
O *Atlas Mnemosyne* e a Invenção de Afinidades na Montagem de Filmes de Arquivo¹

Michael A. KERR²

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

RESUMO

Filmes com imagens de arquivo, sejam documentários ou ensaísticos, normalmente requerem uma forma de montagem diferente daqueles que utilizam imagens inéditas, os quais parecem ter uma maneira mais padronizada. Partindo desse princípio, procuro começar a encontrar afinidades nas imagens de arquivo montadas para que possam servir como métodos para agrupá-las. Então, vejo no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, na construção de mapas visuais, uma potencial ferramenta que possa desterritorializar e reterritorializar as imagens, dando a ver alguns princípios que se aproximem como estilos de montagem. Para isso, utilizo o método cartográfico de Benjamin (2006), quando, ao nos perdermos do hábito inventamos a crítica da imagem. Nesse sentido Didi-Huberman (2013) vai dizer que o *Atlas Mnemosyne* decorre de um pensamento em foguetes, ligado à noção de imagem dialética.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; montagem; memória; sobrevivência; cartografia.

INTRODUÇÃO

Imagens de arquivo e montagem estão intimamente ligadas. Quando pensamos em realizar experimentações com filmes parece que mais ainda converge esta ideia. Olhando para as tecnologias da produção audiovisual contemporânea, que possibilita uma diversidade de tipos de imagens em um mesmo suporte, essa ligação é levada à potência máxima. Arquivos de imagens estão disponíveis em diversos formatos em repositórios pela internet. Manovich (2008) vai trazer a noção de banco de dados, aproximando com a narrativa a partir da montagem. Segundo o autor, durante a edição há a construção de uma narrativa fílmica do banco de dados, o que desenvolve uma trajetória única através do espaço conceitual onde todos os filmes são construídos. (banco de dados como forma simbólica). A partir de Manovich (2008), podemos dizer que o computador e os softwares

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS na linha Mídias e Processos Audiovisuais. Professor Adjunto dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: michael.kerr@ufpel.edu.br

vieram oferecer a possibilidade de se criar diferentes padrões de montagem devido ao número de combinações possíveis de serem executadas. Hoje, muitos dados podem ser acessados a partir de um banco de imagens que está disponível numa maneira fácil de acessar, ou seja, na internet.

Entretanto, parece-me necessário voltar um pouco no tempo e olhar para uma reflexão sobre a relação entre as imagens e o conhecimento a partir do *Atlas Mnemosyne*, desenvolvido por Aby Warburg, o qual traz importantes aproximações para pensarmos na montagem de imagens de arquivo em movimento. O Atlas parece-me uma ferramenta operativa para formas de narração no cinema documental que busca um diálogo com a experimentação, assim como em filmes mais ensaísticos.

O *Atlas Mnemosyne*

Agamben foi um dos primeiros a chamar a atenção para a ligação de *Mnemosyne* à montagem e seu caráter anacrônico também no cinema no seu texto “Notas sobre o gesto”, originalmente em 1996, ao falar em Warburg:

...Nesse sentido, o atlas *Mnemosyne*, que ele deixou incompleto, com suas cerca de mil fotografias, não é um imóvel repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo (isto é, algo que é mais próximo a De Jorio do que a Panofsky); no interior de cada seção, cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas (ao menos no mesmo sentido em que Benjamin teve uma vez que comparar a imagem dialética àquelas cadernetas, precursoras do cinematógrafo, que, folhadas rapidamente, produzem a impressão do movimento) (AGAMBEN, 2008, p. 11).

Nos últimos anos têm se proliferado diversos estudos sobre Aby Warburg que não se restringem apenas à história da arte, mas a um conjunto de conceitos e de métodos que são utilizados pelas mais diversas áreas, como fotografia, cinema, antropologia, imagem e iconografia, entre outros. Conceitos desenvolvidos por Warburg, como “*Nachleben*” e “*Mnemosyne*” estão relacionados à sobrevivência e podem ser observados como instâncias daquilo que se repete, como afinidades no modo como Deleuze usa o conceito de diferença e repetição.

