

VIRTUALIDADES DAS IMAGENS DE UMA DITADURA: PERSPECTIVAS PARA UMA LEITURA DO FILME 48, DE SUSANA DE SOUSA DIAS

Ilma Carla Zarotti Guideroli e Alessandro Carvalho Sales

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do filme *48*, da cineasta e artista portuguesa Susana de Sousa Dias (1962-), orientando-se segundo dois eixos: as relações entre imagem pensante e imagem sobrevivente, e os vínculos entre memória, arquivo e montagem. O título da obra, de 2009, faz referência à duração da ditadura salazarista em Portugal (1926 - 1974), e o texto traz uma série de aproximações tendo como mote as virtualidades que atravessam e movimentam as imagens, uma vez que estas são aqui compreendidas como matéria viva e pulsante. Para tanto, partimos sobretudo das reflexões de três autores: Georges Didi-Huberman (1953-), que considera as imagens em um campo anacrônico, questionando métodos tradicionais de análise e trazendo assuntos transdisciplinares para recolocar a própria história da arte; Aby Warburg (1866-1929), cujas investigações sobre movimentos e invisibilidades presentes nos arquivos e nas imagens sugerem perspectivas que ultrapassam leituras simplesmente empíricas ou tecnicistas; e Gilles Deleuze (1925-1995), cujas ideias acerca dos vínculos entre cinema e filosofia nos permitem apontar interrogações ligadas às situações óptico-sonoras puras, à noção de vidência e sobretudo aos contextos da montagem.

PALAVRAS-CHAVE

Memória; Arquivo; Montagem; Susana de Sousa Dias; Cinema português.

ABSTRACT

The present paper proposes a reading of the film *48*, by the Portuguese filmmaker and artist Susana de Sousa Dias (1962-), according to two axes: the relations between thinking image and surviving image, and the connections between memory, archive and montage. The title of the work, which was completed in 2009, refers to the duration of the Salazarist dictatorship in Portugal (1926 - 1974), and the text brings a series of approaches taking as a motto the virtualities that cross and move the images, since these are understood here as living and pulsating matter. To do so, we will start from the thoughts of three authors: Georges Didi-Huberman (1953-), considering the images in an anachronistic field, questioning traditional methods of analysis and bringing transdisciplinary subjects to replace the history of art itself; Aby Warburg (1866-1929), with his investigations of the movements and invisibilities present in the archives and in the images, proposing perspectives that surpass simply empirical or technician readings; and Gilles Deleuze (1925-1995), with his ideas about the connections between cinema and philosophy, indicating questions related to the pure optical and sound situations, to the notion of clairvoyance and specially to the contexts of montage.

KEYWORDS

Memory; Archive; Montage; Susana de Sousa Dias; Portuguese Cinema.

1 – SUSANA DE SOUSA DIAS: MOVIMENTOS E VISÕES

Os filmes de Susana de Sousa Dias (1962-)¹ não se encaixam nos cânones do cinema convencional. Ela elabora um outro modo de fazer cinema, pautado por uma série de problemáticas instigantes, especialmente a resistência às tentativas de apagamento ou de estratificação da complexidade da memória, e a insistência em certo registro particular, expressivo, de invisibilidades virtualmente contidas na imagem. Interessante apontar já de entrada que a cineasta trabalha quase exclusivamente com apropriações de materiais preexistentes, os quais, por caminhos singulares de edição, terminam por ganhar novas interpretações, fazendo emergir uma gama de memórias divergentes às narrativas oficiais. Em seu cinema, de caráter esteticamente minimalista, é relevante também atentar para as maneiras segundo as quais uma história pode ser contada pelo meio audiovisual. Como é possível ter acesso a outras narrativas visuais e sonoras que nos façam ver e ouvir mais, e mais amplamente, do que aquilo que nos é contado pela história oficial? Trata-se aí de trazer à tona gritos que foram silenciados e rostos que permaneceram por muito tempo no limbo dos arquivos.

