

## The scale variation in the compilation film and the reprogramming of history

The article intends to demonstrate how the current dynamics between archival images of different scales participate in a cultural process of reprogramming history. We use the compilation film as a symptom, as a theoretical object capable of revealing certain forces at play in digital archives and, consequently, in our way of experiencing and imagining the past. To carry out this reflection, we relate some questions from the film *A Paixão de JL*, by Carlos Nader, and from the compilation film, in general, to micro-history studies. We then link this relationship to the idea of program and post-history.

### Keywords

Archive, Scale, Audiovisual, Micro-history, Reprogramming

## A variação de escala no filme de compilação e a reprogramação da história

O artigo pretende demonstrar como a atual dinâmica entre imagens de arquivo de variadas escalas participa de um processo cultural de reprogramação da história. Utilizamos o filme de compilação como sintoma, como um objeto teórico capaz de revelar certas forças em jogo nos arquivos digitais e, conseqüentemente, em nossa forma de experienciar e imaginar o passado. Para realizar essa reflexão, relacionamos algumas questões do filme *A Paixão de JL*, de Carlos Nader, e do filme de compilação, de maneira geral, aos estudos da micro-história. Em seguida, vinculamos essa relação à ideia de programa e pós-história

### Keywords

Arquivo, Escala, Audiovisual, Micro-história, Reprogramação

## Introdução

Os processos de digitalização de arquivos vêm alterando, significativamente, os modos de estocagem de imagens e sons, bem como os modos de acessá-los. Uma das consequências mais marcantes desse contexto são as formas de produção de memória e história no âmbito social e individual. Nosso interesse neste artigo recai sobre as remontagens e reapropriações de imagens de diferentes escalas (públicas, privadas, oficiais, amadoras) e seu impacto em nossa forma de experienciar o passado. Muitos são os produtos audiovisuais, de programas televisivos a breves vídeos do YouTube, que retomam imagens de diferentes mídias. A própria lógica de consumo de imagens e sons no ambiente da Internet, de navegação entre janelas ou de fluxo dos feeds, é outro exemplo dessa “montagem” curto-circuitada entre materiais provindos de diferentes mídias e contextos.

Além desses produtos e dessas práticas, os chamados filmes de compilação podem ser considerados objetos privilegiados, com os quais podemos notar, no campo da arte, essas alterações. O filme de arquivo ou filme de compilação constitui matéria privilegiada para se analisar a dialética cada vez mais complexa entre público e privado na experiência contemporânea. Como pontua Jonathan Crary (2013, p. 31), “certas obras, e as práticas estéticas específicas nas quais se baseiam, são [...] delineamentos *originais* de problemas similares”.

Neste artigo, para a exemplificação dessas montagens que experienciamos na cultura contemporânea, destacaremos algumas questões do filme *A Paixão de JL* (2015), de Carlos Nader. Os filmes de Nader são particularmente interessantes para essa abordagem por utilizarem, sistematicamente, imagens de variadas escalas e procedências. Além de *A Paixão de JL*, *Pan-Cinema Permanente* (2008) e *Homem Comum* (2014) tem em comum a utilização de “imagens de arquivo” que transitam entre o oficial e o amador, o histórico e o ordinário, o público e o privado.

Cabe salientar, contudo, que não pretendemos fazer uma análise pormenorizada de *A Paixão de JL*, tampouco tomar o filme como objeto central deste estudo. O filme serve, de um lado, para exemplificar algumas ideias e, por outro lado, para impulsionar a discussão de alguns temas. Nosso intuito aqui é, sobretudo, explorar os campos teóricos de alguns autores como Catherine Russell, Carlo Ginzburg e Vilém Flusser. Ao entrelaçar as perspectivas referentes ao filme de compilação contemporâneo, à micro-história e ao conceito de programação, tentamos traçar um cenário

capaz de identificar como o passado, a memória e a imaginação se manifestam nas relações sócio-culturais perpassadas por tecnologias digitais de arquivo. O filme de Nader é uma espécie de cola que promove o movimento do pensamento, que nos faz avançar nos argumentos.

## Filmes de compilação: uma prática arquivológica

*A Paixão de JL* possui um personagem central. Trata-se do artista plástico brasileiro José Leonilson (1957-1993), que produziu uma extensa obra entre pinturas, desenhos, bordados e instalações. O artista morreu dois anos após descobrir que era HIV positivo. Um ano antes de saber que estava infectado, Leonilson começa a gravar uma espécie de diário íntimo para um projeto futuro. Nesse diário, o artista fala de seus sonhos, suas ideias de obras, suas perspectivas políticas e sociais, sua vida amorosa e sua relação com o desenvolvimento da doença. Assim como sua obra, esse diário sonoro, que só foi descoberto após sua morte, possui fortes elementos autobiográficos. É a partir desse registro íntimo, caseiro e amador que Nader constrói um repertório histórico entre imagens televisivas, cinematográficas e videográficas: uma arqueologia das imagens midiáticas é construída a partir de um discurso carregado de afeto pessoal.

