

# A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo

Patrícia Machado

## *Introdução*

**E**m recente artigo publicado no Brasil, o crítico e cineasta francês Jean Louis Comolli faz uma afirmação categórica: “os arquivos audiovisuais são hoje o lixo do mundo espetacular” (2017: 10). Diante do excesso e da circulação veloz de imagens televisivas, publicitárias e de entretenimento, da sua fabricação instantânea e disponibilização facilitada, do armazenamento e esquecimento em poucas horas, Comolli encarna uma espécie de pessimismo que dá a entender uma disposição ao discurso radical. No entanto, conhecendo a sua trajetória, os trabalhos que realizou com imagens de arquivo, suas inspirações filosóficas e teórica e, principalmente, aprofundando a leitura do texto, entendemos que a frase é uma espécie de provocação.

Se até a Segunda Guerra, os arquivos audiovisuais eram preciosos porque enigmáticos e raros, Comolli passa a encará-los como restos e sobras na medida em que se tornam excessivos e excedentes. Não à toa, escolhe como forma de nomear o mundo onde essas imagens circulam pelo termo destacado nos anos 1960 por Guy Debord: espetáculo. Um dos fundadores do movimento Situacionista na França, criado em 1957 e dissolvido em 1972, Debord chama de espetáculo “a relação social entre pessoas mediada pelas imagens” (1997: 14) e, também de modo provocador, destaca que a sociedade do espetáculo tem como característica principal transformar tudo em imagem a ser consumida.

O que incomoda Debord é uma espécie de redução da experiência de vida provocada pelo espetáculo mercantil. Nesse mundo em que passamos a nos relacionar diretamente com as imagens em detrimento dos corpos, objetos e paisagens, todas elas seriam equivalentes, imagens mortas, passivas, que dizem da mesma maneira e

separam a vida de nós mesmos. Uma vida modificada pela máquina do espetáculo (Rancière, 2010: 128). Para Debord, até mesmo a arte, transformada em mercadoria, faria parte desse regime.

Se a princípio parece não haver saída ou enfrentamento possível a essa sociedade, é através dos sete filmes que realiza de 1952 a 1994 que Guy Debord mostra sua estratégia de resistência. Nos documentários, são retomados arquivos audiovisuais de diferentes procedências e a montagem é usada como estratégia para retirar das imagens os sentidos nelas cristalizados, para contrapor discursos consolidados. Nesse artigo, nossa proposta é pensar como o cinema brasileiro contemporâneo atualiza esse duplo gesto de retomar imagens de arquivo e, no processo de remontagem, construir para elas novos sentidos.

A partir da análise da montagem de Guy Debord em trechos de alguns dos seus filmes, vamos refletir sobre semelhanças e diferenças aplicadas em dois curtas brasileiros recentes realizados somente com arquivos audiovisuais: *Autopsia* (2016), de Mariana Barreiros e *O golpe em 50 cortes ou A corte em 50 golpes* (2017) de Lucas Campolina. Esses filmes são importantes porque fazem parte de um cenário estabelecido na última década em que notamos um crescimento expressivo no volume de filmes brasileiros que possuem como recurso central a retomada de imagens pré-existentes. Esses materiais heterogêneos, de vários formatos e origens, consistem em filmes amadores, familiares, industriais, militantes e publicitários, cinejornais, imagens operatórias como as de câmeras de segurança, além de programas de TV e vídeos publicados em redes sociais e sites da internet.

São essas imagens, inseridas em um fluxo contínuo de informação e entretenimento, que Comolli chama de “testemunhas da nossa passagem coletiva por esse mundo”, motivo suficiente para nos “fazer tremer” (2017: 11). No entanto, o próprio Comolli propõe que, diante do inevitável, diante dessas imagens que nos atravessam mas que não as enxergamos, o que nos resta é se perguntar: “como olhar o que não nos olha? Como desejar o que não nos deseja?” (2017: 11). A sugestão é desmontar as imagens para depois remonta-las e fazer com que o cinema ganhe desse modo uma função didática: que nos ensine a reaprender a ver, escutar e desejar.

