enquadrada após um *travelling* que mostra em detalhe a (in)expressividade do rosto sem vida, os braços desordenados, o corpo agarrado à cerca. Inclemente, o *travelling* dura, imiscui-se pelos detalhes. Eis a estratégia que confere autoridade a uma instância autoral nesse documentário: avançar por entre o horror, recorrer à sutileza da música, à expressão poética e à delicadeza dos silêncios para expressar com mais acuidade o mesmo horror. Adiantando-se quatro anos em relação ao citado aforismo de Godard – e seis anos em relação à “abjeção” de Rivette –, o *travelling* de Resnais já expressava uma opção deliberada a demarcar um lugar de autor. Também como na ideia de Godard, uma questão de moral.

As tomadas seguintes mais uma vez explicitam corpos e mais corpos em que a degradação é patente. Empilhados, lançados às valas, remexidos por retroescavadeiras – ou trêmulos e acuados, quando um resto de vida ainda teimava –, expõem uma realidade irretorquível no momento em que “os Aliados abrem as portas”. A narração apresenta um tom acusatório: “‘Eu não sou responsável’, diz o kapo. ‘Eu não sou responsável’, diz o oficial. Então, quem é?”. Retórica, a pergunta assinala não haver redenção possível. O movimento da memória, em *Noite e neblina*, engaja-nos, espectadores, em

uma compulsiva reminiscência. Os fantasmas, assim como os NN, permanecerão irresgatáveis, mas os despojos do arquivo, como que *reanimados*, não nos deixam fugir da lembrança.

Tudo ao mesmo tempo – sob o risco do esquecimento

Com a inspiração de remontar, por meio de fragmentos, a memória do “breve século 20”, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* inicia-se sob a epígrafe de que “O historiador é rei. Freud, a rainha”. A primeira sentença, em letreiro branco sobre fundo preto, desaparece progressivamente em efeito de *fade-out*, dando lugar à segunda, que perdura. Remetendo-nos ao pensador F. Braudel (*apud* DOSSE, 2001), que articula a ideia do “historiador-rei”, notamos a defesa do conceito de longa duração nas ciências sociais. A interpretação dos fenômenos, defende o autor, seria inextricável à noção de periodização. O acontecimento isolado, em tal perspectiva, teria validade nula.

Quem permanece, entretanto, não é o historiador, mas Freud, “a rainha” (figura que, no jogo de xadrez, tem como característica o maior valor relativo entre as peças, além de uma notável mobilidade). E é também sob a ideia do acontecimento particular, do traço, do fragmento *fincado* na superfície psíquica, que emerge a grande conquista da psicanálise: o inconsciente. Segundo um olhar insinuante, *Nós que aqui estamos*, de saída, expõe a regra do jogo enunciativo. No interior do relato oficial, objetivo – o do historiador –, perseguirá os caracteres individuais, subjetivos: as pequenas narrativas de nossas pulsões e desejos.

Tal ímpeto imprime-se na tessitura do filme pela compilação de fragmentos híbridos, que concorrem não para a restituição de uma verdade histórica (como em *Noite e neblina*), mas para a reelaboração fabulatória dessas experiências particulares. O que se põe em jogo não é a antítese entre o vivido e o inventado, o verdadeiro e o falso, mas a autenticidade de fantasias particulares que vão derivar na experiência histórica. O substrato dessa experiência viria como a sedimentação, o cruzamento e a precipitação de memórias subjetivas diversas, de maneira análoga à própria construção formal do filme.

Iluminando as diversas memórias sob estratégias ficcionais, o documentário resgata determinadas personagens do anonimato – ou antes, o legitima como radical

possibilidade de uma inscrição verdadeiramente histórica. É nesse sentido que o trabalho com materiais de arquivo ressitua o valor dos “fragmentos perdidos”: antes recobertos pelo silêncio, agora são postos a falar, a significar, compondo uma experiência singular e, ao mesmo tempo, juntando-se à dispersão da história.

