
Remontagens da História: Imagens Críticas do Estado Novo¹

Sayd MANSUR²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O presente artigo propõe uma investigação sobre a apropriação de imagens de arquivo como elemento para produção de narrativas confrontem as versões oficiais de nossa História. A partir do exemplo dos cinejornais produzidos durante o Estado Novo (1937 a 1945), pretendemos tencionar a relação entre o documento e a tensões ocultas no período. Para tanto, faremos num primeiro momento a defesa das ideias de Georges Didi-Huberman no que concerne à desmontagem e posterior montagem dessas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo, apropriação, estado novo, história, montagem.

TEXTO DO TRABALHO

Este trabalho propõe uma análise sobre os usos das imagens de arquivo, a partir de uma experiência de apropriação do amplo e variado material estético herdado do Estado Novo brasileiro. Buscaremos através desse artigo nos remeter às imagens deste período como um elemento negligenciado para se lançar um olhar crítico sobre nossa história. Parte desta resistência, decorre do debate em torno da autoridade das imagens técnicas para compreensão e desvelamento das narrativas do passado. Essa discussão tem convocado pesquisadores e artífices a persistirem em investigações sobre as operações de análise dos modos de produção das imagens. Logo, o aperfeiçoamento dos procedimentos de apropriação de imagens, evidenciariam seus usos enquanto índices de mobilização da História, e serviriam como um bom ponto de partida para observarmos mais detidamente algumas das contradições internas de nosso país, assim como do desvelamento das práticas que consolidaram essas representações sobre nossa memória.

Neste contexto, elegemos o Estado Novo brasileiro (1937 a 1945) como um período decisivo para interpretações e análises de um projeto político que deixou profundas marcas no Brasil contemporâneo. Essa decisão se deu em função do projeto político levado à cabo por Vargas e seus correligionários, assim como do projeto estético de nação implementado por dois de seus ministros, Gustavo Capanema (Ministério da

¹Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Cinema do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Doutorando da ECO-Pós UFRJ, e-mail: saydmansur@gmail.com.

Saúde e Educação), e Lourival Fontes (Departamento de Imprensa e Propaganda). O “DIP”, especificamente, foi encarregado de produzir ao longo de seus seis anos³, inúmeros cinejornais, programas de rádio difusão, fotografias e peças de propaganda, além de ter gerido outras atividades essenciais à manutenção deste projeto de nação; o turismo e a censura, mecanismos com o qual se obstruiu a disseminação de qualquer subtexto considerado perturbadora à unidade nacional.

Vale destacar que a apropriação de imagens de arquivos públicos, ou “archival footage”⁴, é um procedimento já consagrado na produção artística contemporânea, assim como na cultura midiática. Porém, diferente de iniciativas que recorrem ao arquivo através da citação, mantendo as imagens em sua posição e sentido originais, a apropriação provoca seu deslocamento a ponto de revelar uma “nova” autoria. Podemos afirmar que a prática de apropriação de arquivos audiovisuais tem sido amplamente difundida, tanto por eliminar diversos custos de produção, permitindo seus realizadores se dedicarem à criação e experimentação de uma retórica particular, assim como em função deste gesto ser valioso enquanto ação política. Ação defendida pelo filósofo Giorgio Agamben quando afirma que há muitas imagens no mundo, portanto não haveria mais necessidade de continuarmos filmando incessantemente, “apenas repetir e parar”⁵, ou poderíamos dizer, repetir e elaborar. Método que foi praticado à exaustão pelo realizador Harun Farocki, consagrado por tirar imagens institucionais de sua aparente neutralidade e reapresentá-las enquanto expunha suas tensões latentes. Tais contradições permaneciam obscurecidas ao olhar imediato em razão de seu encadeamento rotineiro. É dele a frase que serve de incentivo à realizadores e montadores na defesa de que: “não é preciso buscar novas imagens, imagens nunca antes vistas, mas utilizar as imagens existentes de uma forma que elas se tornem novas”⁶.

Analisando o gesto de apropriação de arquivos para criação documental no Brasil, os pesquisadores Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende, analisam a prática de diversos desses artistas devotados à ressignificação de imagens, e observam como em muitos

³ Podemos lembrar que ainda em 1938, foi inaugurado o Cinejornal Brasileiro, que em função da falta de estrutura técnica de produção e distribuição, foi executado pela produtora Cinédia, de Adhemar Gonzaga, amigo de Getúlio Vargas.

