

# Montando com imagens de arquivo

## *Assembling with archive images*

Virginia Osorio Flores

(Universidade da Integração Latino Americana, Brasil)

**Resumo:** A montagem audiovisual é, sem dúvida, um dos procedimentos mais específicos do cinema. Não só do cinema, mas de outros dispositivos da arte visual em geral. Nas obras prontas, suas formas de encadeamento, objetivos de seleção e princípios organizativos dos materiais imagéticos e sonoros dizem muito do sujeito do discurso. Filmes realizados na América Latina nos interessam em especial e, para este estudo, escolhemos “Baile perfumado” (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, “La última huella” (2001), de Paola Castillo, “A paixão de JL” (2015), de Carlos Nader, e “EAMI” (2022), de Paz Encina. O objetivo é estudar e apresentar um dos regimes de montagem audiovisual possíveis para observar como as imagens de arquivo escolhidas trabalham entrelaçadas aos materiais produzidos por seus autores. A este regime de montagem chamaremos de “montagem com imagens de arquivos”.

**Palavras-chave:** montagem. cinema. imagens de arquivo. regimes de montagem.

**Abstract:** *Audiovisual montage is undoubtedly one of cinema's most specific procedures. Not just in cinema, but in other visual art devices in general. Its forms of sequencing, selection objectives and organizing principles of imagery and sound say a lot about the subject of discourse in finished works. Films made in Latin America are of particular interest to us, and for this study we have chosen Baile perfumado (1997) by Lírio Ferreira and Paulo Caldas, La última huella (2001) by Paola Castillo, A paixão de JL (2015) by Carlos Nader, and EAMI (2022) by Paz Encina. The aim is to study and present one of the possible audiovisual montage regimes in order to observe how these chosen archive images work intertwined with the materials produced by their authors. We will call this montage regime “montage with archive images”.*

**Keywords:** *montage. cinema. archive images. editing regimes.*

Para a construção deste texto<sup>1</sup> sobre montagem audiovisual, escolhemos observar as formas de uso de imagens de arquivo em filmes documentários ou ficcionais e como suas associações no processo de montagem, junto a outras imagens produzidas para os filmes escolhidos, apontam para regimes estéticos sempre diferenciados, potencializando a criação de significância variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido de uma obra. A esse regime chamaremos de “montagem com imagens de arquivo”. Por imagens de arquivo, consideramos aquelas imagens que foram colecionadas e guardadas com o propósito de serem acessadas em algum momento de sua existência, independentemente de estarem em instituições de guarda ou em arquivos particulares.

Partimos de quatro títulos latino-americanos: “Baile perfumado (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, “*La última huella*” (2001), de Paola Castillo, “A paixão de JL” (2015), de Carlos Nader, e “*EAMI*” (2022), de Paz Encina. Queremos aclarar que não estamos falando de remontagem no sentido de filmes de compilação (Leyda, 1964; Reisz e Millar, 1974; Weinrichter, 2009), em que se utiliza material de arquivo alheio em grande quantidade, apropriando-se desses materiais e dando-lhes novos sentidos. Nas obras que abordaremos, as montagens não deixam de usar materiais alheios a elas e produzem uma nova legibilidade a essas imagens. A diferença está em que seus usos são muito mais trabalhados como um ato de incorporação e integração ao todo do filme, em um movimento de *poiesis*, servindo para impulsionar a própria criação da obra, criando imagens, no sentido mais puro do que é uma imagem.

Alguns questionamentos orientaram os objetivos e ensejos do trabalho. Como as imagens de arquivo audiovisual modificaram sua importância ao longo da história do cinema e dos documentos históricos? Como os usos desses arquivos vêm modificando, ampliando ou transfigurando seus valores de documentos históricos? Permanecem eles sendo os de comprovação de algo que existiu como verdade ou mudam conforme as cinematografias contemporâneas mudam seus interesses discursivos? Quais os papéis das imagens de arquivo na construção destas narrativas audiovisuais escolhidas como objetos? Claro está que, partindo de obras cinematográficas, nosso estudo não traz esses materiais isolados, mas encadeados no jogo discursivo e ensaístico, em cada caso, criando condições de associações diferenciadas e férteis no campo da memória e do esquecimento.

O ato de montar imagens visuais antecede o próprio cinema, quando pensamos nos princípios de composição da pintura cubista e, logo a seguir, nas colagens de Picasso, em “Natureza-morta com palha de cadeira”, ou de

---

1 Este artigo está relacionado ao projeto de pesquisa Montagem/Edição Audiovisual: articulações, regimes, formas, cadastrado e vigente na Universidade da Integração Latino Americana, UNILA. O projeto tem por objetivo estudar diversos regimes de montagem em obras audiovisuais previamente selecionadas. Parte deste texto foi apresentado no Congresso LASA 2024, graças ao auxílio da Fundação Araucária e da UNILA.

Braque, com “Prato de frutas”, realizadas em 1912. O surgimento da colagem veio desafiar o princípio fundamental da pintura ocidental, do o começo da Renascença até o final do século XIX, de que um quadro é uma janela sobre a realidade, uma transparência imaginária através da qual se discerne uma ilusão. Colagem e montagem produzem resultados bastante diferentes: o primeiro procedimento refere-se a relações espaciais. Já a montagem, refere-se a relações temporais. A colagem, segundo Gregory C. Ulmer (apud Perlof, 2018, p.99), “é a transferência de materiais de um contexto para o outro, a montagem é a disseminação desses empréstimos em um novo cenário”. Já o conceito de enxerto de um fragmento em uma obra audiovisual, para Amiel,<sup>2</sup> significa que há uma mudança de status do fragmento, pois “é preciso que ele seja viável, quer dizer, que ele imponha quase ‘naturalmente’ a sua existência, contrariamente à colagem” (2007, p. 66). Para o autor, acréscimos externos ao material original de que é composta a obra têm sempre alguma intenção demonstrativa, por menor que seja. É o cineasta que escolhe, é ele quem define como serão recompostas as imagens de arquivo e como elas dialogarão com as outras imagens. Nesse sentido, um enxerto, para Amiel, trabalha para estabelecer relações de sentido (montagem discursiva); uma colagem para fazer nascer emoções (montagem de correspondências).