Assim como para Guy Debord, a montagem é a estratégia solicitada por Comolli e pelos curtas que serão aqui analisados para enfatizar sentidos congelados, para estabelecer novas relações entre sons e imagens, para aproximar o que está distante, tornar visível o invisível e experimentar novos modos de perceber, sentir e se relacionar com o mundo.

Antes das análises fílmicas, propomos um recuo teórico para discutir o que outros filósofos e pesquisadores de cinema, como Jacques Rancière, Giorgio Agamben e Anita Leandro, já analisaram sobre a importância da tela do cinema e da montagem no jogo estratégico de Guy Debord. Nosso intuito aqui é também se aprofundar na noção de desvio das imagens que o pensador desenvolveu tanto nos textos como nos filmes que realizou.

## **Montar: desviar, repetir e parar a imagem**

Em um dos capítulos do livro *O espectador emancipado*, o filósofo francês Jacques Rancière recupera Guy Debord para pensar em uma espécie de deslocamento do *tolerável na imagem* para o *intolerável da imagem* nas tensões que afetam a arte política. Analisando algumas obras que usam como estratégia para provocar o espectador passivo a contraposição de imagens publicitárias, em que a vida parecia correr em sua normalidade, com imagens intoleráveis, aquelas de violência e guerra, Rancière chega a conclusão que esse tipo de confronto não surte efeito. Isso porque, para o filósofo, todas as imagens fazem parte de um mesmo fluxo, “um único regime de exibição universal, e seria este regime que constituiria hoje o intolerável” (2010: 127). De que maneira então o espectador poderia se emancipar no contato com essas imagens, reconfigurar a experiência dada e ganhar liberdade para percebê-las além dos intuitos de quem as produziu e colocou em circulação?

Em um primeiro momento, Rancière traz o filme realizado por Debord em 1973, que foi extraído do livro *A Sociedade do Espetáculo*, como exemplo de que as imagens estariam mortas. O filme é composto de imagens de arquivo de naturezas heterogêneas que são intercaladas sem uma ordem específica e separadas por cortes secos. Belas sequências que fizeram parte da história do cinema, como a da escadaria de Odessa no filme *Encouraçado Potenkim* (1925, Sergei Eisenstein), são intercaladas com registros de manifestantes nas greves das fábricas operárias no maio francês, com imagens publicitárias de corpos femininos, com os filmes propagandas nazistas, com reportagens de cinejornais que mostram líderes de esquerda e de direita, como Stálin, Fidel Castro e Richard Nixon.

Não há uma atenção especial para nenhuma dessas imagens. Em sobreposição a elas, escutamos em tom monocórdico a leitura de trechos do livro que define o que é a sociedade do espetáculo. Esses arquivos de imagens seriam então considerados mortos porque, para Debord, seriam a princípio já desprovidos de substância, de racionalidade e de efetividade política. O registro usado no filme de espectadores sorridentes na frente de uma tela de televisão é emblemático na sugestão de que, diante dessas imagens, a resposta dos indivíduos é passiva: eles não agem porque estão hipnotizados, impotentes e isolados na medida em que são sujeitos a esse fluxo ininterrupto que produz sempre o mesmo.

Rancière ressalta que o filme teria como prerrogativa mostrar “a encarnação em todas as imagens dessa sociedade do espetáculo como inversão da vida” (2010: 128). No entanto, a partir de um plano de um filme de western produzido em Hollywood e retomado por Debord, Rancière vai apontar como essa ideia pode ser paradoxal. Quando retoma o gesto do herói, um típico cowboy, Debord não estaria denunciando os realizadores capitalistas mas, na verdade, retirando o sentido primeiro da imagem para convocar o espectador a se tornar com ela aquele que luta contra a sociedade capitalista. Para Rancière, “se qualquer imagem mostra simplesmente a

vida invertida, tornada passiva, bastará voltar e invertê-la para libertar o poder ativo que ela desviou” (2010: 130).

A noção do desvio é importante na obra de Guy Debord e já aparece no texto que assinou com Gil Wollman, publicado em maio de 1956, intitulado *Mode d'emploi du détournement*. Em poucas palavras, os situacionistas passam orientações sobre como desviar imagens no campo das artes, com fins subversivos. Mais tarde, em filmes como *A sociedade do espetáculo* (1973) e *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), Debord colocará a teoria em prática e vai desviar as imagens de seus contexto original para organizá-las de outro modo na montagem.