*A Paixão de JL* integra um trabalho de reciclagem e reordenação de imagens que acompanham outras produções cinematográficas similares. Christa Blümlinger (2013) examina algumas estratégias estéticas e discursivas do “cinema de segunda mão”, expressão que dá título à sua obra. Segundo Blümlinger, “a prática da reciclagem expandiu consideravelmente sua área de atuação ao longo das décadas, acompanhando de perto as mudanças no paradigma da historiografia e da teoria do cinema” (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). A autora investiga assim as releituras feitas por esses filmes como formas de construção da história. Um dos pontos privilegiados em sua abordagem é a questão do documento cinematográfico privado/amador e sua relação com a grande história. Segundo Blümlinger,

No final do século XX, um número significativo de filmes se voltou para novos materiais de arquivos anteriormente desconhecidos, principalmente de coleções particulares dedicadas ao cinema familiar ou ao cinema amador. Arquivos públicos e canais de televisão, por sua vez, recentemente se interessaram por essas coleções anteriormente negligenciadas<sup>2</sup>. (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa)

Como resultado, aparecem muitas obras que intercalam materiais privados, íntimos e amadores com materiais de cunho mais público e oficial, resultando em uma mudança de perspectiva histórica. Como afirma Blümlinger, “filmes de montagem tirados de ‘pequenas’ histórias conservadas frequentemente em filmes marginais, fragmentos destacados da memória viva de um grupo, forneceriam, assim, acesso à ‘grande’ história”<sup>3</sup> (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). Em *A Paixão de JL*, a “grande” história que aparece ao fundo é, certamente, a avassaladora epidemia global de HIV nas últimas décadas do século XX. Entretanto, é a partir do ponto de vista de Leonilson que essa questão será revisitada.

A pesquisadora Catherine Russell tem trabalhado a noção de “arquivologia” (*archiveology*) na construção desses filmes de compilação. Segundo a autora, mais do que um gê-

<sup>1</sup> No original: “La pratique du remploi a considérablement élargi son domaine d’application au cours des décennies, suivant de près le changement de paradigme de l’historiographie et de la théorie du cinéma”.

<sup>2</sup> No original: “Vers la fin du XXe siècle, un nombre significatif de film se tourna vers de nouveaux matériaux issus d’archives jusque-là inconnues, notamment de collections privées consacrées au film de famille ou au film d’amateur. Les archives publiques et les chaînes de télévision a leur tour s’intéressent depuis peu a ces collections jusque-la delaissees”.

<sup>3</sup> No original: “Des films de montage tirés des ‘petites’ histoires conservées dans des films souvent marginaux, fragments détachés de la mémoire vécue d’un groupe, se feraient ainsi un accès à la ‘grande’ histoire”.

nero ou um tipo de cinema, a “arquiteologia” seria uma prática interessada em reusar e reciclar materiais de arquivo. Para Russell, “o arquivo de filmes não é mais simplesmente um lugar em que os filmes são preservados e armazenados, mas foram transformados, expandidos e repensados como um ‘banco de imagens’ do qual as memórias coletivas podem ser recuperadas<sup>4</sup>” (RUSSELL, 2018, p. 01, tradução nossa). Nesse sentido, “a arquiteologia oferece [...] inúmeras oportunidades para repensar a diversidade de histórias e narrativas que podem estar na rubrica ‘memória e documento<sup>5</sup>” (RUSSELL, 2018, p. 32, tradução nossa).

Um dos pontos centrais na abordagem da autora, que tem como aporte o pensamento de Walter Benjamin, é perceber a obra de arte (e esses filmes, em especial) como uma obra não autônoma, mas inserida ao mundo da imagem do qual faz parte. Trata-se de um argumento que nos interessa bastante. Para a autora, os filmes que praticam a arquiteologia seriam um mote privilegiado para investigar certas estratégias e operações em curso na cultura da reciclagem, que aumentam exponencialmente no ambiente digital. Nesse sentido, a “arquiteologia” seria também uma “prática de arqueologia da mídia, em seu modo de exibição por curadoria<sup>6</sup>” (RUSSELL, 2018, p. 98, tradução nossa).