⁴ Ao contrário do termo “*found footage*”, ou em português “metragem encontrada”, que é empregado para imagens audiovisuais provenientes de coleções privadas que não teriam valor histórico determinado, o termo “*archival footage*” é utilizado para imagens históricas de arquivos públicos.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Difference and Repetition: on Guy Debord's films*. (in) LEIGHTON, Tanya (ed). *Art and the moving image*, London: Tate publishing/Afterall, 2008, p. 328-333.

⁶ LEIGHTON, Tanya. *Art and the moving image*. London: Tate publishing/Afterall, 2008, p. 35.

momentos, essa prática que agrupou realizadores com discursos bastante antagônicos e hostis entre si.

Apropriar-se de imagens alheias comporta efeitos ambíguos e complexos tanto de transformação do que é do outro – questões e operações a que se submetem as imagens – quanto de conformação do próprio gesto apropriador às feições do material “apropriado”. Há um caráter eminentemente “dialógico” na retomada de imagens/sons produzidos por terceiros em outro tempo e espaço. Em moldes semelhantes aos formulados por Bakhtin (1995) ao se referir à forma como retomamos a fala do outro no nosso próprio discurso, o uso de imagens de arquivo é uma operação que nos faz tornar nosso o que é do outro, mas ao mesmo tempo guardar um pouco do outro no que nos é próprio.⁷

Porém o que torna interessante este gesto de “reciclagem” como se referem os autores são os modos de apropriação que criam distâncias em relação à posição original dessas imagens, desnaturalizando-as. Esse gesto quando bem elaborado seria capaz de colocar o próprio índice de realidade dessas imagens sob suspeita, porém longe da pretensão de “revelar” a “natureza” por detrás de uma “imagem”, mas empenhando-se por realçar parte das relações que seus realizadores pretenderam ocultar durante a produção dessas imagens.

Assim, podemos elencar rapidamente alguns dos diversos métodos de trabalho com o arquivo, todavia evitando a presunção de exaurir todos os seus procedimentos e características, afinal, o gesto da apropriação envolve justamente a criação de operações de experimentação e a promoção de novas relações a cada encontro entre fragmentos preexistentes. Isto posto, encontramos um uso recorrente da interrupção ou paragem (congelamento de tela), da lentidão (câmera lenta), do aceleração, da repetição, do reenquadramento, e da dissociação entre imagem e som.

Deste modo, buscamos como estes gestos de “reciclagem” criam distâncias em relação à posição original desses registros, desnaturalizando-os. Este movimento, quando bem elaborado, seria capaz de colocar o próprio índice de realidade dessas imagens sob suspeita, e se não é capaz de revelar alguma “natureza” por detrás de uma imagem, ao menos realça parte das relações que seus realizadores pretenderam ocultar durante sua produção.

A série de imagens a ser exploradas por nós está condicionada a uma forma de expressão que se dedica ao que elas têm enquanto latência. Esse trabalho envolve a

⁷ LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: FABRIS et al. Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: SOCINE, 2010. p. 589.

imagem sob uma lógica de trabalho que propicie uma “nova imagem” pela apuração de elementos não visíveis à época de sua produção, partindo da compreensão das particularidades daquele registro, seguido da exaltação de elementos que escaparam ao controle daqueles que a produziram, e que nos permitiria um olhar desencantado sobre o passado a partir da interpretação desses detalhes que permaneceram ignorados, mas que de fato são os elementos que definem sua relevância no presente⁸. Afinal, não raro, estes elementos estão presentes em qualquer registro audiovisual, pois uma produção sempre absorve pequenos acontecimentos e deslizos não calculados, principalmente em se tratando de imagens documentais.

Destacamos que este trabalho frente às imagens e memórias do passado vai de encontro ao que Walter Benjamin apontou como a conciliação da legibilidade das imagens de outrora com a compreensão do processo histórico em que se está imerso.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir.⁹

Sendo assim, pretendemos extrair desses arquivos públicos um instante de legibilidade, algo possível somente ao se atingir o índice dessas imagens, um agora que vêm ao mundo pela primeira vez, mas que é percebido como continuidade daqueles instantes registrados no “outrora”. Instantes estes que foram testemunhas da necessidade de reconhecimento por aqueles que estiveram instalados no poder, ansiosos por imagens que perpetuassem suas intenções. Este instante é aquilo que Benjamin postulou como o “agora da cognoscibilidade”, um agora que encontra os ecos de seu presente disponíveis à leitura nos trapos do passado.

E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele a verdade está carregada de tempo até o tempo explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o

⁸ LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: MAIA, Carla et al. (orgs.). Catálogo do Forumdoc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG, 2010.

⁹ BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 768.

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, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética.