Como apresentado, podemos ver que o conceito de montagem aponta para uma ideia de integração dos diversos constituintes combinatórios, conferindo-lhe uma unidade e fazendo com que, mesmo o material externo, alheio, passe a fazer parte dessa unidade. Pretendemos, então, observar como as imagens de arquivo são inseridas nos filmes escolhidos: se de uma forma explícita e deliberada da natureza heterogênea de seus componentes, como numa colagem, ou se de uma forma de integração com outros materiais produzidos, como na montagem. Por consideramos problemático querer atribuir a um procedimento um significado fixo, partimos de contextos temporalmente diversos, assim como de temáticas, cinematografias e gêneros diferenciados na seleção dos objetos audiovisuais.

## Montagem e procedimentos

A montagem, ou edição cinematográfica, é uma ferramenta de construção de linguagem estética e discursiva fundamental na prática do cinema e do audiovisual. Trata-se de um processo que interfere diretamente na criação de sentidos de uma obra audiovisual, seja pelo tipo de associação entre imagens, pelas imagens mentais que cria, ou seja pelo ritmo através da duração dos diversos planos. A noção de plano cinematográfico foi se consolidando ao longo dos tempos e, nos

---

<sup>2</sup> Vincent Amiel, ensaísta e professor, autor do livro “Estética da montagem” (Texto & Grafia, 2010), “Le corps du cinema” (PUF, 1998), “Formes et obsessions du cinéma américain” (Klincksieck, 2003) e “Le cinéma français: une cartographie” (Pu Rennes, 2023).

anos 1920, a montagem cinematográfica já era pensada e teorizada por muitos cineastas. Eisenstein, em particular, concebia a montagem como uma forma de construção que deveria expressar o próprio pensamento do criador da obra.

Mesmo na mais extrema relação de desordem de uma estrutura significativa, tomando-se como parâmetro as estruturas narrativas fílmicas convencionais, há uma ordem articulatória que rege toda e qualquer perturbação paradigmática que é a montagem.

A montagem, segundo esta reflexão, pode ser considerada como um dos procedimentos mais importantes para o entendimento e a compreensão do cinema de natureza estética, onde diferentes texturas são previamente pensadas e selecionadas (Augusto, 2004, p. 53)

Como afirma Jacques Aumont: “todo ou quase todo filme é montado, ainda que certos filmes comportem poucos planos e que a função da montagem esteja longe de ser a mesma para todos” (1990, p.169). É a montagem que organiza a estrutura que será experimentada pelo espectador. É certo que alguns elementos de enunciação já se encontram inscritos no material filmado, como os enquadramentos, as ações ou planos contemplativos, as cores, as angulações, o ritmo interno ou a forma como um texto é proferido. Ao utilizar uma justaposição de materiais semelhantes, a montagem liga esses elementos criando uma leitura mais linear e factual dos conteúdos dos planos. Já quando essas associações de forma são eliminadas, e a montagem elege a ausência de articulações diretas, há uma supressão da dimensão narrativa, deixando ao espectador um trabalho criativo, livre para fazer suas próprias associações.

Um ato, uma ideia inicial, um gesto, um movimento que, muitas vezes, se inicia com o roteiro escrito, mas que não se atém a ele, assim é a montagem. O filósofo Georges Didi-Huberman propõe a noção de montagem, tomando-a de empréstimo do cinema, como método estratégico para se pensar o exercício de construção do pensamento: “da mesma forma que na dança, o trabalho de montagem vai e vem” (2010, p. 146).

O trabalho de montagem organiza-se, cria figuras, constitui ato de conhecimento e ato de decisão. Todavia, a posição de cada um desses fragmentos pode se modificar, até decidirmos que a dança acabou, ou que a atividade de montagem teve fim. O trabalho de montagem é sempre susceptível de um recomeço; por conseguinte, é visualmente aberto. Os mesmos materiais montados de formas diferentes possibilitam novos recursos para o pensamento (Campos, 2017, p. 273).

A montagem, assim como o pensamento e o conhecimento, é fruto de um trabalho de experimentação, busca e troca com a direção. Portanto, a montagem não se restringe ao conhecimento técnico do montador para executar essa operação, mas é uma forma de pensamento, de construção de temporalidades,

de experimentação da ideia de duração, ritmo, cor, som e espaços, texturas, e que procura instigar sensações e sentimentos nos receptores (audiência). A montagem constitui um saber que envolve teoria e prática, técnica e capacidade de projetar, de lançar ideias no espaço. Amiel destaca: “o século XX poderia ser muito bem-visto não só como o século da imagem, mas das associações de imagens” (2007, p. 9). O que experimentamos hoje é o resultado das representações artísticas contemporâneas, de um longo caminho da cultura visual.

Assim, desde o cinema, passando pela televisão e chegando à hipermídia, o que se viu foi a seleção, edição e montagem áudio-verbo-visual sendo utilizada em larga escala e de diferentes formas, tanto para oprimir, quanto para libertar, tanto para entreter quanto para alertar, tanto para despertar, quanto para acalentar (Santos, 2020, p. 5).

Neste trabalho, abordaremos apenas a montagem audiovisual como o campo que estrutura (ou desestrutura) as narrativas a partir de imagens e sons produzidos, incluindo imagens de arquivo. As imagens visuais e sonoras, quando colocadas em relação com outras, podem se transformar, criando ideias, indo além da noção de narrativa ou enredo.