Outro ponto importante explorado por Russell é a utilização de imagens de públicas e privadas em certos filmes. A autora sinaliza que, na história do filme de compilação, as imagens e sons provenientes de materiais oficiais e públicos sempre mantiveram relações de montagem com imagens nunca vistas, com os arquivos privados. *Paris 1900*, de Nicole Védres, seria um filme significativo na prática arquiteológica com essas características. Reconhecido por autores como Jay Leyda como o primeiro filme de compilação importante feito após a segunda guerra mundial, a obra de Védres ordena um material produzido durante a Belle Époque (1900-1914). Lançado em 1947, *Paris 1900* reúne clipes de filmes de ficção, fotografias, cinejornais, além de um material pouco valorizado, até então, como documento histórico: imagens e registros de acervos privados.

Deve-se ressaltar o gesto singular que *A Paixão de JL* produz, ao trazer um modelo histórico que desloca nossa percepção sobre o passado, e insere novos elementos em nossa experiência sensível, com marcas conhecidas e desconhecidas. No filme, temos uma exibição de arquivos midiáticos variados que conformam e apresentam uma arquiteologia a partir do contraste entre as memórias privadas de Leonilson e um conjunto de imagens midiáticas bem conhecido. Como afirma Russell (2018, p. 5, tradução nossa):

A arquivologia, tal como a definimos aqui, não trata de memórias pessoais, mas de memórias coletivas – imagens produzidas para contar histórias ou registrar eventos públicos. Outro caminho que não seguimos, mas que é igualmente importante, é o arquivo pessoal e o trabalho feito com os filmes caseiros. Existem inúmeros exemplos nos quais traços de identidade são coletados das culturas da imagem, tanto privadas quanto públicas, e reconstruídos em um novo trabalho, no qual o criador se encontra dentro das fissuras e contradições entre as imagens<sup>7</sup>.

Em *Paixão de JL*, Nader dá ao material privado de Leonilson um valor histórico. Trata-se de um gesto no qual a história passa a ser imaginada pela dimensão íntima do discurso de Leonilson e das imagens que o cercavam naquele período. Trata-se, assim, de uma imaginação histórica na qual a dimensão do amador (do pessoal e do privado) possui um

papel mobilizador. Como afirma Russell:

O trabalho de cineastas que experimentaram o sabor documental da imagem de arquivo evoca formas alternativas, invasivas e dialéticas de temporalidade e história. Reciclar imagens implica um profundo senso do já visto, do que já aconteceu, criando uma posição no espectador que é necessariamente histórica<sup>8</sup>. (RUSSELL, 1999, p. 241, tradução nossa).

### Variações de escala

*A Paixão de JL* se inicia com breves imagens emblemáticas do ano de 1989. Trata-se de imagens televisivas de eventos marcantes daquele período. Além disso, são imagens que foram amplamente divulgadas e que integram o que se costuma nomear de “memória coletiva” (HALBWACHS, 2006): o rebelde desconhecido, na famosa imagem de seu corpo solitário frente aos tanques de guerra, na Praça da Paz Celestial, em Pequim; a queda do muro de Berlim; um discurso efusivo da campanha eleitoral de Fernando Collor, que viria a ganhar as eleições presidenciais no Brasil. Esses eventos, aliás, tal como o conhecemos, foram em boa parte construídos por essas imagens que vemos. Como afirmou certa vez o crítico Serge Daney, nada mais acontece aos humanos, é com as imagens que tudo acontece (DANEY *apud* DELEUZE, 2000). Ordenadas dessa forma, essas imagens televisivas reforçam, inicialmente, uma história bem conhecida e difundida. Tanto é assim que não precisamos mais do que poucos segundos para reconhecer esses relevantes acontecimentos.

A ordem de aparição dessas imagens também é curiosa, pois elas partem daquilo que nos é mais distante, o Oriente – com a imagem do desconhecido na Praça da Paz Celestial, para em seguida chegar à imagem da queda do muro de

<sup>4</sup> No original: “The film archive is no longer simply a place where films are preserved and stored but has been transformed, expanded, and rethought as an ‘image bank’ from which collective memories can be retrieved”.

<sup>5</sup> No original: “Archiveology thus offers endless opportunities to rethink the diversity of histories and stories that can come under the rubric ‘memory and document’”.

<sup>6</sup> No original: “Archiveology could in itself be considered a practice of media archaeology, in its curatorial exhibitionist mode”.

<sup>7</sup> No original: “Archiveology as defined here is not about personal memories but collective memories, the images produced to tell stories or to record public events. Another road not taken, but equally important, is that of the personal archive and the work made from home movies. Countless examples exist in which traces of identity are collected from image cultures both private and public and reconstructed into new work in which the maker finds herself within the fissures and contradictions between and among images”.

<sup>8</sup> No original: “The work of filmmakers who have experimented with the documentary status of the archival image evokes alternative, invasive, and dialectical forms of temporality and history. Recycling found images implies a profound sense of the already-seen, the already-happened, creating a spectator position that is necessarily historical”.