A trilha musical, composta por Win Mertens, adensa o tom minimalista, algo obsessivo. “Os quadros já eram Picasso, os sonhos já eram interpretados”, segue o texto verbal. A profusão de referências culturais, que dá sinais da arte moderna e da psicanálise – e que floresce na conjuntura do pós-guerra –, é combinada com imagens da urbanização do período. Mas é a apologia ao cinema que parece permear a experiência social: a essas imagens, o documentário soma ainda cenas de *O homem com a câmera*, de Vertov, para exprimir a ubiquidade moderna para além do Ocidente (a legenda denota: Leningrado, 1926).

Com a sensação latente de “tudo ao mesmo tempo”, temos o correr da história diante dos olhos: os movimentos cotidianos repetem-se, sob o domínio das pulsões, forças desconhecidas que movem os sujeitos, sem que nenhuma motivação racionalizada justifique o impulso. Essa característica pulsional, viabilizada pela disposição acelerada dos diversos fragmentos, identifica-se ao que Didi-Huberman pensa como o duplo regime das imagens: a natureza defectiva desses fragmentos alterna-se à sua capacidade de se tornar, via um golpe de montagem, excessivos.

Nós que aqui estamos, entretanto, também calibra a duração das sequências para mostrar momentos de suspensão, em que “o mundo para” e, de alguma forma, apazigua-se. As duas forças motrizes dessa dinâmica, frequentemente conjugadas, são o amor e a morte. A sobreposição de imagens de uma paisagem ártica e de pessoas que gritam palavras de ordem abre espaço à narrativa sobre um homem que, na Moscou stalinista dos anos 1950, foi considerado operário exemplar, durante cinco anos. Como a fatalidade sempre mora ao lado, entretanto, ele “apaixonou-se por uma turista italiana, discordou do partido e morreu na Sibéria”. O tom precipitado (apaixonar-se, discordar, morrer) expõe, não sem alguma comicidade, a semelhança entre a paixão e a ânsia pela manutenção do poder, que não raro aniquilam o corpo, próprio ou alheio.

Uma narrativa das possibilidades parece o grande mote de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. É nesse movimento do acaso, de exceções a regras, de equívocos e de desvios, que se parfaz a história.

O documentário serializa, entre outras, imagens de anônimos repentinamente recobertos de fama, eivando-as de fabulação narrativa. Sob essa inspiração, vemos um camponês russo que, nos anos 1930, tem acesso à luz elétrica. Só relativizamos seu anonimato (e a suposta “desimportância” da história) quando tomamos conhecimento, na sequência, de que o filho dele, três décadas depois, teve acesso ao cosmo: “Iuri Gágárin, o pai: conheceu a eletricidade em 1931. Iuri Gágárin, o filho: conheceu o espaço em 1961”, diz a legenda, que vai se apagando em uma espécie de vetor que vai do pai ao filho (da obscuridade aos astros, no intervalo de uma única geração).

Aproximando-se do fim, *Nós que aqui estamos* reserva à sequência temática “Perto de Deus” a abordagem da experiência do sagrado. Pela colagem de fragmentos diversos, mostra as figurativizações que moldam a ideia de Deus à imagem e semelhança dos homens (culturalmente distintos, mas humanamente semelhantes: movidos pela falta e pelo desejo).

A ideia de um encontro dessa natureza é mobilizada sobretudo nas últimas cenas, em que a câmera passeia por um cemitério. Homogêneo ao restante do documentário graças à tonalidade em branco e preto, o plano-sequência mostra em detalhe a textura dos túmulos, das fotografias, das flores. Subitamente, as imagens adquirem uma coloração. A vida, então, imiscui-se à morte: a memória como única redenção possível ao esquecimento (as micronarrativas do vivido que, de fato, compõem a matéria da história). Apartando-se lentamente do interior do cemitério, a câmera reencontra o portão de entrada, onde uma inscrição parece dizer que, um dia, nossas despojos e fragmentos também se juntarão à história: “Nós que aqui estamos por vós esperamos”.

Interrogação do arquivo e mobilização da memória

Um olhar contrastivo entre *Noite e neblina* e *Nós que aqui estamos* torna possível sublinhar opções enunciativas comuns aos dois documentários, no que se refere à instalação de um lugar de autor. Tendo em vista, sobretudo, a característica comum da compilação como forma de organização desses enunciados, pensamos em princípios de autorização de pontos de vista como derivados de tal particularidade.