Todos os quatro filmes por ela produzidos e apresentados até agora – *Processo-Crime 141/53 Enfermeiras no Estado Novo* (2000, 52'), *Natureza Morta/Visages d'une Dictature (Still Life)* (2005, 72'), *48* (2009, 93') e *Luz Obscura* (2016, 76') – são sobre o sistema político português no período conhecido como Estado Novo² e resultam de dedicada pesquisa aos acervos documentais. Essa condição tem grande importância para a proposta da artista/cineasta e envolveu consulta de processos, levantamento de material iconográfico, notícias de jornais da época, filmes de propaganda do regime, além de cinejornais e outros materiais de

¹ Cineasta, produtora e artista portuguesa. Atua também como docente na Escola de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

² Para contextualizar a ditadura salazarista, nos apropriaremos do texto presente no início de *Natureza Morta*: “Durante 48 anos Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o Chefe e ideólogo político do regime; a unidade territorial do Império Português, que se estendia do Minho ao Timor, era a sua mística; a Igreja, o exército e a polícia política, seus pilares. O eclodir da guerra colonial, em 1961, desfere um golpe irreparável nos alicerces do regime. Em 25 de Abril de 1974, movimento dos capitães, apoiado pelo povo, põe fim à ditadura. Foi a Revolução dos Cravos. Os presos políticos foram finalmente libertados”.

acervos da RTP (televisão nacional), do ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento) e do CAVE (Arquivo do Exército).³ Principalmente, houve uma investigação profunda junto aos arquivos do PIDE-DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado / Direção Geral de Segurança), onde se deu o contato maior com as fotografias dos presos políticos, no ano de 2000.

Num misto de choque, fascínio e perturbação provocados pelo encontro com esses arquivos – pois estão aí em tela a memória de Portugal e, de certo modo, a própria memória de quem viveu seus primeiros 12 anos naquele regime ditatorial –, Susana de Sousa Dias viu-se diante de duros vestígios de dor e de esquecimento. Isso possivelmente a levou a buscar, no atravessamento de seus contextos e particularidades, meios audiovisuais para expressar e tornar visíveis as forças invisíveis já presentes naqueles materiais, atualizando assim angústias e traumas gerados em tantos indivíduos e que reverberaram nas gerações seguintes: famílias destroçadas, desaparecimentos, ausências, barbárie. Ela afirma “...procurar abrir a imagem dentro de sua especificidade própria dando-a a ver para além do seu sentido imediato, sem, no entanto, subverter a sua natureza intrínseca” (DIAS, 2012, p. 232-3). Como fazer esse movimento de forma ética e ao mesmo tempo estética?

Uma vez escavando nas profundezas dos arquivos, virando-os do avesso, ela levou adiante seu projeto com as imagens-testemunho, tornando-as matéria viva, pulsante e movente, com fluxos próprios. Durante os percursos de investigação, deparando-se inevitavelmente com falhas e lacunas inerentes aos acervos, assumiu e valorizou tais ausências, trazendo-as e inserindo-as nos filmes como elementos constituintes dos mesmos. Com isso, a cineasta mostra quão importantes são essas fendas e fraturas, tanto para que o espectador possa dispor de uma pausa de alguns segundos entre as cenas, quanto para o desenrolar mesmo das narrativas, as quais necessitam desses respiros – lidar com os fragmentos de maneira a não esconder que eles são parte de um complexo processo de montagem, realizado por meio de recortes e edições que convocam outro tipo de relação com as imagens.

³ Parte dos materiais, sobretudo os cinejornais, encontram-se disponíveis *online* no *site* da Cinemateca Portuguesa. Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital.aspx>. Acesso em 22 ago. 2017.

A memória já é em si fragmentada, dada a impossibilidade de se recordar ou reconstituir um acontecimento tal como ocorreu – ao narrarmos um evento qualquer partimos de escolhas, processos intrincados de edição. Os fragmentos podem ser combinados e recombinaos infinitamente, gerando novas possibilidades a cada atualização. Diante da produção de Susana, cabe indagar: quais afetos compõem suas leituras e percepções tão singulares? Quais os movimentos de uso, ou mesmo de apropriação dos arquivos, e de que modo as narrativas são apresentadas/recebidas pelo público?

2 – 48

O filme *48*⁴ é o terceiro longa-metragem da cineasta portuguesa, cujo título faz menção à duração cronológica da ditadura salazarista em Portugal (de 1926 a 1974). Ele nasce de uma proposta de relação radical entre a palavra e a imagem – o que parece desaguar em algo similar a um inventário da tortura, como Susana afirma.⁵ O ponto de partida, aparentemente simples, é apresentar ao espectador uma série de retratos de identificação de ex-presos políticos, retratos conhecidos como *mugshots*, retirados dos arquivos oficiais da polícia e do exército portugueses concernentes aos anos do regime ditatorial, junto a depoimentos dos mesmos, colhidos no tempo presente. Esses depoimentos dizem respeito a áudios capturados ao longo da produção do filme, à medida que lhes iam sendo mostrados os registros fotográficos antigos, deles próprios, bem como de seus familiares e amigos na prisão.⁶ Para

⁴ Cabe mencionar que o filme recebeu premiações em festivais internacionais, entre eles o *Grand Prix 2010* no Cinéma du Réel, França; e o *Opus Bonum* – Melhor documentário mundial na edição de 2010 do Jihlava Festival (República Tcheca).