Berlim e a um momento político importante no Brasil. Nessas três imagens, há um encadeamento espacial construído por uma diminuição de escala. Todas essas “imagens públicas” serão colocadas em relação a esse outro tipo de arquivo que *A paixão de JL* nos apresenta em seguida com a cartela: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”. Aparece então a imagem de uma fita k-7, que atesta a materialidade do arquivo sonoro que será reapropriado e remontado.

Essa variação de escala tem como efeito a construção de um certo modo de olhar o passado próximo a certas perspectivas de estudos da Sociologia, com as questões do cotidiano, e da História, com a perspectiva da micro-história. O conceito da micro-história, sobretudo, se aproxima das propostas e “métodos” de alguns desses filmes de arquivo. A partir dos anos 80, a escala assume um lugar importante entre os historiadores. Trata-se, segundo Jacques Revel, de um dos méritos da micro-história, que coloca em questão a variação de escala e seus efeitos cognitivos associados. Segundo o historiador, o que está em jogo na abordagem da micro-história é certa convicção de que “a escolha de uma escala peculiar de observação fica associada a efeitos de conhecimentos específicos” (REVEL, 2010, p. 438). Desse modo, torna-se possível a inclusão de uma “trajetória individual [...] numa multiplicidade de espaços e tempos sociais” (REVEL, 2010, p. 438).

Nomes como Luiz Gonzalez y Gonzales, no México, Carlo Ginzburg e Carlo Poni, na Itália e Jacques Revel, na França, são autores que conceituam e utilizam a metodologia da micro-história em suas pesquisas. O paradigma indiciário, de Ginzburg, sobretudo, é uma aposta na visão da história por uma lupa, uma possibilidade de conhecimento científico no singular, uma proposta de alternância de escala na análise histórica.

Com o romance de Tolstói, *Guerra e Paz*, de pano de fundo, Ginzburg nota que “o mundo privado (a paz) e o mundo público (a guerra) ora correm paralelamente, ora se encontram” (GINZBURG, 2007, p. 266). As escalas do público e do privado, assim, aproximam o método da micro-história da análise de uma batalha. A pintura *Batalha entre Alexandre e Dario à beira do Isso*, de Albrecht Altdorfer, é analisada nessa perspectiva. Os filmes de compilação não são, ob-

viamente, um trabalho estrito de micro-história. Porém, o método e as questões que eles apresentam vão ao encontro dessas questões epistêmicas. Como afirma Cuevas:

Nas últimas duas décadas, um número significativo de cineastas de documentários usou filmes caseiros para criar filmes que podem ser chamados de “históricos”, na medida em que usam imagens domésticas para fornecer retratos de épocas e sociedades passadas. Esses documentários não são construídos em torno de grandes eventos históricos, mas em torno dos episódios cotidianos das diferentes famílias retratadas e, portanto, sugerem uma maneira de olhar para o tecido social mais próximo dos estudos sociológicos da vida cotidiana e análogo às abordagens historiográficas do *history from below*, usadas pela *microstoria* italiana ou pela *Alltagsgeschichte* alemã<sup>9</sup>. (CUEVAS, 2014, p. 139, tradução nossa).

O principal arquivo em *A Paixão* é o diário pessoal de Leonilson. Não se trata de um diário escrito, mas um diário que funciona como um documento audiovisual ou, como alguns autores costumam chamar, um diário fílmico. David E. James (*apud* Rascaroli, 2009) faz uma distinção crucial entre diário fílmico e filme de diário. O diário fílmico seria a prática de filmar regularmente com propósitos puramente pessoais. Trata-se de um evento privado, onde o consumo por terceiros não acontece. Quando esse diário fílmico é explorado por terceiros, ele se torna um filme de diário. Segundo Laura Rascaroli (2009, p. 128, tradução nossa), “enquanto o diário fílmico é privado e provisório, o filme de diário possui suas próprias justificativas e intenções”.

O diário deve ser tomado como um gênero específico. Segundo Laura Rascaroli (2009, p. 116, tradução nossa), “entre os mais importantes discursos críticos em torno do diário estão: questões de subjetividade, identidade, autoria”. Os diários de Leonilson conseguem singularizar a experiência histórica ao produzirem um discurso (autoral) a respeito das questões do mundo (identidade) em relação a si (subjetividade). Além disso, Rascaroli (2009, p. 119, tradução nossa) afirma que “embora seja um gênero errático, o diário obedece pelo menos a duas regras: deve dizer ‘eu’, e deve dizer ‘agora’”.