A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação. Obriga-se o espectador a seguir o caminho já seguido pelo autor quando ele construiu a imagem. O espectador não vê somente os elementos representados; revive o processo dinâmico da aparição e da formação da imagem tal como a viveu o autor (Eisenstein, 1969, p. 90).

A montagem cinematográfica nos fornece possibilidades de ruptura e de continuidade com seus materiais imagéticos e sonoros. É considerada uma escrita artística, que pode se desenvolver de muitas formas, desempenhando um papel fundamental no ato da criação.

## **As imagens de arquivo em movimento e alguns de seus usos**

Peter Burke, em *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico* (2016):

as imagens constituem uma fonte fundamental e traiçoeira ao mesmo tempo [...] porque a arte tem suas próprias convenções, porque segue uma linha de desenvolvimento interno e ao mesmo tempo reage frente ao mundo exterior, por outro lado, o testemunho das imagens é essencial para o historiador das mentalidades, porque a imagem é necessariamente explícita em matérias que os textos podem passar por alto com suma facilidade. As imagens podem dar testemunho daquilo que não se expressa com palavras (Burke, 2016, p. 78-79, tradução nossa).

Segundo Lindeperg, as imagens de arquivo ganharam reconhecimento como fontes históricas, pois elas “clareiam os acontecimentos de maneira sensível, renovam os pontos de vista sobre eles, reabrem suas perspectivas; elas guardam

os rostos de homens e mulheres do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos” (2015, p. 16). Nesse sentido, o cinema que faz uso de imagens de arquivo pode “ser visto como um dos ‘lugares de memória’ definidos por Pierre Nora” (Amaral, 2011, p.1). Mas, Lindeperg alerta para alguns perigos a que o uso das imagens de arquivo em movimento está sujeito.

A imagem filmada tem um quociente de realidade maior do que o documento escrito; ela parece, assim, limitar a perda existente no âmbito do trabalho histórico. A captação da máquina cinematográfica, por parecer conservar ao mesmo tempo a pegada e o pé, oferece um excedente de real que está na origem de numerosas ilusões. A voz registrada não é mais exatamente a mesma, mas ela já não está mais totalmente perdida. Esse efeito de presença dá a sensação de que algo do que passou *retorna*; ele pode ser, nesse sentido, uma armadilha que atrapalha o trabalho necessário de interpretação. O aparelho de gravação suprime, ao mesmo tempo, a distancia estrutural entre o advento de um fato e sua inscrição, modificando profundamente as condições de escrita e de produção da história (Lindeperg, 2015, p. 17).

A autora aponta, ainda, para a necessidade de um conhecimento das técnicas e das maneiras de se filmar e, se possível, uma reflexão do contexto das tomadas e de seu extracampo. Uma cultura e uma pesquisa aprofundada do cinema e do audiovisual são esperadas por quem usa imagens de arquivo. Ela lembra que uma imagem filmada é muito mais que uma porção do real; ao mesmo tempo, é um documento sobre técnicas de filmagem, maneiras de apreender o mundo, além de ser a expressão de um ponto de vista. É justamente sobre esse tipo de documento, imagens de arquivo, que pretendemos observar a montagem, mas, a partir de uma perspectiva da arte cinematográfica; observar filmes que fazem uso destas imagens como princípio de criação da própria obra.

Em “*Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes*”, Lanza (2010) descreveu alguns modos como esses materiais se comportam em documentários mais recentes. São eles: a ilustração e evocação, e o documento como instrumento de denúncia. Independentemente do tipo de material de arquivo e dos gêneros cinematográficos com os quais trabalharemos, tentaremos nos ater a essas categorias elencadas por Lanza, pela simplicidade e objetividade que elas compreendem.

A ilustração estaria intimamente ligada à prática do documentário expositivo (Nichols, 1997), trazendo informação de maneira inquestionável. Na evocação, o material de arquivo tem a função de evocar tempos passados. Já o documento, como instrumento de denúncia, traz uma suposta objetividade; é um signo do passado com intencionalidade.

## Recontando a História

“Baile perfumado” (1997), primeiro filme de longa-metragem dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, em termos de enredo, recria a trajetória do fotógrafo e



Figura 1. Lampião com Benjamin Abrahão. Frame retirado do material de Abrahão usado no filme "Baile Perfumado" (1997).

cinematista libanês Benjamin Abrahão Botto (1890-1938), desde a morte de Padre Cícero (1934) até a sua própria morte. É o que se pode chamar de um filme de época, se nos ativermos à direção de arte e às imagens de arquivo que utiliza. As únicas imagens em movimento existentes do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, e seu grupo, foram produzidas por Benjamin Abrahão, entre os anos 1935 e 1937, e parte dessas imagens que resistiram ao tempo é usada no filme, gentilmente cedida pela Cinemateca Brasileira.<sup>3</sup>

Apesar de se tratar de imagens documentais que se referem a algo que foi registrado nos encontros de Abrahão com Lampião, o filme de Caldas e Ferreira não faz uso dessas imagens de arquivo apenas como prova de uma realidade que existiu, como um documento histórico. Ao contrário, a montagem de Vânia Debs insere essas imagens como parte da ficção,<sup>4</sup> dando uma nova vida a esse documento. O procedimento de montagem dos dois materiais, ficção e documental, é muito interessante, pois utiliza um dispositivo da linguagem cinematográfica,

3 Esta informação pode ser encontrada nos créditos finais do filme. Mas, no livro organizado por Amanda Mansur e Paulo Cunha, "A aventura do Baile perfumado: 20 anos depois" (2016), Paulo Caldas diz, em depoimento escrito por ele, que as imagens de Benjamin Abrahão haviam sido recuperadas por José Humberto e Thomas Farkas, para serem usadas no curta "A musa do cangaço" (1982), e que teria sido de Humberto que Lírio e ele compraram um negativo inteiro, e ainda intacto, desse material. Fizeram 2 cópias do negativo, uma para incluírem no "Baile" e a outra doaram para a Cinemateca Brasileira.