⁵ Susana de Sousa Dias, em suas entrevistas, mencionando alguns dos presos com quem travou relações, narra alguns dos percursos que a levaram a pensar os filmes. O seguinte trecho é marcante e dá a ver o relevo dos vínculos entre a imagem e o tempo: “A Georgete estava a contar várias coisas. Disse-me: ‘já reparou, nesta imagem já tinha o buço a crescer e estava despenteada’. Começou a contar-me a história, o tempo entre a fotografia de entrada e de saída. E também da forma como aquela roupa foi usada para limpar o chão. A fotografia então abriu-se em termos de imagem e de tempo. Foi aí que comecei a pensar no filme. Depois, um segundo ex-prisioneiro, o Manuel Pedro, também comentou: ‘já reparou que na primeira fotografia era careca e na segunda já tinha cabelo...’. Levantou-se a questão do disfarce na clandestinidade. As fotografias de cadastro impressionaram-me logo muito, quando as vi em 2000, e não sabia porquê. Aquilo perturbou-me imenso” (2011).

⁶ A estética do filme vai pautada, como dito, pela relação entre imagens e palavras. Nessa perspectiva, são já ricas as perguntas formuladas por Susana em suas notas sobre o filme, indicando o caminho

compor a narrativa, dentre os milhares de registros pesquisados, foram escolhidos e exibidos, com suas diferentes histórias de dor, os percursos de dezesseis presos: quatorze portugueses (sete homens e sete mulheres) e dois moçambicanos (homens).

Esses dezesseis depoimentos constituem de fato uma linha narrativa bem definida e elaborada por Susana, ainda que isso possa não ficar tão evidente em um primeiro momento. Na expectativa de fornecer mais elementos a respeito de 48 ao leitor, esmiuçaremos e efetuiremos certa descrição de três depoimentos contidos no filme. O primeiro deles é de Domingos Abrantes, a sexta testemunha a aparecer no longa-metragem. Da tela negra surge seu retrato de frente, e após alguns instantes de silêncio, ele inicia sua fala mencionando o combate que há entre a polícia – que quer obrigar o preso a falar por meio de torturas as mais variadas – e o próprio preso – que tem, como último e mais forte recurso, o poder de não falar. Logo em seguida surgem duas imagens suas de perfil sobrepostas, que indicam as mudanças físicas que sofrera com a passagem do tempo, o que é confirmado quando diz que engordou quatorze quilos durante a prisão, ao lado ainda do desgaste provocado pelas constantes sessões de tortura. Segue mais um retrato de frente, no qual Abrantes afirma: “Não se pode fugir de tirar a fotografia, mas a cara somos nós quem decidimos”. Ele menciona ainda as inúmeras ameaças, as mentiras que os policiais inventavam na tentativa obcecada de coletar informações, e como eles exploravam fatores afetivos, ameaçando familiares e amigos. Vem então o retrato de outra presa – trata-se de Conceição Matos, que também faz sua narrativa para o filme.

A segunda testemunha que escolhemos é Maria Antónia Fiadeiro, sétima na ordenação do filme. Seu retrato traz a particularidade de estar sorrindo, no que afirma: “Eu estava contente por ser presa”. Seus pais já se encontravam presos, e assumiu o ato por um lado como espécie de solidariedade familiar a eles, mas, por outro, há o

de algumas de suas reflexões e questionamentos durante o desenvolvimento do longa-metragem: “Os rostos fotografados pela PIDE fitam-nos, interpelam-nos, perturbam-nos. Como filmá-los, mantendo a integridade desta interpelação? Que duração atribuir a cada plano para que o espaço de ecos e ressonâncias que cada rosto comporta possa ter existência? Como se transfigura uma imagem através da duração que lhe é imposta? Quanto tempo aguenta um grande plano ‘em grande plano’? Qual o equilíbrio entre as palavras e os silêncios para que a imagem não fique inteiramente possuída pelo texto? E como construir um espaço que mais do que físico é conceptual?” (2011).

sentimento de culpa, insulto e desrespeito a outros presos que seu gesto teria acarretado. Entretanto, pontua que o registro mostrado é de sua saída da cadeia, e segue descrevendo a roupa que estava usando na ocasião como bastante recatada. Fiadeiro aciona, por meio das vestimentas, lembranças do quanto nesta época o desejo sexual era altamente reprimido – as pessoas só falavam, não se tocavam. Ela diz: “Não nos tocávamos, parecia que não tínhamos mãos”. Na sequência, surge outro retrato seu, também de frente, mas agora com cabelos longos, dizendo respeito à sua segunda prisão: “Aqui já era uma mulher”. Apesar de não ter sofrido nenhuma tortura, discorre sobre a repressão insana, segundo uma vigilância inquisitorial, pelo que tudo era tolhido, inclusive certos atos e a fala, o que acabava inevitavelmente por reverberar na vida privada e afetiva. Segundo ela, havia uma ausência de sinceridade, uma hipocrisia, onde tudo era ocultado e escondido: “Precisávamos descobrir Portugal por gestos mínimos”.