Em sua leitura da obra póstuma de Kracauer sobre fotografia e História, Sabrina Loriga (2006) desenvolve uma reflexão sobre a produção histórica ensejada pelas “imagens técnicas”. Não se trata, obviamente, de uma historiografia clássica, mas uma forma de conhecimento histórico atrelado ao cotidiano. Segundo a Loriga, o conteúdo do mundo histórico, em Kracauer,

Retoma a vida em sua plenitude, como normalmente a experimentamos, dia após dia. Para afirmar seus direitos, a história deve concordar em ser suspensa em um nível muito menor do que o das ciências naturais, a filosofia da história ou da arte. A história não tem como alvo as coisas definitivas, mas as penúltimas, aquelas que surgem antes do definitivo. Ocupa um espaço híbrido médio, que toca a vida cotidiana, marcado pelo que é precário, indeterminado e mutável<sup>10</sup> (LORIGA, 2006, p. 29-30, tradução nossa).

Ginzburg, por sua vez, aponta como o pensamento de Kracauer visava uma variação de escala. Ginzburg cita um comentário do autor alemão a respeito de uma fotografia de Alfred Streglitz, que seria “um exemplo de perfeito equilíbrio entre uma tendência realista e uma tendência formalista [...] como exemplo paradigmático de ‘micro-história’

<sup>9</sup> No original: “In the last two decades, a significant number of documentary filmmakers have used home movies to create films that can be termed ‘historical’, insofar as they use domestic footage to provide portrayals of past times and societies. These documentaries are not built around grand historical events, but around the quotidian episodes of the different families portrayed, and thus suggest a way of looking at the social fabric that is close to the sociological studies of everyday life and analogous to the historiographical approaches of studying ‘history from below’, used by the Italian *microstoria* or the German *Alltagsgeschichte*”.

<sup>10</sup> No original: “Renvoi à la vie dans sa plénitude, comme nous la vivons communément, jour après jour. Pour affirmer ses droits, l’histoire doit accepter d’être suspendue à un niveau beaucoup plus bas que ceux des sciences de la nature, de la philosophie de l’histoire ou de l’art. L’histoire ne vise pas les choses ultimes, mais les chose penúltimes, celles qui surgissent avant les définitives. Elle occupe un espace moyen, hybride, qui touche la vie quotidienne, marque par ce qui est précaire, indéterminé et changeant”.

ou 'história de escala reduzida', a qual é precisamente comparada a um *close-up*<sup>11</sup> (GINZBURG, 2006, p. 55, tradução nossa). Trata-se de uma variação que irá produzir novas percepções sobre o passado. De forma clara, Ginzburg pontua que:

A fotografia e suas extensões (cinema, televisão) liberaram, como no passado com a perspectiva linear, toda uma série de possibilidades cognitivas: uma nova maneira de ver, de contar e também de pensar. As reflexões de Kracauer reunidas no livro póstumo sobre a história nasceram da percepção de que um novo mundo estava emergindo, e que ainda hoje está (e hoje mais do que nunca), o nosso mundo<sup>12</sup>. (GINZBURG, 2006, p. 56, tradução nossa).

Kracauer vê na montagem uma possibilidade de variação de escalas para a percepção histórica. Segundo Loriga,

Kracauer também acredita que é necessário derrubar as visões padronizadas da realidade, e ele acha que a perspectiva microscópica se baseia em uma premissa errônea: porque 'a realidade histórica não reside apenas em detalhes, biográficos ou outros, mas ela estende também à macrodimensão'<sup>13</sup> (LORIGA, 2006, p. 37, tradução nossa).

Nota-se, aqui, como a escala é uma perspectiva central em sua concepção de história. Trata-se de uma variação que, com efeito, nos lança em terreno muito mais delicado e incerto, amplo e perigoso. Não se trata de conciliar a perspectiva microscópica com a geral, mas antes de investir em um conhecimento constituído por elementos individuais, por entidades singulares. Segundo Loriga, "Kracauer não se impressiona com a natureza precária e incerta do mundo histórico e, portanto, com o conhecimento do passado [...] No entanto, o destino precário do conhecimento não invalida a confiança de Kracauer em compreender o passado"<sup>14</sup> (LORIGA, 2006, p. 31, tradução nossa).

A variação de escala, em *A Paixão*, ocorre na própria fala de Leonilson. Em seus diários, geralmente, notamos uma alternância entre uma lembrança de determinada situação cotidiana com aspectos sócio-políticos mais globais e públicos ou ainda com sua obra. A montagem de Nader, em certos trechos, intercala as falas de Leonilson com "imagens públicas", a partir da relação direta que o próprio discurso do diário encadeia. Observamos isso quando ele cita a música de Madonna, a invasão dos americanos ao Iraque, um filme de Wim Wenders. Em outros momentos, há uma montagem mais subjetiva e intuitiva, que integra imagens e sons que não são diretamente mencionados nos áudios, promovendo, assim, certos elos singulares.