O *Atlas Mnemosyne* é um dispositivo visual, um projeto ao qual Warburg se dedicou intensamente nos últimos anos da sua vida. Foi iniciado por Warburg em 1925, ano que coincidiu com o final de seu tratamento psíquico na clínica de Ludwig

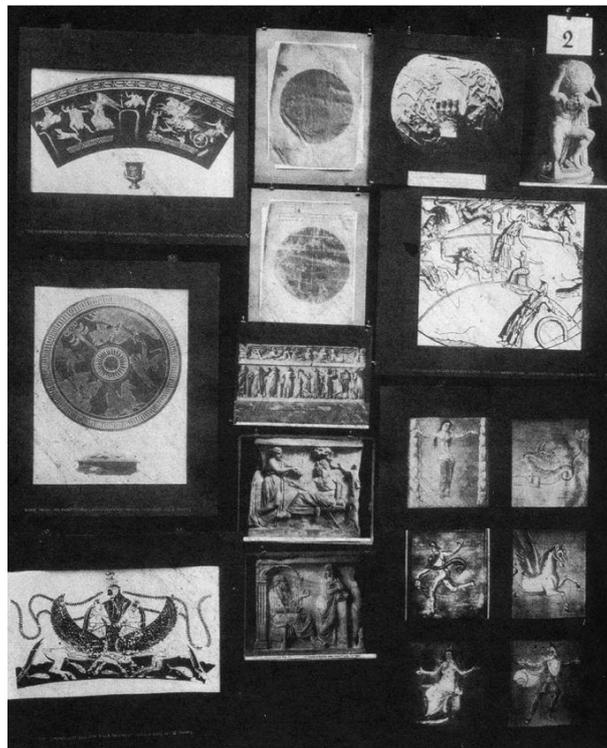
Binswanger. Warburg retomou o projeto de forma regular entre 1928 e 1929, ano da sua morte. Por esse motivo ficou parcialmente inacabado.

Mnemosyne constitui um projeto de *escrita* da história da arte e da cultura ocidental essencialmente veiculada por imagens, no qual Warburg expõe visualmente, e por recurso a uma série de reproduções fotográficas de imagens da arte, da cultura antiga e moderna, mas também da cultura popular, da imprensa e da ciência, as grandes linhas de investigação da sua obra teórica (DUARTE, 2018, p.155).

O projeto de Warburg trabalha com uma configuração processual e operativa baseada em critérios de variação de montagem das imagens, as quais são distribuídas e combinadas em diversos painéis de madeira revestidos de tecido preto. As imagens são afixadas com pinças que possibilitam a sua reordenação e reagrupamento no conjunto dos vários painéis, ou pranchas.

O *Atlas Mnemosyne* é composto por 63 painéis que podem ser mostrados de forma parcial, não linear e, mais importante, variável. Portanto, há sempre a possibilidade de alteração da sua ordem e de modificação da sequência dos próprios painéis e das imagens dispostas neles.

Imagem 1: *Prancha 2 do Atlas Mnemosyne*. A representação antropomórfica do cosmos na cultura grega



Fonte: DUARTE, 2018

Imagem 2: Prancha 45 do Atlas Mnemosyne. A expressividade patológica e enfática dos gestos.



Fonte: DUARTE, 2018

Outros autores também se aproximam em concepções de uma montagem que não se baseia apenas numa sequência, mas que trata de relações de outra ordem. Georges Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud concordam na identificação de um *paradigma cinematográfico* no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Ao mesmo tempo, ambos os autores percebem uma dimensão transversal do conceito de montagem e um princípio metodológico referente à desmontagem da linearidade e de uma cronologia sequencial. É nisso que muitos filmes com imagens de arquivo são baseados. Os arquivos são abertos e dão inúmeras possibilidades de atualização. Essa característica é uma das responsáveis por produtos audiovisuais desse tipo serem muito propícios à experimentação.