O terceiro e último depoimento que ora expomos – décimo quinto e penúltimo na continuidade – é o do moçambicano Matias Mboa. Há dois relatos de moçambicanos. No caso dos prisioneiros das colônias africanas, praticamente toda a documentação produzida pela repressão foi destruída. Diante dessa lacuna, Susana opta por dois tipos de imagens para acompanhar as narrativas – a tela negra com pequenas manchas e pontos brancos no limite do enquadramento que oscilam entre aparecer e desaparecer, e as imagens capturadas por câmeras de vigilância noturna, em locais que sugerem fronteiras. Mboa narra que foi fotografado diversas vezes pela PIDE, apesar de não ter restado nenhuma imagem. Ele fala sobre o alto número de pessoas que morriam, tanto pelas torturas quanto por doenças. Foi principalmente o som das torturas que o marcou: os gritos dilacerantes das pessoas, os gemidos, as chicotadas no corpo. Na prisão, o tempo para e, diante do intolerável, vem o desejo pela morte. Entretanto, segundo Mboa, a morte tem medo do homem, pois ela desaparece quando o homem mais dela necessita. Ao ser libertado, sentiu alegria num primeiro momento, que logo se transformou no pavor de se sentir constantemente vigiado, numa espécie de prosseguimento do sofrimento e da humilhação passados na prisão.

Colocadas essas descrições iniciais, é preciso, no entanto, finalmente, que anotemos: *48* é provocador porque dá a perceber o poder e uma complexidade bem mais profunda das imagens, sugerindo ou fazendo ressoar perguntas incisivas: como vislumbrar os escapes em um sistema tão rígido como o ditatorial? Como dar consistência às possíveis linhas de fuga?⁷ Por essas direções, é possível – e eis aqui algo essencial – colocarmos em questão o suposto realismo característico das fotografias forenses ou judiciais, codificadas em termos ideológicos segundo tradições rígidas: Susana vai além ao investigar justamente o que pode transbordar na fotografia do rosto de um preso, o que ali a atravessa. O instante da realização da fotografia identificava o preso e marcava a entrada/saída da cadeia, pondo em curso uma espécie de ritual constrangedor e cruel, uma “catalogação” que funcionava como um estranho portal entre o mundo de dentro e o de fora. Diante disso, inevitavelmente era preciso que a pessoa que estava sendo presa assumisse alguma postura ao ver-se frente à câmera, fosse encarando-a, fosse desviando o olhar, e isso de um modo ou de outro provocava expressões singulares naqueles rostos então, para sempre, assinalados pela opressão. Quais forças estariam aí virtualmente em jogo? Que forças estariam implicadas nessa condição de um pavor gritante, ou, quem sabe, de uma possível tentativa de resistência, de desafio ao regime, de alguma manifestação frente à implacável prisão? O olhar do prisioneiro encontra o olhar do espectador, gerando-se assim um circuito impregnado pelos terríveis afetos do dispositivo policial perpetrado no passado e que agora penetra no presente, atualizando-se: “(...) por vezes somos nós que olhamos para a imagem, por outras olhamos para a imagem através do olhar de quem está a falar, por outras ainda é a imagem que olha para nós”. (DIAS, 2011).

De uma maneira geral, a cineasta faz uso então de dois recursos de base neste filme. Há, em primeiro lugar, deslocamentos sutis nos planos de registro/captura

⁷ Afirmando Gilles Deleuze e Claire Parnet no início do texto *Da superioridade da literatura anglo-americana*, em *Diálogos*: “A linha de fuga é uma desterritorialização (...) Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano (...) Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada.” (1998, p. 49) Para além de qualquer movimento simplesmente físico ou empírico, a linha de fuga deve ser associada em especial à própria ideia de devir (*ibidem*, p. 50-51).

direta das fotografias de identificação dos prisioneiros, com movimentos quase imperceptíveis, assim como o lento aparecer/desaparecer e as transições de uma imagem a outra, de modo que as telas negras de entremeio acabam por gerar alguns intervalos ou suspensões que podem também agir como pequenas pausas para o espectador. Há também, em segundo lugar, mas não menos importante, a incorporação do som ambiente nos registros de áudio dos depoimentos das testemunhas (então recentemente gravados para a confecção do filme), funcionando como mais uma operação de presentificação do aqui e agora a partir de ruídos cotidianos, tais como trânsito na rua, aviões passando, portas rangendo, máquinas, pássaros, latidos, etc.