## Reprogramações

Em uma recente campanha de financiamento coletivo disparada em grandes cartazes pela cidade de Montreal, lia-se o imperativo: *Reprograme a história*<sup>15</sup>. Trata-se de uma publicidade que buscava doações para o desenvolvimento de pesquisas com células-tronco. A história, no sentido edificado pela campanha, estaria intimamente ligada ao nível celular: a reprogramação do microbiológico (e a cura de doenças) resultaria na reprogramação da história – pessoal e coletiva. Como afirma o texto da campanha: "Fazendo uma doação, você oferece mais que esperança. A cada dia, você reprograma a história – a sua, das pessoas próxi-

mas a você e das futuras gerações".

Duas interpretações parecem particularmente interessantes aqui. A primeira é a própria concepção de história como um programa. Assim como os aparelhos informatizados que operam programas, a história pode ser alterada pela reconfiguração de seus comandos, de seus códigos. O segundo ponto a ser destacado é que essa reprogramação parte de um nível pessoal, infra-ordinário, celular. Esses dois pontos parecem reverberar em vários contextos e processos culturais contemporâneos. A memória celular, nessa publicidade, parece ter um papel mais significativo em relação à memória coletiva na reprogramação da história.

Em *A paixão de JL*, em vários momentos, há inserções de imagens científicas, do funcionamento celular, em referência às complicações causadas pelo HIV na história de Leonilson. A vida de Leonilson é colocada visualmente, em certos momentos, sob o prisma celular. E é desse limite entre vida e morte, na reprogramação de seu corpo por taxas de linfócitos e outras categorias sanguíneas, que sua narração é desenvolvida.

A noção de programa, segundo Flusser, é relativamente nova, e suplanta as noções de destino e causalidade. Se a herança mítica nos forneceu a noção de existência como destino, a ciência introduziu a perspectiva da causalidade. Entretanto, a situação "programática" é aquela que, segundo Flusser, penetra em vários domínios, epistemológicos e políticos. Na visão do autor, o mundo das imagens técnicas que habitamos é um mundo operado por programas, que programamos e que nos programam. No desenvolvimento de sua filosofia da mídia, uma das principais implicações desses programas (de produção e consumo de imagens, por exemplo) é a forma de operar a história. Trata-se de uma história que não é mais concebida no fluxo temporal e linear da narração e da escrita, mas por certas programações e colagens de imagens, daí o autor nomeá-la como pós-história.

<sup>11</sup> No original: "un exemple de parfait équilibre entre une tendance réaliste et une tendance formatrice (...), comme exemple paradigmatique de 'micro-histoire', ou 'histoire à échelle réduite', laquelle est précisément comparée à un gros plan".

<sup>12</sup> No original: "La photographie et ses prolongements (cinéma, télévision) ont libéré, comme jadis la perspective linéaire, toute une série de possibilités cognitives: une nouvelle manière de voir, de raconter, et aussi de penser. Les réflexions de Kracauer réunies dans le livre posthume sur l'histoire sont nées de la prise conscience qu'un nouveau monde émergeait, qui est encore aujourd'hui (et aujourd'hui plus que jamais) le notre".

<sup>13</sup> No original: "Kracauer croit aussi qu'il faut infirmer les visions standardisées de la réalité, mais il pense que la perspective microscopique est fondée sur une prémisses erronée: car 'la réalité historique ne réside pas uniquement dans le détail, biographique ou autre, mais elle s'étend aussi dans la macro-dimension".

<sup>14</sup> No original: "Kracauer ne se laisse pas impressionner par la nature précaire et incertaine du monde historique et, donc, de la connaissance du passé(...). Toutefois, le destin précaire de la connaissance n'invalide pas la confiance qu'a Kracauer en la possibilité de comprendre le passé".

<sup>15</sup> Cf. <https://www.fondationhmr.ca/fr/reprogrammez-lhistoire/>. Acesso em 12/03/2020.

Esse termo não sugere que não haja mais história, mas que, antes, ela seja operada por programas. Flusser explicita essa relação:

Não que a história tenha deixado de “desenvolver-se”. Pelo contrário: rola mais rapidamente que anteriormente, porque está sendo sugada para interior do aparelho. Os eventos se precipitam rumo ao aparelho com rapidez acelerada, porque estão sendo sugados, e parcialmente provocados pelo aparelho. A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisionado. O aparelho se tornou a meta da história, Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. A plenitude dos tempos. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível. (FLUSSER, 1983, 102)

Na perspectiva flusseriana, a escrita impulsionou a visão histórica do mundo. A história seria a tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos. Quando essa escrita é retraduzida em imagens, ou seja, quando os aparelhos, que são programas com a capacidade de retradução de textos em imagens, assumem um lugar central na cultural, a história é colapsada, e daí nomeá-la como pós-história. Essa mudança, segundo Flusser, possui implicações diretas em nossa percepção, em nossa existencial:

antes da invenção da fotografia e das outras imagens tecnológicas que a seguiram, a história era vista como uma corrente ramificada fluindo em direção a um oceano não evidente - “a plenitude dos tempos”. [...] Levando esse esquema em consideração, nota-se que a introdução da fotografia alterou nosso estado existencial. Anteriormente, costumávamos flutuar rio abaixo da história, arrastados por seus eventos que não se repetiam suas oportunidades únicas. Mas agora circulamos no reservatório de imagens tecnológicas, no qual os eventos históricos caem descontroladamente<sup>16</sup>. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa).