O *Atlas Mnemosyne* e a montagem cinematográfica – cartografia e arquivo

Então, devido às suas características, a relação de *Mnemosyne* com montagem cinematográfica é sempre inevitável. Os conceitos mais comuns de montagem estão relacionados ao trabalho de cortar o filme e colar seus pedaços, seguindo uma ordem pré-determinada pelo roteiro. Ela é o fundamento e aquilo que faz se desenvolver a linguagem fílmica. “Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em

certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). De uma forma bem básica, montar está relacionado ao ato de reunir determinados fragmentos de filme, com o objetivo de contar uma história. Entretanto, como um fazer artístico, a montagem passa a ser motivo de reflexão de muitas ordens. Portanto, é fácil perceber uma aproximação entre a montagem cinematográfica e o *Atlas Mnemosyne*.

Na década de 1920, Sergei Eisenstein destacou-se por pensar a montagem como algo que organiza e forma o sentido dentro de um filme. Para ele, o cinema é reflexo do pensamento humano, e isso se dá através da montagem. O plano adquire sentido principalmente nas suas relações com outros planos dentro de uma sequência. É isso que também se pode observar no experimento de Warburg.

No cinema de Eisenstein o que acontece diante da câmera é desintegrado, e as imagens são depois reintegradas em outro nível de organização. O filme torna-se discurso, deixando de ser um modelo de realidade, e passa a seguir as modalidades do pensamento.

Propondo um cinema que “pensa por imagens” em vez de “narrar por imagens”, Eisenstein está consciente dos problemas a enfrentar, mas está convencido de que as tensões existentes entre a leitura naturalista, vinda da semelhança de cada imagem com as aparências do real, e a leitura dialética, produzida pela “montagem de atrações”, produzem ricas soluções em favor da última (XAVIER, 2005, p. 133).

Segundo Andrew (1989), na montagem de Eisenstein está o poder criativo do cinema, onde células isoladas se tornam um conjunto. A montagem deve produzir choques, um plano deve entrar em conflito com outro para arrancar do espectador uma atitude. Tal proposta de um pensamento dialético faz com que o significado do filme seja construído com a ajuda do espectador, ou seja, o ato de criação é realizado em conjunto entre realizador e espectador.

... a justaposição de dois planos deve assemelhar-se a um “ato de criação”: cada corte deve gerar um conflito entre dois planos unidos, fazendo com que na mente do espectador surja um terceiro conceito, que será precisamente aquilo que Eisenstein chama de “imagem”. Ele não aceitava a ideia do plano cinematográfico como fragmento da realidade. Sua teoria defende a ideia de que o plano é constituído por uma série de elementos formais (luz, movimento, volume, composição), através dos quais o realizador constituirá relações novas que não estão necessariamente implícitas no plano. A montagem organizará essa matéria-prima de maneira a gerar conflito, choques que estimulam o espectador a um ato de criação, juntamente com o realizador (LEONE & MOURÃO, 1987, p. 51).

Ao olharmos o *Atlas Mnemosyne* é possível pensar na criação de inúmeras outras montagens com diferentes imagens, sejam do mesmo painel ou entre os painéis. A forma como está organizado o atlas nos leva a pensar sempre no retorno e na diferença com conexões de imagens que se repetem. Nesse movimento podemos perceber a cartografia como um método que aflora e que possibilita novas relações.

Benjamin (2006) propõe um método cartográfico, no qual o conhecimento se produz em relâmpago, acontecimento, *insight*. O conhecimento se dá quando, ao nos perdermos do hábito, percebemos algo que nos desorienta, que nos leva a inventar a crítica da imagem (imagem crítica ou imagem dialética).

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2006, p. 504).

Os mapas que surgem a partir do tipo de cartografia proposta por Benjamin são como constelações. Tratam de imagens dialéticas que tensionam passado e presente (em coalescência), permitindo iluminar toda uma constelação. Segundo Bolle (2019), há um gênero inventado por Benjamin chamado de “imagem de pensamento”, o qual opera com combinações de elementos de diversas áreas. É a escrita da metrópole que pode ser transformada em um médium-de-reflexão. Assim, utilizo este tipo de procedimento como algo que possa ajudar no desenvolvimento de reflexões acerca da relação entre o *Atlas Mnemosyne* e a montagem das imagens de arquivo em filmes documentários e ensaios.