4 Essa sequência pode ser encontrada a partir da 1 hora, 14 minutos e 10 segundos do filme.

o plano e o contraplano, para trazer o material registrado por Abrahão para a ficção de Caldas e Ferreira.

Na referida sequência, são apresentados quatro blocos de filme documental de Abrahão, com variadas imagens do bando de Lampião, para quatro planos próximos, ficcionais, dos homens de Getúlio Vargas olhando para tela, ou melhor, para a câmera. No filme “Baile perfumado”, os censores assistem ao filme de Abrahão. A penúltima imagem documental é de uma mulher do bando que aponta o revólver para a câmera de Abrahão, aproximando-se. A montagem corta para um dos homens da censura olhando em *close-up*, volta para a mulher, agora mais próxima, que fecha o rosto, como se reagisse a algo que ela vê. Ficção e documento real dialogam, contracenam olho no olho; as bordas dos gêneros se borram, o documento vira ficção e a ficção vira documento. A utilização desse dispositivo provoca “um conjunto de relações, no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente), e no qual o espaço do ausente (imaginário) se torna o lugar (é ele que torna visível) em que uma não presença se mistura, ou melhor, se sobrepõe a uma presença” (Parente, 2014, p. 120).

Segundo o jornalista Arthur Aymoré (2005), o filme de Benjamin Abrahão chegou a ser exibido uma única vez em Fortaleza, mas, durante a sessão de cinema, a polícia invadiu a sala e impediu que o público conhecesse o material por inteiro. A cena dos censores assistindo ao filme de Abrahão,<sup>5</sup> como tantas outras que vemos em “Baile Perfumado”, prova



Figura 2. Imagens do bando de Lampião filmado por Abrahão intercaladas com close-up de um dos censores do filme “Baile Perfumado” (1997), frames retirados do filme.

<sup>5</sup> Esse material que aqui nos referimos, entra a 1 hora, 14 minutos e 10 segundos do filme “Baile perfumado”. Em outro trecho, há ainda filmagens de Lampião e seu grupo montadas ao estilo do vídeo clipe, a partir de 1 hora, 25 minutos e 50 segundos, intercaladas com imagens do desfile do Vale do São Francisco e da caatinga, que incluem uma aérea com o ator Luiz Carlos Vasconcelos, imagens guiadas pela música “Sangue de Bairro”, de Chico Science. Essa sequência entra no final,

que o filme está repleto de pesquisa documental que inspirou os diretores e seus colaboradores: o roteiro, a direção de arte, os personagens, a atuação dos atores. O material de Abrahão, a que os censores assistem, foi também usado como referência para a *mise en scène*, no filme de Caldas e Ferreira, pois reconhecemos as ações dos personagens ficcionais, quando finalmente vemos essas imagens de arquivo na cena dos censores no cinema: os homens do bando carregando água, a reza guiada por Lampião, Maria Bonita se aproximando para a câmera, Lampião dando ordens para o grupo, a festa, o bando se divertindo.

De fato, é possível perceber que o filme *Baile Perfumado* contou com procedimentos de pesquisa que garantiram um diálogo grande com as fontes documentais. O resultado que aparece na tela não pode ser atribuído apenas à imaginação dos diretores e roteirista, mas à inspiração de dados pautados numa documentação, e na sua leitura, por um pesquisador do tema (Fonseca, 2008, p. 161).

Esse pesquisador foi Frederico Pernambuco de Mello, historiador da Academia Pernambucana de Letras que, de acordo com Caldas, defende que o fim do cangaço está associado à chegada de elementos de modernidade: as estradas, o automóvel, o trem, o telégrafo, a metralhadora e o cinema. Todos esses cenários, objetos e máquinas, estão presentes na criação do filme “Baile perfumado”. Os cineastas pernambucanos, juntamente com o roteirista, aplicaram essa perspectiva ao roteiro. Apesar das imagens de Abrahão não serem inéditas, pois já haviam sido usadas em outros filmes, Caldas e Ferreira atualizaram o registro das imagens do cangaço de uma forma bastante diferente. Além disso, incorporaram à ficção a música do Mangue-beat, usando enquadramentos inusitados, uma fotografia carregada de muitas luzes e sombras, procedimentos que dialogavam com as ideias de Mello e as da modernidade nas artes, em que o figurativo importa menos que o expressivo. “Baile perfumado” é um filme de época diferente, que olha os fatos de maneira obtusa (Barthes, 1984), com uma narrativa cheia de pequenas lacunas temporais, deixando espaço para o espectador também construir. As imagens de arquivo são usadas na montagem como enxertos, pois fazem parte de materiais alheios, mas totalmente internalizados na narrativa do filme, estabelecendo relações de sentido.

### **A criação em torno do anacronismo em “La última huella”**

Em “*La última huella*” (2001), Paola Castillo usa fotografias feitas entre 1918-1924, por Martín Gusinde, padre etnólogo austríaco, e imagens em movimento

---

logo após o Tenente Lindalvo Rosa descobrir que o bando havia sido assassinado, mas não por ele. No “Baile perfumado”, ainda é possível encontrar trechos do filme “A filha do advogado” (1926), de Jota Soares, como evocação da época e um trecho de uma vaquejada que, ainda segundo Caldas, é um material de arquivo, um filme de “cavação”, realizado pelo próprio Benjamim Abrahão, a exemplo do que alguns cinegrafistas faziam para angariar fundos.



Figura 3. Úrsula Calderón e a avó das remanescentes tecendo junco, frames retirados do filme “La última huella” (2001) (a montagem se dá na mesma ordem que os frames aqui expostos).

produzidas pelo sacerdote missionário salesiano Alberto Maria De Agostini, realizadas entre 1910-1930, criando uma imagem de presença na ausência desses povos. Cristina e Úrsula Calderón são as principais personagens do documentário; as únicas que ainda conhecem o idioma e algumas práticas, descendentes diretas da etnia Yagán, são como *la última huella*.