É o que chamará a atenção do filósofo italiano Giorgio Agamben, para quem essa potência da inversão e do desvio em Guy Debord se dá especificamente através do gesto da montagem. No texto *Le cinéma de Guy Debord*, Agamben sugere que é por conta da montagem que Debord vai usar o cinema como estratégia para enfrentar a guerra incessante do seu tempo. Se as imagens carregam uma má memória, circulam na mídia e nos oferecem apenas fatos, o que foi, sem nenhuma possibilidade além daquilo que ficou engessado no passado, como reconciliar o cinema, com a história e a memória? Agamben vai afirmar que diante do fluxo de imagens ininterruptas do contemporâneo, não seria mais necessário filmar, bastaria repetir e parar, dois gestos que se tornam possíveis na mesa de montagem (ou, hoje em dia, na ilha de edição).

É parando a imagem que a gente a retira desse fluxo que nos impede de olhá-la, que a gente interrompe a cadeia de poder nela inserida. Para Agamben, através da técnica da montagem dos filmes, e especificamente do gesto da parada, Debord “subtrai as imagens do poder narrativo e as expõe enquanto tal” (2008: 331). Já o gesto de repetir a imagem traz a possibilidade de vê-la de novo e aí a chance de descobrir nela algo único, de chamar a atenção para o que passava despercebido e de criar assim novas *situações*, ou seja, novas experiências. Parar e repetir se tornam assim gestos de resistência.

No artigo *Desvio de imagens*, a pesquisadora Anita Leandro fará uma profunda leitura da potência dessa prática do desvio no debate contemporâneo sobre as relações entre imagens e sons e, recuperando Debord, vai sugerir que “a montagem ressurgiu como, talvez, o último dispositivo ainda capaz de reunir aquilo que o espetáculo separou” (2012: 2). Para Leandro, Debord transformou a montagem em um ato cinematográfico eminentemente político porque é capaz de deslocar as imagens, tirá-las do lugar em que se encontram e “trazê-las de volta à vida, ao espaço de confrontação” (2012: 2). Como ressalta, o desvio é praticado por Debord quando retira imagens da sua origem e as coloca em um filme, quando mistura imagens e sons de modos diferentes, e seria a única ação capaz de mudar o mundo dos acontecimentos e de interferir nos rumos da sociedade mercantil.

É interessante o salto temporal que Anita Leandro dá para aplicar esse método do desvio no cinema contemporâneo quando analisa o filme *Um dia da vida*, de Eduardo Coutinho. No documentário de 2011, são montados trechos da programação

aberta da televisão brasileira exibidos durante 19 horas ininterruptas. Em uma hora e meia, o espectador do cinema se depara com registros jornalísticos, de programas de auditório, de propaganda e entrevistas com os quais está habituado na rotina de espectador da tevê. Quando, na sala de cinema, se depara com essas imagens que está acostumado a consumir no dia a dia, fica surpreso e até mesmo incomodado.

Como chama atenção a pesquisadora, o processo de montagem de Eduardo Coutinho é simples, se limita a cortar os trechos e não acrescenta comentários, explicações e inscrição gráfica como fazia Debord em alguns dos seus filmes. No entanto, quando essas imagens são levadas para um espaço e tempo diferentes daqueles característicos do fluxo televisivo, um profundo estranhamento é provocado. Para Leandro, a montagem condensa e cristaliza em uma só imagem a gama variada de imagens televisivas e, desse modo, “une o que o que espetáculo separou, criando a possibilidade de uma visão de conjunto” (2012, pg.11). Essa visão condensada nessa única imagem seria a de “uma sociedade despolitizada, infantilizada, violentada”. (2012: 11). Apenas cinco anos depois, documentários como *Autopsia* (2016), de Mariana Barreiros e *O golpe em 50 cortes ou A corte em 50 golpes* (2017) de Lucas Campolina colocam em prática estratégias similares a de Coutinho e Debord. Que novos sentidos são produzidos e quais estratégias de montagem apresentam esses curtas?