Arquivos são como lembranças que se conservam na duração e que podem voltar a agir quando são utilizados a partir de suas virtualidades. Para Foucault (1997), o arquivo é composto de sistemas de enunciados (acontecimentos e coisas). Portanto, trato aqui dos enunciados que o arquivo pode possuir como devires que estão presentes, mais especificamente, nas imagens, e como podem engendrar diversas atualizações a partir da forma como ele é utilizado.

Foucault diz que o arquivo é o sistema que “rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (1997, p. 149). Há um sistema de enunciabilidade presente no arquivo, que mostra possibilidades que ele conduz. O arquivo seria, então,

um jogo de regras que em uma dada cultura determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua conservação ou seu apagamento. Os enunciados não seriam um conjunto de textos conservados nem traços que são salvos do esquecimento, como documentos de seu próprio passado.

O arquivo, conforme Foucault (1997), não unifica tudo o que foi dito em um discurso; é o que vai diferenciar os discursos em sua existência múltipla, especificando-os em sua duração própria. Vê-se, então, que tal noção de arquivo está relacionada à concepção de duração de Bergson, como um tipo de multiplicidade oposta às multiplicidades espaciais: a duração é definida menos pela sucessão e mais pela coexistência, onde todo o nosso passado coexiste com cada presente.

Nesse sentido, o arquivo é aberto, pois o enunciado é multiplicidade e não uma estrutura ou um sistema. Assim, o arquivo é atravessado por um feixe de virtualidades, de acontecimentos singulares. Como tal, ele estaria ligado às dobras do tempo, ou seja, ao virtual e o atual.

Segundo Deleuze,

A duração é certamente sucessão real, mas ela só é isso porque, mais profundamente, ela é *coexistência virtual*: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão. Além disso, com a coexistência é preciso reintroduzir a repetição na duração. Repetição “psíquica” de um tipo totalmente distinto da repetição “física” da matéria. Repetição de “planos”, em vez de ser uma repetição de elementos sobre um só e mesmo plano. Repetição virtual, em vez de ser atual (DELEUZE, 2004, p. 47).

Na duração percebo que há algo que me desorienta, que desperta a necessidade de tentar encontrar as coisas não levando em conta apenas o que está dado, mas aquilo que pode estar obscuro. Nesse sentido, trabalhando com montagem audiovisual, há algo que sempre pretendo discutir e que está presente quando vamos montar imagens de arquivo em documentários ou filmes ensaísticos. Existe alguma maneira de se montar tais tipos de materiais? Filmes de ficção parecem seguir mais “regras” e por isso parecem mais simples de montar. Como as imagens de arquivo nos olham e nos convocam?

Para desenvolver um pensamento sobre isso é necessário primeiramente produzir uma certa desorientação, fazendo com que o olhar do pesquisador se torne opaco, estrangeiro às imagens. Tal movimento pode deixar mais transparente aquilo que se procura compreender.

Segundo Canevacci (1993, p. 102), o próprio narrador benjaminiano dizia algo que era constitutivo da perspectiva antropológica: “tornar familiar o que é estrangeiro e, pelo contrário, estranho o que é familiar”. Portanto, para observar filmes documentários ou ensaísticos com imagens de arquivo parece fundamental realizar o processo de desfamiliarizar o que é habitual. Olhar para um filme já montado a partir de uma maneira que não seja a costumeira. Isso pode fazer com que o pesquisador seja atingido pelo olhar de alguns materiais com os quais ele não via afinidade. Isso ocorre em uma determinada duração no qual o progresso não é realizado em linha, mas por meio de rizomas, de bifurcações, nos quais em cada objeto do passado se chocam a sua história anterior e ulterior.

Assim, nada parece novidade neste assunto. E por que então me interesse em discutir a montagem de imagens de arquivo?