Partindo dessas duas remanescentes já idosas, o filme de Castillo trabalha a perda da língua Yagán em uma relação direta com o desaparecimento desse povo. Através de palavras ainda lembradas por elas, além da produção de objetos manufaturados em junco, dos preceitos passados dos antigos para os mais novos, da maquiagem feita de tinta natural, usada para festas, e da revisitação de lugares pelas irmãs, Castillo vai reavivando a memória das duas anciãs, tecendo um tempo presente-passado, passado-presente.

Para cotejar esses tempos, Castillo usa as imagens em movimento produzidas por Agostini e as fotos de Gusinde, justapostas de modo a aproximar o tempo passado dos Yaganes (ou Yamanes) com o tempo presente das duas descendentes. Portanto, trata-se de uma montagem de tempos heterogêneos, de acordo com Didi-Huberman, formando anacronismos. Para ele, o anacronismo seria “numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (2015, p. 22). Uma imagem tem o poder de abrir várias frentes interpretativas ao mesmo tempo, ainda mais quando colocadas em relação com outras, correspondendo ao princípio organizador basilar da montagem. A imagem sonora desse filme é composta por vozes e sons ambientes, fazendo uso de música composta, com destaque para instrumentos de sopro, tendo uma importante presença na narrativa, deixando os tempos alongados, fluidos, criando um tempo reticente, por vezes melancólico.

No filme de Castillo, encontramos formas de construção audiovisual que dão ênfase ao esquecimento, o outro lado da moeda da memória. São construções com silêncios, sem falas das irmãs; imagens da natureza apenas com música e som ambiente; a maneira como são ditas e repetidas as palavras no idioma yagán, acompanhando paisagens; as elipses e a fragmentação narrativa, tão comuns

aos documentários, expõem esses esquecimentos, ao mesmo tempo em que dão lugar ao devir do presente.

Os filmes que não seguem ações em uma continuidade espacial e temporal e não produzem relações lógicas entre seus fragmentos usam a montagem para demonstrar relações e organizar significações nem sempre óbvias (Amiel, 2007). As formas que Castillo propõe em suas abordagens às irmãs e no posicionamento das imagens de arquivo dentro do filme permitem que os espectadores conheçam alguns costumes, um pouco dos rituais, da arte e dos saberes do povo Yagán. A montagem com as imagens de arquivo cria relações de sentido, mas também produz emoções pela maneira reticente da construção fílmica.

Castillo não lida diretamente com as origens e os propósitos de produção que as imagens de Agostini ou as de Gusinde tiveram na época em que foram criadas, ao menos não em forma de denúncia. No máximo, uma denúncia velada, já que as duas remanescentes dos yaganes pertencem a uma cultura já morta. Ao fazer uso dos arquivos como prova de uma existência anterior, identificamos essa forma mais como evocação de um tempo passado para falar do tempo presente das personagens, e de um alerta para possíveis outros extermínios. O filme fala das consequências da extinção de uma cultura, mas não diretamente de suas causas.

### **“A paixão de JL” (2016): montando vestígios**

De que imagem de arquivo falamos quando se trata de “A paixão de JL” (2016), de Carlos Nader? Trata-se de um filme inteiramente construído de diferentes imagens de arquivo; por isso, não o consideramos um filme de compilação, em sua forma estrita.<sup>6</sup> Em termos de materiais formais do audiovisual, o filme é composto de um diário sonoro gravado por José Leonilson (1957–1993), quando descobre que é portador do HIV; a imagem em detalhe de um gravador K-7 em movimento; diversos trabalhos do artista filmados por Nader, como pinturas, trabalhos em tecido e roupas; um caderno com desenhos e notas de trabalhos a serem executados pelo artista, rastros de seu processo criativo; uma fotografia do pai e da mãe; imagens de outros filmes ou clipes musicais, noticiários da TV, acontecimentos do mundo escolhidos por Nader, mencionados direta ou indiretamente por Leonilson e incluídos em determinados momentos. Imagens que pertencem a arquivos mais particulares que outros, como o caderno dos esboços das obras, as obras em si de JL, ou ainda o diário gravado em fitas K-7 pelo artista. Outras imagens são provenientes da mídia televisiva de fatos ocorridos no Brasil e no mundo, portanto mais ligadas a fatos históricos e culturais, como os trechos

---

<sup>6</sup> Filmes de compilação são filmes construídos por imagens e sons pré-existentes, cujo procedimento de criação se dá a partir de reapropriação de diversos arquivos audiovisuais para apresentar novos pontos de vista sobre determinado contexto histórico. De algum modo o filme de Nader poderia ser tipificado como filme de compilação, mas as imagens de arquivo usadas são tão diversas, tão particulares, que custa-nos pensar dessa maneira.



Figura 4. O gravador de José Leonilson. Frame retirado do filme “A paixão de JL” (2016), de Carlos Nader

de filmes que entraram em circuito nos anos 1990 ou um clipe da Madonna. Já as imagens das obras desenhadas de Leonilson, a imagem do gravador e das mãos que manuseiam os croquis de trabalhos são imagens visuais produzidas pela direção para o filme. Imagens de variadas escalas, como categoriza Malinowski (2021), ora públicas, ora privadas.