Portanto, o trabalho de leitura das imagens é feito de modo a tornar latente seu índice histórico, voltado não à elucidação do passado por conta de elocubrações do presente, ou mesmo o seu contrário, mas pela dedicação de um olhar atento que se debruce sobre os vestígios da História ignorando sua superfície intencional e atento à busca daquilo que permanece vivo, pois atemporal. Ou seja, um lampejo que forme uma constelação no instante em que lança sua claridade tanto sobre o presente, assim como sobre o passado e o futuro.

Tendo o projeto de âmbito nacional dos cinejornais procurado a adesão popular, a reapropriação destes em nosso presente expõe a sombra do que transcorreu em seus bastidores. Essa investigação atesta a concepção de Georges Didi-Huberman, quando afirma que as imagens não falam de modo isolado, mas em relação. Que não estão prontas a nos dizer nada, não mentem ou emitem qualquer verdade, mas estão disponíveis para que nos debrucemos sobre elas, de modo a “analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las fora dos clichês linguísticos que suscitam os clichês visuais”¹⁰.

O exercício de montagem aqui proposto não se destina a atingir um detrás dos acontecimentos, mas a reelaborar a rede de relações oculta por trás de uma realidade descrita. É pela montagem que podemos criar ou interpretar as redes de relações à nossa volta, permitindo ao espectador multiplicar seus pontos de vista. Esta conjectura, pode ainda ser seguida por outra ideia, a de que montagem não é apenas o objeto do conhecimento histórico, mas uma operação deste mesmo conhecimento.

Todo caso, mais do que pensar a montagem como método rotineiro de encadeamento de lógicas, Didi-Huberman nos convida a desmontar imagens, afinal elas também se desmontam nas mãos do artista, de seus criadores. Portanto, compreendemos que as imagens, ainda quando arquivadas, serão sempre fragmentárias, repletas de lacunas, cabendo a nós um exercício crítico que se detenha diante da indagação sobre os sentidos já encerrados em si mesmo. Esta conjectura, pode ser seguida ainda por outra

¹⁰ DIDI HUBERMAN, Georges. Quando as Imagens Tomam Posição – o olho da história vol. I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 68

ideia, a de que montagem seria não apenas o *objeto* do conhecimento histórico, mas também seria uma *operação* desse mesmo conhecimento.

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário.

Sobre o caráter ensaístico de composição de uma obra re-montagem dessas imagens realizadas no intuito de elogiar sem subtextos o regime, lançamos mão da definição de Adorno sobre a forma do ensaio, quando esta se mostra uma categoria de construção de pensamento que não se fecha à concepções lógico-discursivas, exibindo uma forma “aberta”, de modo a permitir que as totalidades se iluminem pelo fato parcial, de modo semelhante à imagem-dialética proposta por Benjamin. A montagem cria para nós a possibilidade ir além dos sentidos encerrados na proposta de celebração dos feitos oficiais. Pela apropriação nos é permitido um engajamento para além da apreensão dos acontecimentos expostos diante de nossos olhos, pois ela permite que sejam assumidos outros modos de compreensão das imagens colhidas, de modo inclusive incorporar suas contradições. A montagem para Benjamin, é capaz de exprimir a partir de seus fragmentos, ideias não lineares ou plenamente acabadas. Bem provavelmente, sua concepção de montagem seria para nós a maior herança de seu pensamento em direção a uma crítica à marcha para o progresso e à concepção de evolução incessante do qual somos herdeiros.

É, de fato, de *montagem* ou de re-montagem que se deve falar, enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural.¹¹

Portanto, uma re-apresentação narrativa deste período seria elaborada a partir da apropriação de imagens e sons de sua propaganda oficial. O compromisso em produzir relações entre recursos arquivísticos e a articulação de sentidos não originários teria como

¹¹ DIDI HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 132.

finalidade a condução de uma reflexão crítica sobre a relação direta deste passado com nosso presente.

Todo o conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um de seus pratos o ocorrido e sobre o outro o conhecimento do presente. Enquanto no primeiro prato os fatos reunidos nunca serão insignificantes e numerosos demais, o outro deve receber apenas alguns poucos pesos – grandes e maciços.¹²

Para tanto, se faz necessário tencionar a relação entre o documentário e o documento para além de suas afinidades semânticas. Afinal, parte deste esforço se dará na problematização do ideal de documento enquanto monumento, ou seja, da edificação de narrativas oficiais a partir da hierarquização de documentos históricos.