O Atlas de pós-produção: criando afinidades para a montagem de arquivos

Partindo do que foi colocado até aqui, este estudo propõe iniciar o desenvolvimento de um método de montagem para filmes documentários/filmes-ensaio que utilizam imagens de arquivo por meio da observação de um *atlas de pós-produção* (que explicarei em seguida), com a finalidade de produzir afinidades a partir de produções audiovisuais já prontas. Portanto, a proposta é observar produtos finalizados para dissecar cada plano e aproximar características que possam ser agrupadas. Como corpus inicial desta pesquisa, uso neste artigo produções brasileiras contemporâneas, realizando uma aproximação do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Filmes com imagens de arquivo são realizados a partir de pedaços. Esses trechos selecionados criam uma nova obra, um novo corpo audiovisual. Na produção audiovisual há diversos filmes que podem ser observados, como *Histoire(s) do Cinema (História(s) do Cinema*, 1988), de Jean-Luc Godard, *Cinema Novo* (2016), de Erik Rocha e *Sem Título #1: Dance of Leitfossil* (2014), de Carlos Adriano. Neste artigo proponho uma aproximação de *Ato, Atalho e Vento* (2014), de Marcelo Masagão por se tratar de um exemplo contemporâneo brasileiro que trabalha com fragmentos de obras cinematográficas diversas. A montagem deste produto é realizada de maneira rápida, veloz e pulsante. Pode-se dizer que é um filme de sensações, de afetos. Na minha perspectiva, o filme de Masagão dá conta da reflexão inicial desenvolvida aqui.

Montar imagens de arquivo é sempre pensar na incompletude, naquilo que falta e que sobra. Uma montagem desse tipo está sempre ligada ao devir que faz sobrar algo para ser novamente montado. A junção pode ser *ad infinitum* de outra forma. Portanto, um filme que usa imagens de arquivo propõe algo que pode ser passageiro, transitório, inacabado. Na proposta delineada por Warburg podemos perceber isso, como Didi-Huberman cita: “As ideias se difundem, mas também fogem. Nessa dupla condição poderia resumir-se todo o estilo do pensamento warburguino – seu talento, sua dor – no momento da tentativa de elaborar o atlas *Mnemosyne*” (2013, p. 394).

É por isso que percebo que Warburg pode auxiliar num método para se pensar a montagem das imagens de arquivo, fazendo com que possam existir diversas possibilidades de combinações, agrupadas por *frames*, colocados lado a lado em diferentes quadros, divididos por aproximações, sejam entrevistas, cenas de ação ou outros materiais, como fotos, jornais etc. Além disso, pode-se ir fazendo mais “categorias” que vão afunilando as aproximações.

Didi-Huberman (2013) vai dizer que o projeto de *Mnemosyne* decorre de um pensamento em foguetes. Trata-se de uma coisa temporal, em fusos, portanto, ligado diretamente à noção de imagem dialética de Benjamin, daquilo que fulgura, que brilha num instante, entre o claro e o escuro. Assim, é no relâmpago que as combinações se dão, seja num primeiro momento quando o produtor seleciona e agrupa as imagens, ou num segundo quando o espectador assiste as imagens em movimento ordenadas dentro do filme.

Em *Mnemosyne*, a colagem de imagens em autênticos *assemblages*, influenciados pelos dispositivos de apresentação científicos da época, e, em parte, aproximáveis às estratégias dadaístas e surrealistas na arte, constitui uma forma de configurar conflitos e oposições, afinidades morfológicas e semânticas que constituem a base para outras relações que são potencialmente intuídas e projectadas. A ordenação dos materiais pressupõe, tal como acontecia no caso das *Passagens* de Benjamin, a possibilidade da sua reordenação por via de combinações impulsionadas por novos temas, motivos e formas de conceptualização, que adquirem predomínio sobre as antecedentes (DUARTE, 2018, p. 158).

Nas combinações de imagens dentro dos filmes de arquivo sobrevivem diferentes durações, ou seja, anacronismos que geram novos afetos, advindos de variados tempos. São inúmeras as possibilidades de atualização e realização com tais imagens. Nesse sentido, as ideias estão muito mais entre as coisas do que nas coisas.