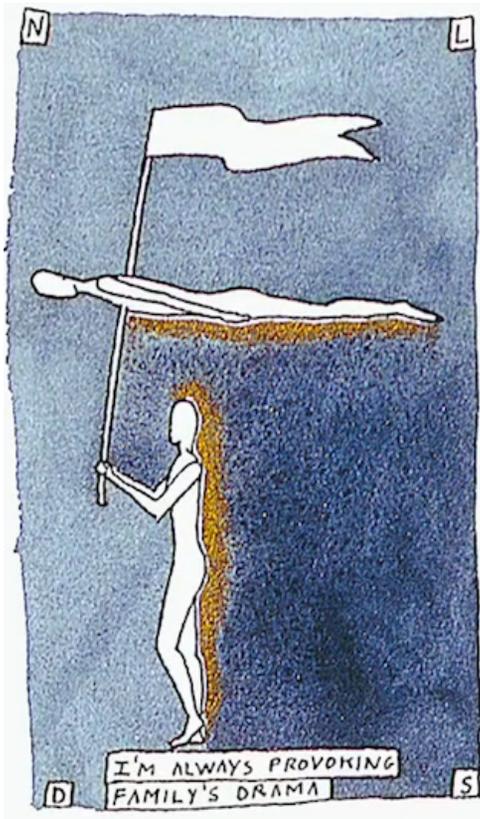
Há, nessa montagem de “A paixão de JL” (2016), uma espécie de conversa de Nader (diretor e montador), que reage ao que diz Leonilson (voz do artista gravada, fragmentada em diferentes dias), uma conformação da lembrança associativa do diretor em relação ao que escuta do amigo ausente, e que dá sentido às suas escolhas, elegendo formas de como suturar todos estes materiais.

De 1990 até o ano de sua morte, em 1993, José Leonilson (1957-1993), artista visual cearense radicado em São Paulo – cujas iniciais, JL, compõem o título do filme –, gravou um diário falado, em que alinhavava livremente temas cotidianos, políticos, artísticos e filosóficos. O objetivo seria transformar o material em um livro, relacionando vida e obra, mas o projeto permaneceu incompleto (Altberg, 2023, p. 26).

Através da materialidade da voz do artista, o filme nos coloca como ouvintes de seu diário; somos capazes de sentir sua presença. A voz de Leonilson é usada como guia de tudo que está associado a ela. Essa voz deixou vestígios de seus estados de espírito, suas inspirações, seus desejos e medos. Com esse material, Nader elabora um filme delicado, sensível, profundo, tanto quanto nos dá a conhecer a obra do artista, esse que foi seu amigo e agora personagem central de seu filme.

As imagens de arquivo, em geral, aludem tanto a um contexto social e histórico quanto a imagens particulares. Os depoimentos de Leonilson remetem

Figura 5. Pintura de Leonilson, escolhida por Nader, quando ouvimos o artista falar dos pais. Frame retirado do filme "A paixão de JL" (2016).



a um determinado tempo (anos 1990), a lugares (Brasil, Nova York), a acontecimentos culturais (filmes em cartaz, novelas e programas seriados de televisão), a medos e preferências sexuais (AIDS no mundo, amigos e artistas mortos), a notícias no mundo (o bombardeio do Iraque pelos EUA, a queda do muro de Berlim), suas posições e afetos em relação a todas essas coisas que vivia. Mesmo as imagens que não foram produzidas com a finalidade de se tornarem públicas, como o diário na forma de áudio, quando revisitadas, nos levam a memórias particulares ou coletivas. A interpretação dessas imagens pode variar em função de quem as lê/escuta, dependendo das vivências de cada um.

As associações realizadas por Nader, nessa montagem, são bastante claras para quem viveu esses anos. As correspondências não deixam espaços para dúvidas; poderíamos dizer que é

uma montagem bastante simples, que associa coisas óbvias. Muitas vezes, o que é dito (ouvido) leva a uma imagem visual como ilustração daqueles fatos comentados. Outras vezes, é a escolha de Nader que se desvela na montagem, apontando seu processo subjetivo. Mas, há uma parte na montagem de Nader que tangencia o processo de criação das obras visuais de JL, por escolher imagens das obras a partir do que se escuta, dando a impressão de que o que é dito por Leonilson para o gravador teria motivado a criação dessas obras, que aparecem justapostas. A montagem do filme é realizada com recursos de efeitos visuais, como fades entre os blocos e superposições. Inicialmente, a direção escolhe uma narrativa aberta em relação à cronologia dos fatos, mas, depois percebemos a passagem de um tempo mais cronológico, devido à piora do estado de saúde de JL. Existem declarações bastante particulares, próprias do sujeito que fala. Em se tratando de um artista visual, o diário e a obra artística de Leonilson, mostradas e escolhidas por Nader, se entrecruzam, formando um conjunto interativo, que aponta para possíveis processos de criação, tanto de Leonilson quanto de Nader. As imagens de noticiários ilustram e ratificam momentos históricos, ao mesmo tempo em que dão vida ao cenário em que viveu Leonilson, um brasileiro de



Figura 6. Fotografia fixa, de objetos queimados à esquerda.<sup>1</sup> À direita imagem de um menino acompanhada pelo depoimento de um homem adulto sobre a invasão do Monte. Frames retirados do filme “EAMI” (2022).

trinta e seis anos, artista sensível, um homem que declara seus afetos e paixões, atravessado por tudo e por todos, que produziu uma obra visual elegante, simples e potente. O filme de Nader nos apresenta “pequenos blocos de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo de sua vida, algo assim como lampejos ou vislumbres de beleza, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensação” (Gonçalves, 2014, p. 14). A montagem articula sons e imagens em um projeto em que tanto participam as lógicas de continuidade, no sentido da articulação, como as lógicas de ruptura, criando uma história, uma narrativa sobre José Leonilson.

<sup>1</sup> Em algumas entrevistas, Encina revela que a fotografia foi registrada pelos próprios invasores, assim como o áudio da invasão que se escuta no filme.

## Fabulação da memória em “EAMI”

“EAMI” (2022) é o quarto longa-metragem da cineasta paraguaia Paz Encina. Segundo a diretora, o tema desse filme foi proposto por um grupo da etnia indígena Ayoreo Totobieguosode, do Chaco Paraguai, quando ela os procurou. Eles rejeitaram a sua ideia inicial e propuseram que ela falasse sobre o episódio da expulsão desse povo do Monte. Sobre isso lhes interessava falar, sobre sentir-se longe de um lugar que tinham como seu. EAMI quer dizer Monte ou Mundo, e esse grupo foi afastado de seu mundo a força.