Assim, em suas micronarrativas, este duplo movimento – a lentíssima apresentação/atualização das fotografias do passado na relação com os testemunhos sonoros e a própria força emotiva dos depoimentos – dá a ver, em última instância, a persistência das marcas da ditadura, tornando o filme tão perturbador quanto instigante. Enfim, ao levar a termo esses distintos procedimentos, conectando imagens do passado a relatos do presente, Susana complexifica as temporalidades, pensando-as e assumindo-as como camadas sobrepostas, produzindo distensões temporais que nos convocam a outro tipo de relação com as imagens e os sons.⁸

3 – IMAGENS PENSANTES E IMAGENS SOBREVIVENTES

Interessa-nos agora propor certa perspectiva de análise quanto ao filme mencionado, tendo em vista apresentar alguns de seus mapeamentos estéticos e conceituais. Demanda-se aí um olhar ao mesmo tempo sensível e criterioso, que possa expor o conglomerado de forças invisíveis, de virtualidades que constituem as imagens – deixar que estas falem por si, que se movimentem e se atualizem. Os referenciais teóricos elencados a seguir poderão engendrar alguns movimentos de análise particularmente interessantes nesse sentido. Para tanto, partiremos de uma afirmação do pesquisador Etienne Samain: “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem

⁸ Conforme afirma Carolin Ferreira: “Se o filme fosse visto em tempo real, teria duração de apenas sete minutos, mas com a distensão temporal, acaba preenchendo uma hora e meia” (2014, p. 212).

é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante... As imagens fazem parte de um sistema no qual circula pensamento” (2014, p. 31-2).

No livro-coletânea *Como pensam as imagens*, Samain convida a refletir acerca da hipótese de que as imagens não somente fazem pensar, como já são em si pensamento. Para tanto, no conjunto de ensaios que organizou, ele nos coloca diante de uma série de inquietações que têm como arcabouço teórico – particularmente nos textos do próprio Samain – três proposições de base tomadas dos autores Gregory Bateson (1904-1980), Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. A primeira – e mais evidente – é a de que toda imagem nos oferece algo para pensar, ou seja, toda imagem faz pensar. A segunda é que toda imagem é portadora de um pensamento, ou veicula pensamentos, já que carrega em si algo do objeto representado. Por fim, a terceira proposição, a mais questionável e ao mesmo tempo a mais necessária, segundo o próprio Samain: toda imagem é uma forma que pensa. Ele declara:

Independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(s), seria uma forma que pensa. (SAMAIN, 2012, p. 23).

Esta terceira proposição é bastante provocadora, pois atribui à imagem um pensamento autônomo, como se tivesse vida própria e não precisasse estar condicionada a um sujeito dito pensante. Pelo contrário, tudo se passa como se o pensamento se produzisse nas relações entre as imagens, despertando e instaurando o próprio itinerário das ideias. Assim: “Uma imagem forte é uma forma que pensa e que nos ajuda a pensar” (SAMAIN, 2014, p. 24).

Esses pontos de vista, essas instigações – enfeixadas especialmente na condição de uma imagem que pensa, que dispõe de autonomia para além da partição tradicional entre sujeito e objeto, como se ela os atravessasse – nos remetem a contextos teóricos que colocam em xeque as leituras mais científicas e/ou historicistas relativas ao estatuto da imagem, na expectativa talvez de reposicioná-lo.

Pontuemos: a condição dessa imagem que pensa parece, por exemplo, não se coadunar com pressupostos da ordem de um puro inteligível, de um suprassensível. Ao contrário, trata-se de tentar considerar a imagem por si e em si, em suas invisibilidades intrincadas, antes de capturada e rebatida nas representações – o que acaba possivelmente por degradá-la. Tudo indica que tal condição da imagem é mesmo necessariamente vitalista, viva. Uma pergunta importante, nesse sentido, seria: como tentar pensar essa imagem que pensa?