Voltemos a um questionamento já apresentado: seria possível despojar determinada imagem de sua implicação ideológica de origem ou de seu contexto mais estabilizado de circulação, inserindo-a em outros circuitos enunciativos? Percorridos os trajetos analíticos dos filmes, a questão demanda outro enfoque. Não se trata, segundo uma eventual disposição *purista*, de extirpar a imagem de seus ambientes mais estabilizados de circulação/apropriação, o que seria mesmo impossível, visto o rastro de acontecimento que se fixa em toda imagem, mas que transcende a própria efemeridade do evento.

É patente nos dois documentários que a força semântica das novas formas de enunciação provém, também, da estabilização de sentidos de que se revestem as imagens, em uma herança ou memória discursiva. As figurativizações de prisioneiros famélicos, expropriados, destroçados, nas sequências de *Noite e neblina*, só efetivam o efeito expressivo pretendido porque sabemos do que elas tratam.

Os fenômenos indiretos de expressão, igualmente, necessitam de uma cristalização de sentidos para se legitimar. As sequências que mostram uma linha de produção da indústria automobilística do início do século 20, em *Nós que aqui estamos*, acionam plataformas imaginárias (construídas, narrativizadas) que demarcam o campo onde se travará a luta pela atribuição de sentidos àquilo que é dado a ver. Em um espectro de posicionamentos ideológicos que vão desde a louvação ao sistema capitalista até a crítica mais contundente a ele, emergem pontos de estabilização (não exatamente de concordância, é verdade). Assim é que, apenas se tivermos presentes os conceitos da maximização do lucro, da eficiência produtiva, da atomização do trabalho, alcançaremos a dimensão irônica proposta pelo documentário quando apresenta a curta vida do operário Alex Anderson, que, mesmo tendo produzido milhares de carros Ford-T, jamais conseguiu ser dono de um.

Considerada a indissociação entre o fragmento impregnado de seu contexto original e o deslocamento de sentido de que se reveste em novas enunciações, observemos as formas específicas de um exercício autoral em cada um dos objetos, por meio da ativação da memória na experiência com o arquivo. Para tanto, selecionamos dentre outras possibilidades uma opção estética comum aos documentários. Os dois terminam “colorindo-se” (ainda que em *Noite e neblina* cor e ausência de cor alternem-se desde os primeiros planos, interessa-nos deter o olhar nas últimas sequências).

Noite e neblina organiza um princípio autoral de viés autoritário, posto que nos obriga à lembrança. Tem em sua defesa, ou traz como *questão moral*, a injunção ética de reordenar narrativas, de postar-se em vigilância para evitar que a história repita atrocidades como o holocausto. Impele-nos a rememorar, interroga os materiais de arquivo e reivindica, considerando o contexto de produção do filme, uma reescritura da história: de registro comprobatório da organização e da diligência nazistas nos campos de extermínio, as imagens convertem-se em testemunhos materiais de um crime contra a humanidade.

Ainda além, o documentário procede a um ataque contra o esquecimento, dirigido em potencial a “qualquer um de nós”. A cor pálida que aparece nos últimos planos, materializando o presente enunciativo, articula efeitos de responsabilização e constrangimento, associada à materialidade do texto verbal: “No mesmo instante em que estou a lhe falar, a água fria das marés e das minas enche os buracos onde se encontravam os cadáveres. Uma água fria e opaca como nossa péssima memória (...). Nove milhões de mortos assombram esta paisagem (...). Nós que fingimos acreditar que isto tudo pertence a um único tempo e a um único país – e que não olhamos à nossa volta, e que não ouvimos que se grita sem fim”.