O filme de Paz Encina pode ser considerado um documentário ensaístico, ou mesmo uma ficção, em sua essência, cujo material de pesquisa documental está totalmente incorporado e diluído em sua construção criativa. Cada trabalho realizado por Paz Encina resulta de pesquisa histórica, cultural, social e política de seu país. Sua obra conjuga de maneira singular imagem e memória, pois dedica-se a refletir – e a fazer refletir – sobre os traumas e os horrores da história do Paraguai. O exato gênero a que pertence “EAMI” pouco importa, porque ele é um pouco de tudo isso. Essa não filiação direta a uma forma cinematográfica diz muito das obras dessa cineasta, que também se dedicou à videoarte e às instalações artísticas.

Exílio, diáspora, perda, são temas que Encina está acostumada a trabalhar, haja visto seus outros filmes. Mas, nesse caso, ela precisou compreender as coisas de modos diferentes, como a relação dos homens com a natureza. “o que é fábula para nós, é cotidiano para eles.” Ela também teve que fazer um exercício de deslocamento, de mudança de paradigmas em seu modo de trabalho ao realizar filmes, e até mesmo em sua forma de pensar: “me deixei levar por uma visão distinta de mundo, onde falar com gente, plantas e animais é de sua natureza”.

O filme se engaja, então, na causa do povo Ayoreo por seu território perdido, mas sem ser panfletário, com muita poesia. A ideia inicial do filme seria um documentário tradicional, com testemunhos, mas que é abandonada. No entanto, as cenas do xamã que vemos curando crianças são documentais, foram atos reais de cura registrados, assim como os depoimentos de homens e mulheres que foram realizados para a câmera, mas que terminaram não sendo usados como imagens visuais, apenas como imagens sonoras (Deleuze, 1990) dessas pessoas, e que no filme estão associadas a imagens de crianças, embora sejam vozes de adultos. Esse deslocamento entre imagens visuais e sonoras cria uma abertura no entendimento de quem assiste. As informações não são categóricas; elas sensibilizam o espectador, deixando-o livre para sua própria interpretação. Encina gravou também uma voz feminina – que se identifica como Asojá, a voz de um pássaro –, que faz o relato desde nascimento da cultura Ayoreo, da sua cosmovisão de mundo, e que também fala da dor da expulsão e fuga do Monte: “hoje sobrevoou um mundo que corre, como outrora fugiu o meu povo. Hoje minhas asas estão danificadas. Meus olhos, meus olhos estão fechados”. Assim começa o filme, com uma imagem de duração de cerca de 11 minutos, mostrando uma

grande movimentação sonora, um passar do tempo impossível de se mensurar. Encina nos mergulha em um sonho/pesadelo, para nos fazer despertar.

Encina usa uma única imagem visual de arquivo, uma fotografia realizada pelos próprios invasores. A foto mostra o chão com cinzas e objetos indígenas queimados. Ao lado esquerdo, embaixo, a data que foi registrada: 17.11.1994. Nesse sentido, trata-se de um arquivo denúncia, vestígios de algo que lhes passou realmente. O filme também traz um arquivo de áudio gravado no dia em que houve a invasão e expulsão da aldeia. Essa imagem sonora é usada duas vezes – a primeira entrada inicia por volta dos 08 min e 50s até 10min e 20s, quando aparecerá o título *EAMI*. Nesse trecho inicial, o áudio está mixado com outros sons acrescentados na pós-produção do filme. Vento, máquinas, fogo, gritos: “*Los coñones!*”. Palavra usada por eles para se referirem aos insensíveis. A segunda entrada desse áudio da invasão, agora sem outros sons adicionados, se dá quando a mulher menonita<sup>7</sup> se aproxima de um rádio no interior de sua casa – no tempo do filme, corresponde a 47 min e 18s – 49 min e 11s. Na voz de um entrevistado, ouvimos a confirmação de que esse áudio da invasão é um material de arquivo, documental, e que foi gravado no mesmo dia da invasão. Após ter escutado esse áudio, depois 25 anos do acontecido, o homem pôde reconhecer sua própria voz em desespero, gritando.

A montagem de Jordana Berg produz um efeito sinestésico, a partir dos encadeamentos imagem-som: o que se vê não remete necessariamente ao que lhe precede ou o que lhe segue de imediato, mas, de certo modo, lateralmente a aquilo que se ouve no comentário. Assim, a articulação entre esses dois níveis ao invés de completar a enunciação, se desloca, produzindo novas possibilidades de significados. Uma montagem longe de causa e efeito, perseguindo não apenas o ver ou o ouvir, mas o sentir, os afetos, as sensações.

Por sua feitura, composta de enunciados não categóricos – ora Asojá é um pássaro, ora é uma mulher, ora é Eami, um todo feito de presente passado e futuro –, de uma progressão sinuosa e da dissociação entre o sonoro e o visual, o sistema de significação só se constitui na interação desses dois níveis, como uma terceira realidade. As imagens que resultam dessa deambulação se tornam legíveis ou mentais (Deleuze, 1990), figuras do pensamento que desmontam os sistemas de percepção convencionais. Esses procedimentos resultam em um trabalho conceitual sobre memória de um povo – ensaiada por Encina – e sua relação com um espaço muito especial. Destacamos, ainda, a longa duração dos planos visuais, com uma presença da natureza exuberante, viva, levando o espectador para dentro desse espaço natural.

---

7 Os menonitas são uma seita cristã ortodoxa, com códigos de comportamento estritos. Chegaram ao Paraguai nos anos 1920, vindos de diversas origens como Canadá, México e Alemanha. Informação em <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44090918>. Acesso em: dez. 2023.