Para Warburg, os pensamentos surgem nos saltos com tempo, ritmo, cadência. Os saltos comportam a característica da repetição, o ritmo dos retornos. Didi-Huberman (2013) diz que Warburg é uma pessoa de ideias fugidias e das ideias que retornam. Por nunca retornarem completamente, acabam incitando sempre novas tentativas, que sempre se renovam. Portanto, sempre há espaço para novas conexões numa obra que se percebe inacabada o tempo inteiro. Tal sensação também pode ser percebida em filmes de arquivo, à medida que se tem imagens alheias, as quais mostram infinitas possibilidades de montagem.

O *Atlas Mnemosyne* era um laboratório em que Warburg pretendia entender a formação do estilo na história da arte. Sua proposta mostrava uma dialética da contradição e da intricação.

Por que, afinal, chamar de *laboratório* o local destinado à observação dessa dialética? Porque a observação direta – espontânea, positiva ou historicista – não permite juntas as intricações (os fenômenos de massa, de emaranhamento ou de fluidez) e as contradições (os fenômenos de ruptura, tensão ou polaridade). Para isso, é preciso inventar um protocolo *experimental*. Assim é a biblioteca, com sua classificação muito particular, destinada a levantar os problemas. Assim é o atlas Mnemosyne, esse protocolo experimental concebido para expor em conjunto, visualmente, as intricações e as polaridades da *Nachleben der Antike* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 399).

É isso que pode ocorrer na montagem de arquivos, pois as imagens podem se aproximar de diferentes maneiras por meio daquilo que nelas sobrevivem. Tudo está em potência, seja por emaranhamento e fluidez ou por ruptura e polaridade. Pensar em mapas feitos por *frames* das imagens em movimento pode ser o início de um processo que vai propor como elas vão ser combinadas no filme e como umas vão afetar as outras e, conseqüentemente, se apresentar aos espectadores. Nas duas imagens abaixo gerei um atlas de pós-produção a partir de uma sequência de 18 planos do filme *Ato, Atalho e Vento* (2014), de Marcelo Masagão. A experiência de criar um mapa como este parece-me um ponto inicial para que se possa dissecar as imagens e produzir afinidades para tentar entender uma possível combinação realizada pelo cineasta na montagem do filme. É importante ressaltar que para realizar a observação deste mapa, visualizo este conjunto em movimento.

Imagem 3: Atlas de pós-produção de sequência de *Ato, Atalho e Vento*



Fonte: gerada pelo autor a partir do filme

Imagem 4: Atlas de pós-produção de sequência de *Ato, Atalho e Vento*



Fonte: gerada pelo autor a partir do filme

Nesta sequência percebo inicialmente um tema selecionado para o trecho, que mostra (1) sempre pessoas correndo; (2) iniciando com planos mais próximos e frontais em *travelling*; (3) passando para planos de conjunto e não necessariamente frontais; (4) aproximando-se novamente das personagens, mudando a angulação; (5) passando para planos de uma dança; (6) ligando com uma mulher que mostra seus músculos, podendo ser comparado a uma dança. Portanto, algumas afinidades podem ser observadas nesta sequência de 18 planos, a qual tem forte ligação com pessoas que se movimentam em diferentes tempos e espaços. Isso parece ser aquilo que sobreviveu com mais potência quando Masagão procurou fazer as relações na ordem que desenvolveu dentro do filme. A partir disso, o filme propõe um pensamento que está relacionado às outras partes do filme.

A proposta de montagem no *Atlas Mnemosyne* é, segundo Didi-Huberman (2013, p. 400), “uma maneira de *expor visualmente as discontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história”. É também assim que imagens de arquivo em movimento são colocadas umas após as outras, formando um conjunto que, por meio do anacronismo, mostra diversos tempos sem continuidade formando filmes que dão a ver algo que surge exatamente daquilo que em princípio não ligaria as imagens. E o que aproxima tais imagens, sendo de tempos diferentes? Justamente trazer a proposta de *Mnemosyne* para a montagem de arquivos pode servir para se encontrar algumas afinidades que auxiliem numa certa organização de imagens que possam propor um discurso e, mais que isso, que se afetem reciprocamente, o espectador e que disso saia algo.