Para Flusser, “o nosso modelo para a captação dos eventos históricos não mais é o conto, mas o filme. De forma que podemos fazer ‘cortes’, ‘flashbacks’, acelerações e retardamentos. E, sobretudo, podemos assumir a produção de produtor do filme que manipula a fita da história da humanidade<sup>17</sup>”. Após a invenção da fotografia e das demais imagens técnicas, para Flusser, “a história tornou-se mais

comparável a uma torrente que mergulha em barragens artificialmente projetadas e se detém no reservatório de fotografias e outras imagens tecnológicas<sup>17</sup>”. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa). Integrado a essa perspectiva, podemos pensar nos filmes de compilação como exemplos de barragens que permitem certos modos de passagem e escoamento. De certa maneira, os cineastas que reciclam imagem nos mostram, na obra que realizam, um microcosmos da montagem de imagem de nosso tempo. Flusser identifica, inserido ainda nessas metáforas aquáticas, certo naufrágio da história, tal como ela era operada na tecnologia escrita, para o aparecimento de uma nova forma de sentir e construir nossa percepção do passado, uma pós-história. Como deixa claro em uma luminosa passagem:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmágicação, conceitualização. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. (FLUSSER, 1998, p. 31)

É curioso notar como *A Paixão de JL* não é um filme que tem a pretensão de explicar o passado, de ser “histórico”, como é comum em certo filão cinematográfico, que vai de documentários históricos, filmes de ficção inspirados em eventos históricos até canais televisivos dedicados exclusivamente a esse formato, como o *History Channel*. Trata-se de um tipo de obra que parece expressar bem certo mecanismo da pós-história vislumbrado por Flusser, ou seja, a ausência da dimensão unívoca de uma totalidade conceitualmente linear e constante.

Nesse contexto, a arte de cortar e colar torna-se fundamental. Em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*<sup>17</sup>, Nicolas Bourriaud utiliza a nomenclatura dessa etapa da indústria audiovisual, a pós-produção, para tratar de um fenômeno mais amplo no campo da arte e da cultura. O termo “pós-produção”, como se sabe, faz referência aos procedimentos realizados com o material gravado na produção cinematográfica, televisiva e videográfica: montagem, edição de áudio, produção de efeitos especiais. Entretanto, na proposta elaborada pelo autor, o termo se expande. Para Bourriaud, na arte contemporânea da pós-produção, as fronteiras entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e trabalho original são reconfiguradas. Com um amplo leque de exemplos, propostas e circunstâncias, que vão das obras de Duchamp aos trabalhos de *trash* dos djs, o autor propõe certa condição da arte atual: a reprogramação de materiais já existentes, a intervenção em objetos, a reciclagem das formas.

As inúmeras formas de apropriação e montagem das imagens de arquivo existentes na cultura contemporânea certamente vão ao encontro da noção de *arte da pós-produção* e de reprogramação do mundo contemporâneo. Filmes como *A paixão de JL* são obras que trazem estratégias e modos singulares de contato com o passado, e abrem possibilidades de novas percepções, de reprogramações da história. Em muitos desses filmes, geralmente em estilo documental e ensaístico, a utilização de imagens históricas e oficiais é colocada em relação às imagens jamais vistas, as imagens amadoras ou outros registros audiovisuais da ordem do privado. O modo como as imagens privadas são reconfiguradas no arquivo audiovisual parece construir

<sup>16</sup> No original: “prior to the invention of photograph and the other technological images that followed it, history was to be viewed as a branching current flowing toward a non-evident ocean - “the fullness of times”. (...) According to this scheme, our existencial mood has changed since the introduction of photography. Earlier, we used to float down the river of history, swept along by its non-repeating events, its unique opportunities. But now we circle in the reservoir of technological images, into which the historical events tumble helter-skelter”.

<sup>17</sup> Cf. Vilém Flusser. Cenário para re-escrever a história. Manuscrito disponível no endereço: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em 12/03/2020.

<sup>17</sup> No original: “history became more comparable to a torrent plunging over an artificially inserted dams and stagnating in the reservoir of photographs and other technological images”.

uma imaginação histórica a partir de uma relação de imagens que diferentes ordens e escalas.