## Imagens que surgem

Os quatro filmes escolhidos trazem imagens de arquivos trabalhadas na montagem como elementos que impulsionam a força criativa das obras. “A paixão de JL” (2016) praticamente não existiria sem todas as imagens que Nader toma de empréstimo, com destaque para a imagem sonora de José Leonilson, gravada pelo próprio artista, e arquivada também por ele, resultando em uma verdadeira obra-homenagem sobre uma pessoa e seu tempo. Essas imagens de arquivo não são usadas apenas de forma a ilustrar os acontecimentos da época. Elas proporcionam uma imaginação histórica, misturando o público e o privado em uma narrativa que traz um maior compartilhamento de experiências com aqueles que presenciaram os fatos narrados, com aqueles que sentiram no corpo e na alma prazeres e dores daquele tempo histórico. Em “*La última huella*” (2001), as imagens de arquivo dialogam com as imagens das duas irmãs e dão sustentação ao tema do desaparecimento da etnia Yagán, no sul do Chile. Como afirmou Rancière, “o real não é para ele (o documentário) um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido” (2013, p. 160). É através da montagem dos registros das irmãs Calderón, no presente do filme, relacionadas com as imagens de arquivo do passado, como evocação desse tempo, que as imagens desse desaparecimento surgem, banhadas por uma onda de melancolia que nos atinge e nos faz pensar sobre esse desaparecimento. Poderia ter sido diferente? As imagens dos antropólogos do passado contribuíram para que tudo isso acontecesse? Em “Baile perfumado” (1997), os narradores/diretores são capazes de identificar no passado os germes de uma outra história, mas não a repetição daquilo que já foi narrado, uma repetição diferente, uma escritura nova, abrindo espaço para uma outra forma de ver essa história. Ao trazerem as imagens de arquivo para a ficção, desconstroem a heterogeneidade entre as imagens. Eles trazem uma música contemporânea para um filme de época, uma música que também bebe na tradição e no popular, que articula os tempos heterogêneos, interna e externamente, de forma intensa e breve. “*EAMI*” (2022) é uma ficção da memória, uma vez que Encina não viveu essa expulsão do Chaco paraguaio, mas se dispôs a escutar e a traduzir, com leveza e beleza, a força que tem um lugar, uma determinada natureza, para aqueles que entendem a vida como algo holístico. É uma obra de cunho bastante artístico, subjetiva, pincelada com pequenos documentos de denúncia, uma ficção que produz história.

O uso de imagens de arquivo nos filmes escolhidos não se traduz em uma ilustração pura, mas provoca, pela mediação da montagem, a criação de novas imagens como imagens da dor, da ausência, da existência e de histórias.

## Referências

A PAIXÃO de JL. Direção Carlos Nader. Produzido por Flávio Botelho e Kátia Nascimento. Montado por Yuri Amaral e Carlos Nader. Brasil, Rio de Janeiro, 2015.

ALTBERG, Maria de Abreu. **Na trilha da voz**: gestos de encontro e escuta no cinema contemporâneo. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Rio de Janeiro: PUC-RJ, Departamento de Letras, 2023. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/63607/63607.PDF>. Acesso em: 15 mai. 2023.

AMARAL, Carolina. documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, n.º 62, p. 235-250, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/mMfLY7wQcCT5LV73RxjtwNf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jan. 2023.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1990.

AYMORE, Artur Eduardo Valente. **O outro olho de lampião**: a imprensa na construção da figura do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva (1922-1972). Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

BAILE perfumado. Dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produzido por Germano Coelho Filho, Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade, Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Montado por Vânia Debs. Brasil, Recife, 1997.

BURKE, Peter. **Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico**. Trad. Teófilo Lozoya. Barcelona: Crítica Barcelona, 2016.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Revista Portuguesa da Imagem Movimento Aniki**, v. 4, n.º 2, p. 269-288, 2017. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299/pdf>. Acesso em: 18 out. 2022.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EAMI. Dirigido por Paz Encina. Produzido por Denisse Chapa. Montado por Jordana Berg. Paraguai, França, 2022.

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

FONSECA, Vitoria Azevedo da. **O cinema na história e a história no cinema**: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. Tese (Doutorado em Cultura e História). Niterói: História Social, UFF, 2008. Disponível em: [https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008\\_FONSECA\\_Vitoria\\_Azevedo\\_da-S.pdf](https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_FONSECA_Vitoria_Azevedo_da-S.pdf). Acesso em: 20 nov. 2023.

GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e

arte contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

LA ÚLTIMA huella. Dirigido por Paola Castillo. Produzido por Errante produções, Adrián Solar. Montado por Coti Donoso. Chile, 2001.

LANZA, Pablo. Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. **Revista Cine Documental**, Buenos Aires, v. 1, 2010. Disponível em: [https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_03.html](https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html). Acesso em: 12 fev. 2022.

LEYDA, Jay. **Films beget films, a study of the compilation film**. Londres: George Allen & Unwin, 1964.

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n.º 1, p. 12-27, jan-jun, 2015.

MALINOWSKI, Gabriel. A paixão de JL: a variação de escala no filme de compilação e a reprogramação da história. **Eikon: journal on semiotics and culture**, n.10, Ano 2021. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/eikon/article/view/987>. Acesso em: 07 jan. 2023.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.

PARENTE, André. Moving movie – Por um cinema do performático e processual. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

PERLOF, Majorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. São Paulo: Edusp, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. São Paulo: Campinas, 2013.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Montagem Cinematográfica: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. 2020. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-marcelo-2020-montagem-cinematografica.pdf> acesso em março de 2021. Acesso em: 09 mar. 2021.

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

## Virginia Osorio Flores

Possui graduação em Desenho Industrial Projeto de Produto pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1999), mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e Doutorado em Multimeios pela Unicamp (2013).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0441-082X>