### **A tela preta e os sons**

Em 1952, Guy Debord realiza um filme polêmico. Ao espectador de *Hulerments en faveur de Sade* é oferecida, já no prólogo, a visão de uma tela branca e a escuta de sons guturais. São os uivos que dão nome ao título do filme. Os sons sobrepostos a essa imagem branca compõem de modo variado trechos retirados de filmes de ficção, leituras dos códigos de trânsito e performances letristas. Ao longo de quase uma hora de documentário, esses planos são intercalados a telas pretas e silêncio.

Logo nos primeiros dois minutos, uma voz informa que Debord deveria subir ao palco para dizer que o cinema está morto, que não era possível fazer um filme. Essa performance, que no primeiro momento poderia parecer uma recusa da imagem, pode ser entendida de outra forma. Como analisa Anita Leandro, trata-se de uma estratégia política, uma proposta de criar situações, ou seja, novas experiências para o espectador imerso na sociedade do espetáculo onde as imagens são informações arquiváveis, uma memória morta e despontencializada.

Em 2017, mais de sessenta anos depois do filme de Debord, um curta brasileiro também abrirá mão das imagens para fazer uma crítica a essas informações que são arquivadas e esquecidas rapidamente. Em *O golpe em 50 cortes ou A corte em 50 golpes*, Lucas Campolina usa a tela preta como pano de fundo para a montagem de gravações de conversas telefônicas, realizadas de 2015 a 2017, publicadas na imprensa brasileira e armazenadas no youtube e em sites de notícias. Trata-se de conversas entre políticos, empresários, advogados, cientistas sociais e um ministro do Superior Tribunal

Federal que aconteceram no âmbito privado e decorreram do período anterior ao posterior do processo de impeachment da Presidenta Dilma Roussef.

Gravados pela polícia federal ou pelos próprios participantes para serem usadas no processo de investigações judiciais, e nas delações que ganharam protagonismo nesse processo, esses áudios circularam pela mídia, causaram forte impacto quando divulgados, mas rapidamente caíram no esquecimento. Apesar de arquivados e disponíveis, esses arquivos audiovisuais acabam numa espécie de limbo quando imersos nesse grande fluxo de informações disponíveis nas plataformas digitais. É preciso um interesse renovado para que sejam retomados e venham à tona novamente.

Esse foi o primeiro gesto de Lucas Campolina, recolher e selecionar esses arquivos digitais. Ao contrário do filme de Debord, que usa falas heterogêneas e por vezes desconectadas em *Hulermets en faveur de Sade*, Campolina seleciona conversas específicas e em especial trechos que o impressionaram ou que lhe ajudariam a contar o processo que levou ao Impeachment da Presidenta Dilma Roussef. Na montagem desse vasto material, ele escolhe uma espécie de dispositivo de organização desses áudios: divide o filme em cinquenta planos e utiliza o corte seco no fim de frases de impacto. Assim como Eduardo Coutinho em *Um dia na vida*, Campolina não faz comentários ou análises do material exposto. Porém, recorre a intervenções gráficas como forma de organização. Nelas, enumera cada um dos planos, nomeia o dono da voz que fala e legenda o que é dito.

Qualquer espectador que tenha acompanhado a repercussão dessas gravações pela mídia vai se lembrar de frases de efeito, como a do senador Aécio Neves que afirma ao empresário Josley Batista que o escolhido para a delação à justiça “tem que ser um que a gente mata ele antes de fazer a delação”, ou ainda quando o senador Zezé Perrella afirma ao mesmo Aécio Neves que “não fez nada de errado, só tráfico de drogas”. Frases como essas, reveladoras da naturalidade com que políticos tratam atos criminosos, são dispersadas e até esquecidas na medida em que o tempo passa e as investigações não são concluídas.

Na montagem do curta, no entanto, elas são condensadas em uma espécie de discurso único que, apesar das várias vozes, revela em comum as artimanhas, complexidades e mal estar das relações entre quem é peça central do processo político que está desenrolando naquele momento. Há trechos que não trazem informações, mas disseminam um certo mal estar enfatizado pelo corte seco da montagem. Como quando, em uma conversa gravada em um momento próximo ao da derrota, o Presidente Lula gagueja após Dilma perguntar se eles poderiam conversar pessoalmente.