Essa ideia incisiva, de que a imagem já é em si pensamento (e mesmo vida), nos leva a uma leitura de certas noções propostas pelo filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, especialmente quanto aos caracteres do que ele chama de imagem sobrevivente. Esse é o título de um livro⁹ que tem como questão principal uma tomada de posição frente às visões tradicionais da história da arte, confrontadas, nesse caso, com os paradoxos abertos pelas potências fantasmáticas e imanentes das imagens. O autor reflete acerca da proposta de um invisível presente na imagem: algo que nos olha quando a vemos. Ele nos fornece pistas para que seja possível rastrear e trabalhar os movimentos singulares dessas invisibilidades nos objetos de pesquisa, concomitantemente apontando a insuficiência de certas metodologias para analisar com êxito as obras de arte em diferentes épocas e contextos.

Por essa via, lidando ainda com questões relacionadas à psicanálise e à ideia de sintoma, defende Didi-Huberman que o historiador, ao estudar uma obra do passado, não pode desprezar seu próprio tempo e contexto (do historiador, ratifiquemos), haja vista que ele mesmo já é portador de uma memória repleta de singularidades, de experiências e vivências: “o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). Existem ainda as complexas camadas temporais intrínsecas às imagens – elas carregam consigo a memória cronológica e,

⁹ O título completo do livro é *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

portanto, modificam-se ao longo do tempo –, sofrendo iluminações, metamorfoses e atualizações constantes. Toda imagem traz invisibilidades e memórias de um passado que, no presente, serão atualizadas e ressignificadas de acordo com novos contextos e experiências, pertencendo, pois, a extratos de tempos múltiplos, que atravessam o tempo histórico. Eis aí o chamado anacronismo da imagem, uma vez que o tempo simplesmente histórico ou cronológico lhe é insuficiente.¹⁰ Não à toa, partilhando de um diagnóstico semelhante, declara também Etienne Samain: “As imagens abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir” (2014, p. 58).

Tal noção de imagem sobrevivente vem do conceito de *Nachleben*, proposto por Aby Warburg e estudado na contemporaneidade por Didi-Huberman. Pode ser definido como uma capacidade que as formas têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir quando menos se espera. Essa capacidade está relacionada ao caráter fantasmagórico e sintomático da imagem, sua força de sobrevivência ao aparecer, desaparecer e reaparecer segundo temporalidades anacrônicas, isto é, não cronológicas. Warburg sustentava que imagens pertencem a tempos e lugares imemoriais. Segundo ele, todas as imagens estão inseridas em coleções de movimentos, e uma vez que não existem movimentos possíveis sem a condição temporal, as imagens só podem ser pensadas em um tempo que não é necessariamente histórico.¹¹ Elas nos obrigam, assim, a traçar percursos não lineares, não preexistentes e mesmo imprevisos, consoante uma malha de infinitas e transitórias potencialidades. De que maneiras podemos enxergar esses veios imagéticos mais profundos? Atesta Samain, a partir de uma leitura de Warburg:

¹⁰ Afirma Didi-Huberman, ainda quanto à memória: “Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica” (2015, p. 41).

¹¹ Sobre as relações tecidas por Warburg entre movimento e tempo, destacamos o texto *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, sua tese de doutorado publicada em 1893. Trata-se de um estudo comparativo entre as pinturas mitológicas de Sandro Botticelli com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, tendo como mote o movimento (WARBURG, 2015, p. 27-86). Seguimos falando de uma temporalidade das imagens que não se encontra simplesmente implicada numa sucessão de acontecimentos empíricos (a conhecida cronologia da flecha temporal), mas, sim, em um tempo anacrônico e multifacetado, próprio delas e que as atravessa.

As imagens nos causam medo talvez por essa razão: porque elas carregam, precisamente, os arquivos-vivos de saberes e de correntes telúricas diante dos quais perdemos a força de “gritar”... por falta de tempo, ou antes, por falta de talento. Quando conseguimos olhar melhor para as imagens, seremos forçosamente capazes de vê-las e de lê-las, isto é, de melhor viver a partir delas, em face de amplidão das intuições e das sensações nelas contidas. (2014, p. 59).

O saber warburgiano dá a ver outros modos de conhecer um objeto, uma vez que absorve os percursos, leva em conta os acidentes e nunca se fixa num resultado fechado ou sintetizado – o que interessa são os movimentos aberrantes e as metamorfoses da imagem. Cabe destacar que Warburg inaugurou um método singular e inovador na história da arte com seu *Atlas Mnemosyne*.¹² Trata-se de um átlas constituído somente por imagens, num total de 79 painéis,¹³ cada um medindo aproximadamente 1,5 metros de altura por 2 metros de largura, reunindo cerca de 900 objetos, sendo grande parte deles fotografias em preto e branco. As disposições não seguem regras de catalogação usuais – são pautadas pelos movimentos que percorrem as imagens, as relações entre elas – e só funcionam se analisadas em conjunto. Devem ser lidas antes como mapas e cartografias, sempre abertas a diferentes configurações e rearranjos.