O que aproxima e o que afasta na montagem de arquivos? Quando é preciso aproximar? E quando se faz necessário o afastamento? A montagem que une (ou afasta) parece ocorrer de forma a relacionar fenômenos dispersos por meio de ações dialéticas, ou seja, no choque há o relâmpago, aquilo que salta e que se cristaliza.

A proposta de fazer um *Atlas Mnemosyne* de filmes de arquivo parte da noção de encontrar as aproximações feitas nos produtos finais, para que se possa desconstruir (dissecar) os conjuntos das sequências e encontrar aquilo que sobrevive (o *naschleben*) e que pode ser o fio que conduz uma das lógicas pelas quais o filme pode ter sido montado (mesmo que não tenha sido a intenção do diretor). Desenvolver uma espécie de atlas de pós-produção parece-me uma forma para chegar a uma proposição de maneiras de montar arquivos.

A ideia de criar um atlas de pós-produção de arquivos não está sendo colocada para servir de um inventário da história. A intenção é trabalhar a reflexão sobre como pensar as imagens alheias numa remontagem para que isso possa de alguma maneira auxiliar na produção de futuros filmes de arquivo. Portanto, uso nessa pesquisa apenas um filme para servir de exemplo e que podemos expandir em breve para a observação de variados materiais audiovisuais de arquivo. Acredito que assim, poderemos chegar a um número extenso de maneiras de possibilidades de se montar arquivos. Portanto, trata-se de uma proposta didática, que vai ao encontro da atividade prática da montagem. Imagino que cada filme possa trazer sempre alguma aproximação peculiar e que isso possa contribuir para a formação de um grande atlas de pós-produção de montagem de arquivos. Assim, vislumbro pequenos atlas, provenientes da dissecação de cada filme a ser

observado futuramente, gerando um grande atlas de pós-produção de montagem de imagens de arquivo, o qual estará sempre em constante construção e atualização.

Aquilo que sobrevive nas imagens de arquivo é o que potencializa a montagem. É isso que procuro compreender ao observar as montagens já realizadas. Procurar entender quais afinidades aproximam as imagens montadas.

O anacronismo de *Mnemosyne* está próximo do anacronismo da montagem de imagens de arquivo. Tanto num quanto na outra, buscam-se lógicas no passado para retornar no presente e no futuro.

Neste artigo trago a proposta de iniciar a ideia para a construção do guia de montagem de imagens de arquivo. Assim, esta é a semente na criação de um atlas de pós-produção de montagem de imagens de arquivo maior.

Sobre o *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman diz:

Acima de tudo, ele cria uma configuração epistêmica inteiramente nova – um conhecimento *pela montagem* que é próximo de Benjamin, bem como, sob certos aspectos, de Bataille ou Eisenstein – a partir de uma observação da própria *Naschleben: as imagens portadoras de sobrevivências são montagens* de significações e temporalidades heterogêneas (2013, p. 406).

Mnemosyne, assim como a montagem de arquivos, desterritorializa e, num mesmo movimento, reterritorializa as imagens. Surge daí um tempo próprio, resultado da montagem e um pensamento que é atravessado pelas fronteiras entre as coisas. A montagem cria um novo espaço em uma nova duração.

Com efeito, é Didi-Huberman quem afirma que o princípio distintivo do atlas é o da imaginação. Imaginação porque não se trata de um exercício de catalogação sistemática e esquematizada numa listagem integral dos materiais (função do catálogo e do arquivo institucionalizado), mas de detectar aquilo que, por exemplo Baudelaire, definia como a capacidade em revelar relações íntimas e secretas entre as coisas através de novas correspondências e analogias que reconfiguram o sentido inicial do acontecimento. O tipo de leitura convocado pelo atlas não é pois compatível com o movimento interpretativo que procura decifrar uma mensagem e transmitir verdades universais e cientificamente aceites, sublinhando antes, e à semelhança daquilo que havíamos analisado a partir de Jacques Derrida, uma interpretação activa e selectiva relacionada com a prática do jogo, prática orientada pelo sancionar das formas imaginativas e até mesmo lúdicas de combinação livre dos elementos por via do processo de montagem e de narração (DUARTE, 2018, p. 131).