Ao longo do filme, os cortes funcionam como uma espécie de parada que retira o que acabamos de ouvir do fluxo da nossa própria memória para experimentá-lo de forma diferente. Em cada um dos 50 planos, distribuídos em nove minutos de duração do curta, os cortes também funcionam como possibilidade única de respiro para que o espectador consiga experimentar a massa compacta de informações sobre os bastidores da política nacional com as quais é confrontado.

Buscando o que estava esquecido e juntando o que estava separado, Campolina permite que o espectador experimente essas conversas privadas sobre temas públicos como uma espécie de golpe. Esse golpe é provocado por uma única escuta que reverbera dessas falas condensadas na montagem. Trata-se da escuta que desnuda os bastidores da política nacional. A opção de selecionar conversas que aconteceram mesmo depois do processo de impeachment mostra que o que escutamos não diz respeito à uma memória, a algo que passou, e sim a atualidade de um processo político que se desenrolou nos últimos anos e continua em andamento. O último plano reitera essa ideia quando traz uma conversa inaudível, uma ranhura que aponta para as incertezas do presente e do futuro assim como para a continuidade do que se desenrola nas entranhas do poder.

### **Para além da parada e da repetição**

O curta *Autopsia*, de Mariana Barreiros, surge dos mesmos gestos dos diretores dos filmes que analisamos até aqui: o de procurar e selecionar arquivos audiovisuais imersos no fluxo dos acervos e das plataformas digitais para retomá-los e remontá-los. O interesse temático, no entanto, não diz respeito a um episódio pontual como no curta de Lucas Campolina e, sim, a algo mais amplo, que se dilui nas relações sociais e nas imagens que nos atravessam: a violência contra a mulher. Foi buscando atos e sintomas dessa violência em reportagens jornalísticas, anúncios publicitários, programas humorísticos, telenovelas, vídeos amadores, filmes e letras de músicas que circulam diariamente pela mídia tradicional e internet que a montadora torna o que é invisível ou naturalizado em um discurso evidente e até mesmo chocante.

Imagens de mulheres e de seus corpos nus ou semi-nus são organizadas na montagem de *Autopsia*, assim como tinham sido montadas no filme de Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, que começa com uma bela sequência de dez fotografias privadas em que a poeta situacionista e esposa de Debord, Alice Becker-Ho, encara a câmera, exhibe o dorso e seios nus, demonstra intimidade com quem a fotografa. Essas imagens são as primeiras de uma grande série de fotografias e vídeos de mulheres que aparecem no filme exibindo seus rostos, corpos e sorrisos, seja em desfiles de moda, seja em anúncios publicitários. A montagem não estabelece diferenças entre as imagens desses corpos e nem as de outros tantos registros variados de situações políticas e cotidianas retiradas de fragmentos de naturezas diferentes, como cinejornais, filmes e outras publicidades. Na ligação entre esses planos, não há um sentido dialético ou qualquer tentativa de contraposição. A proposta de Debord é mostrar que os escolheu, que os tirou de seu lugar de origem e, portanto, os esvaziou de sentidos já nele embutidos. O que o cineasta buscava era um novo modo de olhar para essas imagens a partir do seu deslocamento.

Já em *Autopsia* as estratégias de montagem são mais invasivas e alguns gestos de intervenção mais radicais do que no filme de Debord. A começar pela camada de

efeito que produz uma ranhura inserida sobre todas as imagens, uma interferência no material bruto que age fazendo aparecer uma sujeira, que escava e traz para a superfície o que há de podre nessas imagens e sons antes tão nítidos e claros. É nesse sentido que sequências de filmes infantis, como os da turma da Mônica, ou reportagens com meninas que se preparam para concursos de miss, a princípio tão inocentes, vão ganhando novos sentidos em cortes que enfatizam o fetiche dos corpos e o machismo das falas constituintes do repertório oferecido ao público infantil.