Ora, o que a Nova História mostrou é que o documento não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é — tal como os monumentos — instrumento de poder. Um documento que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo.¹³

Deste modo, deixamos nítida nossa crença no fato de que as imagens de hoje e de ontem, estão aí para serem desmontadas e dissociadas de seu ambiente originário, analisadas em relação, para que daí sejam abertas novas percepções, e a partir de seu reagrupamento, consigamos elaborar novos testemunhos sobre o passado e dirigir um olhar mais assertivo sobre o presente. Essa proposta de reflexão ativa, se choca com uma forte tradição no pensamento ocidental que nega às imagens uma participação enquanto via de produção de saber ou de entendimento sobre a realidade, impedimento que se dá em função de seu estatuto temporal próprio, que seria alheio ao cânone da linearidade cronológica, tão cara à nossa linguagem e sistemas de pensamento. Para tanto, resgatamos a defesa de Jacque Rancière no combate aos discursos críticos que contrapõem uma suposta passividade da imagem, de modo que estas estariam incapacitadas a servir na produção do saber. Por este motivo, apostamos na produção de uma nova imagem crítica que enfrentará as inadequações entre a imagem e o real, como diz o autor em uma de suas passagens:

¹² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 777

¹³ LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun. 2011 p. 59.

O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas de significados¹⁴

Aqui, vale destacar a defesa de Didi-Huberman em relação ao arquivo como sendo apenas um objeto em nossas mãos, um fragmento insignificante enquanto não for estabelecida uma relação imaginativa e especulativa. É justamente na relação com a imagem de arquivo que se faz necessário o processo de montagem, principalmente em função da inelegibilidade dessas imagens sem as “ressonâncias ou as diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos. Afinal, há de se reconhecer que o conhecimento nunca advém de uma imagem, assim como a imaginação não é debitária de uma representação, por isso, se faz necessário “pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens.”¹⁵

A imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais postas em correspondência: é por essa razão que, longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjetivista, ela é parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – porque – o mais arriscado. O seu valor heurístico é incomparável: verificamo-lo desde Baudelaire e da sua definição da imaginação como ‘faculdade científica’ capaz de perceber ‘as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias’¹⁶

Deste modo, para estabelecer relações e analogias como proposto, é necessário que a montagem abra e complexifique nossa apreensão, e não se apresse em concluir nossa compreensão sobre determinado contexto. Para percebermos as singularidades tanto das imagens como do período e aos eventos a que ela se remete, é necessário atuar com delicadeza, afinal, a montagem se apressada, se torna presa à esquematismos. Huberman advoga que a noção de imagem que temos se confunde com uma tentativa incessante de mostrar o que nos é impossível ver. Afinal de contas, óbvio que não se pode ver o desejo, todavia os pintores desenvolveram em seus pigmentos o escarlate pra expressá-lo.

Portanto, uma re-apresentação narrativa deste período será elaborada a partir da apropriação de imagens e sons de sua propaganda oficial. O compromisso em produzir

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 99.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020 p. 173.

¹⁶ *Ibid.* p. 173.

relações entre recursos arquivísticos e a articulação de sentidos não originários teria como finalidade a condução de uma reflexão crítica pelo tensionamento da relação entre o documentário e o documento para além de suas afinidades semânticas. Parte deste esforço se dará na problematização do ideal de documento enquanto monumento, ou seja, da edificação de narrativas oficiais a partir da hierarquização de documentos históricos. Deste modo, deixamos nítida nossa crença no fato de que as imagens de hoje e de ontem, estão disponíveis para serem dissociadas de seus ambientes originários, analisadas em relação, para que sejam abertas novas percepções, e a partir do seu reagrupamento, de forma a elaborar novos testemunhos sobre o passado, e dirigir um olhar mais assertivo sobre o presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Difference and Repetition: on Guy Debord's films.** (in) LEIGHTON, Tanya (ed). *Art and the moving image*, London: Tate publishing/Afterall, 2008, p. 328-333

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição – o olho da história vol. I.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

JAGUARIBE, Beatriz, LISSOVSKY, Mauricio. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. (in) **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LE GOFF, Jacques, **História e memória.** Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 1990.

LEIGHTON, Tanya. **Art and the moving image.** London: Tate publishing/Afterall, 2008, p. 35.

LINDEPERG, Sylvie. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares.** Entrevista com Jean-Louis Comolli. in: MAIA, Carla et al. (Orgs.). *Catálogo do Forumdoc.* Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG, 2010.

LINDEPERG, Sylvie. **O destino singular das imagens de arquivo.** Revista Devires, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, 2015. Disponível em:

<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342>. Acesso em: 31 jul. 2023.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, jun. 2011 p. 54-67.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. **O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo**. In: FABRIS et al. Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: SOCINE, 2010

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **“Janela da alma”**: cinejornal e estado novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.