Procurar refletir acerca dos novos territórios que são reconfigurados pela montagem pode servir como um exercício que vai encontrar afinidades entre as imagens, aproximando-as por aquilo que fulgura, sem querer criar um tipo de catálogo sistemático,

mas de possíveis acontecimentos que as ligam. Está nos devires minoritários a potência que pode reconfigurar o sentido da origem, trazendo novas reterritorializações.

Tanto o *Atlas Mnemosyne*, assim como o atlas de pós-produção proposto neste estudo são mapas, cartografias que dão a ver um pensamento sobre as imagens. Tanto a forma de um quanto do outro propõem sempre uma instabilidade em conceitos acabados. As próprias formas são alteradas constantemente a partir da montagem de diferentes tempos e lembranças. O anacronismo aparece quando as imagens relacionam múltiplas memórias.

Segundo Didi-Huberman (2013), o *Atlas Mnemosyne* é um pensamento por imagens, baseado em um dispositivo fotográfico. Nesse sentido, uma montagem de imagens de arquivo em um filme exprime também um pensamento. A diferença é que aqui há uma base em dispositivo fílmico. Na origem, ambos não pretendem começar em um início e chegar sempre no mesmo fim. A ideia é percorrer caminhos erráticos, com diversos desvios ao longo do percurso.

Tanto em Warburg como nas imagens de arquivo percebemos o conhecimento baseado na montagem, a qual constitui um espaço de desterritorialização e reterritorialização. Na ligação entre as imagens há uma configuração constelatória que potencializa novas relações e deixa em devir outras relações não atualizadas. O modelo do *Atlas Mnemosyne* é o da interrogação, onde a montagem orienta quem assiste a uma re-montagem interpretativa. Tal fato ocorre da mesma maneira com as imagens de arquivo, que são reutilizadas. O choque gera conhecimento, memória e transforma conceitos que migram entre as imagens por meio de dissociações e reconstituições.

Qual é o destino das imagens que são agrupadas em novas associações por meio de suas reutilizações? O futuro parece ser colocado a partir das sobrevivências e das tensões geradas de tempos diferentes que vêm em cada imagem que se coloca em relação. Aquilo que volta de tempos e lugares diferentes gera novas compreensões, levando as imagens para um rumo não pensado anteriormente. A noção de sobrevivência e anacronismo se coloca aqui em uma aproximação direta da proposta de montar produtos audiovisuais com imagens de arquivo. É com base nisso que muitas afinidades podem ser desenvolvidas de forma que se invente algumas maneiras de encontrar ligações entre imagens tão diversas. Trata-se aqui apenas de uma sugestão que pode facilitar (ou não) a montagem de produtos audiovisuais com imagens alheias.

Portanto, o objetivo deste estudo é começar a desenvolver um método que auxilie na montagem de documentários ou filmes-ensaio que utilizem imagens de arquivo. A proposta vai continuar a inventar afinidades a partir do filme aqui observado, assim como pretende seguir analisando outros filmes que venham ao encontro do que é proposto neste artigo, pois é no processo que as virtualidades vão se atualizando e o conhecimento vai sendo inventado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. In: Artefilosofia. Ouro Preto: IFAC n.4, p.1-208, jan.2008.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOLLE, Willi. **A metrópole como médium-de-reflexão**. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=141&secao=anarquitextura>>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DUARTE, Miguel Mesquita. **Imagem (de) Arquivo e Tempo Mnemotécnico: Para um projecto de arquivologia na história da arte**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- LEONE, Eduardo e MOURÃO, Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MANOVICH, Lev. **Software takes command**. 2008. Disponível em: <softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf>. Acesso em 12 ago. 2019.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005.