A essas imagens são relacionadas outras de violência extrema, como o vídeo amador de um homem que ataca uma juíza ou ainda de um marido que flagra a traição da mulher. Ao longo do curta de sete minutos, não são necessários comentários para evidenciar o que há ali de violento. Na medida em que são condensados em um emaranhado de imagens e sons intercalados ou sobrepostos, as sequências produzem algo de incômodo e perturbador. A única imagem que não foi retirada de arquivos, é a encenação de uma mulher nua, que diante do espelho ou rolando no chão escuta frases retiradas do youtube, agressões muitas vezes feitas por mulheres contra mulheres. Essa personagem não só reage a esses insultos através de um olhar que enfrenta a câmera, como atravessa o filme como um fantasma, reaparece a cada novo discurso machista e violento, sobrepondo-se a eles, em planos muito curtos que aparecem como socos no estômago.

Em apenas uma sequência, uma espécie de montagem quase didática é colocada em prática. Nela, vemos um primeiro plano em que o deputado da bancada evangélica Marco Feliciano afirma que não há cultura de estupro no Brasil. Para contrariar essa afirmação, as imagens vão sendo articuladas em uma espécie de crescendo, em camadas que desconstruem a declaração tão assertiva do parlamentar. No plano seguinte, a letra de um ritmo popular como o funk é sobreposta à imagem do corpo da atriz que encena para o espelho. A letra incita o crime contra a mulher através da referência a um caso que foi tratado com muito interesse pela mídia. Na letra, o cantor enaltece a ação do goleiro Bruno, que assassinou com requintes de crueldade Eliza Samudio, grávida de um filho dele. O entretenimento faz aqui da violência motivo de diversão e prazer.

No terceiro plano dessa sequência, o vereador e comediante Tiririca chama a animadora de um programa de auditório de *gostosa*, expressão que nesse contexto tem caráter vulgar e caracteriza o corpo da mulher como objeto de fetiche. A câmera percorre seu corpo dos pés à cintura, onde para à espera de um rebolado, mostrando como a tevê incita e naturaliza esse tipo de olhar para o corpo feminino. Enfim, o último plano, articulado aos anteriores, faz cair por terra a afirmação anterior do deputado: a notícia de um telejornal popular revela que um padre estuprova duas menores com consentimento do pai, que o extorquia e chantageava em troca de dinheiro. A montagem dessas imagens, que estavam soltas e dispersas nas plataformas da internet, nos faz ver e sentir o que pode de fato ser chamada de uma cultura do estupro.

Ao longo do curta, as estratégias também consistem em, por vezes, dissociar imagens de sons originais, interferir nelas, parar a câmera abusiva que invade os



corpos, repetir frases violentas que passariam despercebidas no fluxo da informação midiática para de fato escutá-las. Por vezes, a montagem descontrói esses discursos, como quando acelera a fala do humorista que faz chacota das reivindicações femininas na tevê. O som é acelerado a ponto da voz dele se tornar inaudível. Através desse recurso de montagem, a fala machista é calada e transformada em um ruído incômodo e indigesto. Ainda sob efeito desse ruído, a última sequência de imagens volta de trás para frente, retornando ao princípio e lembrando que o machismo é cíclico, que contamina as imagens e sons que nos atravessam no dia a dia. No encerramento, sobre a tela preta, trechos de músicas populares, como samba e funk, se tornam quase insuportáveis. No último deles, o cantor pede que a mulher fique *caladinha*. Ordem não acatada pela montadora de *Autopsia*.

### **Considerações finais**

O que nos mostra o método proposto por Guy Debord e ampliado pelo cinema brasileiro contemporâneo é a possibilidade de recolher, revelar e inverter sentidos dos arquivos audiovisuais que circularam e testemunham o mundo. Recuperando-os, selecionando-os, montando-os e unindo-os, é possível criar, com esses fragmentos, esses restos, uma imagem e/ou som únicos. São filmes que unem o que estava separado e condensam uma crítica não só ao mercado, mas também à mídia, à política e a cultura brasileira na sua relação com as mulheres.