No *Atlas Mnemosyne*, o arquivo é todo pensado de forma paradoxal e anacrônica, trazendo à tona suas potencialidades invisíveis e estendendo seus possíveis. Consideramos relevante o exemplo do *Atlas* de Warburg também para questionar e problematizar a ideia de crença na imagem como testemunho objetivo dos fatos, especialmente no que diz respeito à fotografia. Tal ideia mostra-se, ao que tudo indica, falaciosa, pois é insuficiente conceber os registros fotográficos como simples acidentes ou acontecimentos empíricos – é necessário sempre questionar as imagens, suas invisibilidades pulsantes, interpretá-las sob novas luzes e levar em conta suas atualizações temporais e contextuais.

¹² Referência à deusa grega da memória, mãe das nove musas. Na página do *The Warburg Institute* é possível encontrar um *link* com informações detalhadas sobre o *Atlas*, bem como visualizar algumas das pranchas. Disponível em <https://warburg.library.cornell.edu/about> Acesso em 29 Ago. 2017.

¹³ Aqui cabe uma observação sobre a quantidade de painéis: “Veremos que, apesar da numeração que termina com a prancha 79, a obra publicada contém um total de apenas 66 pranchas, fato que levanta eventuais outras questões sobre a ordenação da *Mnemosyne*, que intuía Warburg dias antes de seu falecimento” (SAMAIN, 2014, p. 52).

Enfim, tudo se passa como se a interrogação a propósito de uma imagem que pensa nos levasse para uma noção de imagem viva, ou melhor, sobrevivente, uma vez que o anacronismo aí imanente lhe atualiza a condição, dando talvez a ver inesperadas invisibilidades, atravessamentos que se desfazem e se reconectam na relação com o naufrágio das coordenadas de tempo e de espaço – uma perspectivação que foi levada a efeito nas práticas de um pensador como Aby Warburg, ao conceber e confeccionar seu *Atlas Mnemosyne*.

Observemos finalmente que as proposições apontadas podem contribuir na problematização das questões postas em jogo no filme *48* e na anotação dos modos pelos quais a cineasta se apropriou dos arquivos. É que arquivamento deixa, nesse caso, de ser esquecimento, longe de se conformar como a individualização dos acervos que terminam por impor o anonimato de seus conteúdos e sujeitos, mais ainda, no limite, a estratificação ou mesmo o apagamento de uma memória – no que se esvazia radicalmente a história de seu *corpus* mais evidentemente político, fazendo minguar sua potência de evocação de imagens anacrônicas, asfixiando-as. De outra parte, Susana de Sousa Dias parece se apropriar e estabelecer uma relação singular com seus objetos históricos, tratando os arquivos justamente como algo da ordem do anacrônico e de modo que inevitavelmente eles fazem ressoar uma miríade de outras imagens, estampando assim o caráter coletivo e problemático da memória em suas temporalidades múltiplas. Diríamos que Susana, através de sua produção fílmica, parece insistir no arquivo como uma coleção de imagens pensantes e sobreviventes.

4 – IMAGEM-TEMPO, PENSAMENTO E MONTAGEM

Segundo Gilles Deleuze, a crise provocada pela situação após a Segunda Guerra Mundial instaurou algo como uma mutação da imagem, que rompe com o sistema sensorio-motor de ação e reação, tornando-se assim imagem-tempo – noção ligada precisamente a um cinema pensante, às imagens pensantes.¹⁴ No momento

¹⁴ Ainda quanto aos contextos de após a Segunda Guerra Mundial: como dar conta dos fragmentos de uma realidade em ruínas? A representação dos movimentos em geral passa a dar lugar a uma apresentação do tempo em si. A mutação da imagem vai ressoar uma série de aspectos do referido

em que acontecimentos mostram-se por demais intoleráveis – ao ponto mesmo da paralisia, quando já não é possível agir ou reagir diante de algo –, o que resta é a potência do pensamento. Através do pensamento é facultada a produção de obras de arte provocadoras, capazes de expressar e de pôr a lume as forças que se apoderaram de um artista ou de um personagem – quando estes, frente a certas condições, não dispõem de escolha, a não ser pensar, criar. Dito de outro modo, não há como não pensar quando se vê um artista ou um personagem diante do intolerável, no que são então produzidas as chamadas “situações ópticas e sonoras puras”, um dos possíveis caracteres da imagem-tempo. De acordo com Deleuze:

Quando se está assim diante de situações ópticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensorio-motor próprio do cinema ‘clássico’” (2013, p. 71).