Em *A Paixão de JL*, há momentos em que essa relação é particularmente significativa. Em certo trecho, Leonilson diz que está em Nova Iorque. Ele conta, então, que um amigo telefonou para ele e contou que os americanos tinham invadido o Iraque. Na montagem de Nader, temos imagens de obras de Leonilson, bem como o anúncio de guerra por George Bush e as conhecidas imagens televisivas das bombas que cintilam e explodem no céu de Bagdá. Ocorre nessa montagem uma curiosa relação entre o diário sonoro de Leonilson e as imagens midiáticas sobrecodificadas que conhecemos. De um lado, essas imagens adquirem uma subjetividade até então inexistente, pois passamos a encará-las a partir do discurso emotivo de Leonilson. De outro lado, o próprio discurso íntimo de Leonilson, muito emotivo e pessoal, ganha uma dimensão histórica na medida em que sua fala é inserida em um fluxo midiático e imagético fortemente datado. Trata-se de uma construção que reprograma a história a partir de uma imaginação possível na montagem desses dois regimes de imagens de arquivo.

### Considerações finais

Segundo Wolfgang Ernst, o contato com o arquivo concretiza o que Johan Huizinga nomeava vagamente como “sensações históricas”. A nosso ver, a imaginação histórica está fortemente atrelada a uma sensação, uma ambiência, uma produção de “presença” do passado. E em *A Paixão de JL*, assim como outros filmes de compilação, nota-se que elas se conformam por uma montagem entre esses dois regimes de imagens. Em *A Paixão de JL*, a partir do ponto de vista de Leonilson, imaginamos e sentimos o passado. As imagens do filme não são montadas de modo a ilustrar didaticamente os diários recuperados. O arquivo sonoro parece ser o motor que dispara certo funcionamento e encadeamento de imagens. É como se a voz e o discurso de Leonilson despertassem as imagens de seu sono arquivístico. A visão íntima e particular de Leonilson atua como o gatilho e motor de acesso ao arquivo audiovisual. A partir de uma fala midiaticamente produzida de forma íntima e amadora, entramos em contato com certo mapa do mundo de uma época, e uma arqueologia de suas mídias, tudo isso de modo fortemente sensorial.

No contexto da pós-história, Flusser evidencia a participação direta dos programas na capacidade de produzir e consumir imagens, ou seja, o programa altera nossa forma de imaginar. A partir dessa perspectiva é que podemos refletir de que modo o jogo constante entre imagens públicas e privadas participa de nossa imaginação histórica. *A Paixão de JL* é exemplo dessas fronteiras rompidas em atravessamentos constantes e com regimes de aparência entre escalas feitos a partir de arquivos heterogêneos. Nesse sentido, a imaginação histórica que o filme convoca parece representar certa ambiência em voga em nosso arquivo. Isso ocorre em outras formas de montagem e ordenação de imagens públicas e privadas em nossa cultura, que afetam sensorialmente nossos corpos, possibilitando uma certa forma de presença do passado (público e privado). Trata-se de uma ambiência programática desses dois regimes de imagens do arquivo audiovisual. O atual contexto sugere, assim, a formação de uma sensação ou uma imaginação histórica fortemente atrelada a esses dois registros midiáticos.

### Referências bibliográficas

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias.** Paris: Klincksieck, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUEVAS, Efren. “**Change of scale: home movies as microhistory in documentary films**” In Laura Rascaroli/Gwenda Young/Barry Monahan (org.). *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web.* Bloomsbury, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Ed. 34, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Da futilidade da história.** In: Suplemento literário. *Jornal Estado de S. Paulo*, 7 de maio de 1966.

\_\_\_\_\_ **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_ **Filosofia da Caixa Preta.** São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_ **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica.** Lisboa: Relógio d'água, 1998.

\_\_\_\_\_ **Photographie and history.** 1991. Disponível em: <http://flusserbrasil.com>. Acesso em 15/02/2020.

\_\_\_\_\_ **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_ **Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas.** São Paulo: É Realizações, 2009.

\_\_\_\_\_ **Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GINZBURG, Carlo. “**Détails, gros plan, micro-analyse**” In Philippe Despoix, Peter Schöttler (dir.), Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'université Laval / Paris, *Éditions de la Maison des sciences de l'homme*, 2006, p. 45-64.

\_\_\_\_\_ **O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

LORIGA, Sabina. “**Le mirage de l'unité historique**” In Siegfried Kracauer penseur de l'histoire, direção de Philippe Despoix e Peter Schöttler, Paris, Editions de la MSH et Presses de l'Université Laval, 2006, p. 29-44.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera: subjective cinema and the essay film.** London: Wallflower Press, 2009.

REVEL, Jacques. **Micro-história, macro-história**: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, nº 45, 2010.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices**. Duke University Press, 2018.