Interessante aproximar, pontualmente, esse aspecto de *Noite e neblina* a um excerto de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), documentário cuja temática também é centrada nos horrores do holocausto, mas que não utiliza nenhuma imagem de arquivo, tampouco a voz over do enunciador⁵, preferindo o método da entrevista. Na referida sequência, um barbeiro que tinha a função de cortar os cabelos das mulheres que iriam para a câmara de gás, é entrevistado em uma barbearia, enquanto faz seu trabalho. Ao se lembrar de que encontrou entre as prisioneiras a mulher de um amigo e que cortou o cabelo dela, sem lhe dizer que aquele era o passo anterior à morte, a fala torna-se-lhe insuportável e ele para. O realizador, então, intervém na cena e o impele a continuar falando. Se *Noite e neblina* “obriga o espectador à lembrança”, *Shoah* “obriga o entrevistado à fala”.

⁵ Durante anos, o realizador de *Shoah* criticou severamente *Noite e neblina*, em vista da utilização de tais artifícios, que, para ele, equivaleriam à uma tentativa de direcionar o espectador, explicando de forma excessiva a ele a conjuntura dos eventos narrados. Ver: “Le lieu et la parole: Entretien avec Claude Lanzmann”. In: *Cahiers du cinéma*, n. 374, p. 18.

Nós que aqui estamos por vós esperamos traz como artifício de montagem a serialização de imagens de anônimos que, como dissemos, adquire seu estatuto de documento, de atestado da história, por meio de uma costura narrativa própria à ficção. O *status* de documentário redimensiona-se pelo relato de possibilidades que se desenrolam tendo como pano de fundo a “grande história”. Plausíveis, verossímeis, as micro-histórias tornam-se envolventes pelo caráter ordinário semelhante ao de nossas pequenas aventuras, mas também tão irremediavelmente excepcional, como qualquer forma de vida.

Isso não nos faz supor, entretanto, que tal estratégia (urdir histórias verossímeis por meio dos fios da ficção) seja suficiente para situar *Nós que aqui estamos* no campo do documentário. Carregando o “grão do real”, o material de arquivo garante o efeito de indicialidade. Na articulação com o texto verbal essas imagens nos fazem pensar em um efeito metalinguístico, mas que só é perceptível de forma indireta: a própria condição do arquivo como uma construção histórica, a necessidade de um movimento narrativo que coloque os fragmentos documentais em condição associativa.

Na relação entre arquivo e memória, notamos ao mesmo tempo uma aproximação e um dissenso entre esse documentário e *Noite e neblina*. Ambos trazem o mote de que “lembrar é preciso”, seja para nos implicar moralmente no amplo conjunto de testemunhas indiretas da destruição do homem pelo homem, no último caso; seja para restituir a nossas pequenas aventuras um sentido de exceção irremediável (COMOLLI, 2008), de particularização da existência, dentre as vidas de todos os homens, no segundo caso.

É nesse sentido que *Nós que aqui estamos* apresenta uma estratégia autoral legitimada pela organização da narrativa em um sentido episódico, combinando os materiais de arquivo de forma a dissimular sua condição essencialmente lacunar e, por meio da conversão dos indivíduos “sem nome” em personagens singulares da história, inscrever a memória como experiência prioritariamente particular, diferentemente do que propõe *Noite e neblina*, que a institui no âmbito da coletividade.

A dimensão da memória em *Nós que aqui estamos*, entretanto, não faz da lembrança um fardo a ser assumido coletivamente, vista a já explicitada particularização da experiência memorialística que o filme propõe. Nas últimas sequências o branco e preto das imagens é aos poucos invadido pela cor, que progressivamente se torna viva e

pulsante, lá mesmo onde a vida paradoxalmente *falta*: o espaço do cemitério. À morte e à destruição, sobreviverão os fragmentos, os traços da experiência, vestígios frágeis à espera de serem novamente *imaginados*.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60.** São Paulo: Brasiliense / Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** Campinas: Unicamp, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAIN, Georges. **Images malgré tout.** Paris: Éditions de Minuit, 2003.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo.** São Paulo: Unesp, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Qu'est-ce qu'un auteur?.** In: **Dits et écrits** – Tome 1. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **O enunciado e o arquivo.** In: **A arqueologia do saber.** 7ª. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEYDA, Jay. **Films beget films.** Nova York: Hill and Wang, 1964.

MAINGUENEAU, Dominique. **A propósito do ethos.** In: MOTTA, Ana e SALGADO, Luciana. (org.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno.** São Paulo, Boitempo, 2009.