O método de montagem de Guy Debord ganha, enfim, atualidade no contemporâneo. Se, por vezes, encontramos semelhanças em determinados gestos, como o uso das imagens de arquivo, a parada e a repetição na montagem, por outro identificamos novas formas de retirar essas imagens e sons do fluxo em que estão inseridos e tornar visível e evidente o que passa como matéria morta. Estratégias como sobrepor imagens e sons, acelerá-los, torna-los inaudíveis quando necessário, desvela-los e criar novos sentidos com essas novas camadas e articulações chamam a atenção para a importância de intervir nesses arquivos através da montagem. Com esse movimento, os filmes analisados neste artigo trazem as imagens e sons de volta à vida, para o espaço de confrontação, e nos ensinam a olhar e escutar a medida em que organizam e intensificam o que está diluído no cotidiano. Seja através de um golpe no espectador, criado pela articulação de vozes de conversas telefônicas, ou de um soco suscitado pela extração e síntese de imagens, falas e sons da violência contra a mulher na sociedade brasileira.

*Patricia Machado*

Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)  
Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ)

## Notas

1 Ao longo da sua carreira, Jean Louis Comolli (que foi crítico da revista Cahiers du Cinema de 1966 a 1978) escreveu livros sobre a temática do espetáculo, inspirado e, Guy Debord, discute questões relativas às passagens do documentário e da ficção e realizou dezenas de filmes para a televisão e para o cinema, alguns só com imagens de arquivo como *Cinéma documentaire*, *Fragments d'une histoire* (2014).

2 Podemos citar uma vários filmes de temáticas e propostas diferentes nos últimos dez anos. Os que recorrem a arquivos públicos, midiáticos e militantes, como *Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci), *Martírio* (2016, Vincent Carelli), *Retratos de identificação* (2015, Anita Leandro), *Operações de Garantia de Lei e da Ordem* (2017, Julia Murat), *Ressurgentes: um Filme de Ação Direta* (2014, Dácia Ibiapina), *Estado Novo* (2016, Eduardo Escorel), *Impeachment* (2016, Diego de Jesus). Há ainda aqueles que recorrem a arquivos privados, como *Babás* (2010, Consuelo Lins) e *No intenso agora* (2017, João Moreira Salles).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Difference and repetition: on Guy Debord´s films. In: *Art and the moving image: a critical reader*. Tate, Afterall 2008

COMOLLI, Jean-Louis. Limpeza espetacular das imagens passadas. In: *Eco-Pós/Imagens do presente*, vol.20, n.2, 2017.

COMOLLI, Jean-Louis e RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Debord, Guy e WOLMAN, Gil. Mode d'emploi du détournement. In: *Les Lèvres nues*. Bruxelas, n.8, maio, 1956.

LEANDRO, Anita. Desvio de Imagens. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação. E- Compós*. Brasília, vl.15, n1, jan/abril 2012.

MACHADO, Patrícia. Efeito de real e reversão dos sentidos: o uso dos arquivos no cinema brasileiro contemporâneo. *Catálogo da Mostra Tiradentes*. Universo Editora, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

## **Resumo**

Este artigo propõe uma análise do método da montagem de imagens de arquivo, colocado em prática por Guy Debord nos filmes que realizou, e atualizado pelo cinema brasileiro contemporâneo. Práticas como a do desvio, da parada, da repetição, aceleração e retorno de imagens e sons serão analisadas em filmes do Debord assim como em dois curtas brasileiros: Autopsia (2016), de Mariana Barreiros e O golpe em 50 cortes ou A corte em 50 golpes (2017) de Lucas Campolina. Como esse método pode ajudar a ver, escutar e sentir o que se torna invisível e inaudível no fluxo de imagens e sons das mídias e plataformas digitais?

## **Palavras-chave**

Montagem. Imagens de arquivo. Documentário.

## **Résumé**

Cet article propose une analyse de la méthode d'assemblage des images d'archive, mise en pratique par Guy Debord dans les films qu'il a réalisés et mise à jour par le cinéma brésilien contemporain. Des pratiques comme la déviation, l'arrêt, la répétition, l'accélération et le retour des images et des sons seront analysées dans les films réalisés par Debord ainsi que dans deux courts métrages brésiliens: Autopsia (2016), de Mariana Barreiros e O golpe em 50 cortes ou A corte em 50 golpes (2017) de Lucas Campolina. Comment cette méthode peut-elle aider à voir, entendre et sentir ce que est invisible et inaudible dans le flux d'images et de sons provenant des médias numériques?

## **Mots-cles**

Montage. Images d'archive. Documentaire.