O complexo de forças e de signos circunscritos na imagem-tempo força o pensamento a pensar de outros modos. Deleuze se concentra em provocar aberturas que questionam os cânones e as imagens dogmáticas, criticando toda forma de representação transcendente. Neste panorama, a figura do vidente – aquele que abre uma fenda, uma cisão no tempo cronológico e instaura outros tempos complexos – é essencial. Na imagem-tempo, nas situações ópticas e sonoras puras, visões e audições profundas dos personagens tomam o lugar da ação. O vidente é assim aquele que enxerga o tempo como fissura ou desdobramento do cronológico, vendo e dando a ver outras espessuras do tempo. Afirma Deleuze:

O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensorio-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações (2007, p. 30).

período. Cf. a entrevista *Sobre a Imagem-Tempo*, de Deleuze, presente em *Conversações* (p. 75 a 79).

Cabe retomar algo mais acerca das condições do pensamento para o próprio Deleuze. Distante de todo dogmatismo (de um lado), mas também de todo relativismo ou niilismo (de outro), ele recorrentemente parece nos incitar à criação de novos lugares de pensamento. Onde pensar é ainda possível? No cinema, Deleuze encontrou um grande aliado para os encaminhamentos de tal questão, e a imagem-tempo indica talvez um dos achados mais ricos nesse trajeto de pesquisa. Deleuze preza uma espécie de devir-pensamento do mundo. Para ele, as imagens, uma vez tomadas em circuitos moventes entre atualizações e virtualizações – circuitos que não são preexistentes nem fechados em si –, podem dar a ver algumas de suas dimensões outras, menos empíricas, mais invisíveis.

Nessas direções, todo objeto é imagem, uma complexidade de imagens, e de modo que o autor apresenta ideias e conceitos que buscam captar as singularidades, os pontos sensíveis ali imanentes, sempre caso a caso, e capazes quem sabe de mobilizar o próprio pensamento. É assim que Deleuze, por exemplo, constrói, a partir do cinema de Orson Welles, a ideia de potência do falso, ou que problematiza certa noção de crença nas relações com filmes de Dreyer e Bresson – temos aí o cinema provocando e mobilizando a filosofia.¹⁵

Outro aspecto relevante que nos é legado pelas provocações de Deleuze e que pode tocar de perto nosso itinerário quanto ao cinema de Susana de Sousa Dias diz respeito ao papel da montagem – cortes e procedimentos técnicos de ligação, cujos usos diversificados dão sentido às imagens. Diz Deleuze: “Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre as imagens” (2013, p. 71). O filósofo entende a própria montagem como processo de pensamento, de modo que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo” (2007, p. 87), ratificando, via seleção e mostragem de diferentes texturas fílmicas, sua relevância para a

¹⁵ Como afirma Deleuze, também na entrevista *Sobre a Imagem-Tempo*, presente em *Conversações: “A crítica de cinema esbarra num duplo obstáculo: é preciso evitar simplesmente descrever os filmes, mas também aplicar-lhes conceitos vindos de fora. A tarefa da crítica é formar conceitos, que evidentemente não estão ‘dados’ no filme e que, no entanto, só convêm ao cinema, e a tal gênero de filmes, a tal ou qual filme. Conceitos próprios ao cinema, mas que só podem ser elaborados filosoficamente. Não são noções técnicas (*travelling*, *raccords*, falsos *raccords*, profundidade de campo, planeza etc), mas a técnica não é nada se não serve a fins que ela supõe e que ela não explica”* (2013, p. 78-9).

construção de um cinema de natureza estética e conceitual. A montagem, enquanto modalidade que articula todo o conjunto de um filme, do roteiro até o resultado final, instaura múltiplos trajetos para a doação/produção de sentido das imagens.

É interessante aqui observarmos quão fortemente Susana Sousa Dias valoriza a montagem. Isso fica evidente em seus filmes, que parecem sugerir certa ideia de que praticamente tudo é possível por meio da montagem, dada sua infinita gama de combinações e recombinações. De fato, ela opera esse processo com seriedade e amplitude impressionantes – não se trata apenas de uma ferramenta de edição/manipulação dos materiais, mas, antes, de uma série de ações envolvidas no manejo, ou melhor, no rearranjo dos sentidos em sua incontornável pluralidade. Dito de outro modo: é ainda o pensamento que está implicado¹⁶.

5 – À GUIA DE CONCLUSÃO: ARGUMENTOS E PROPOSTAS PARA PESQUISAS

Susana de Sousa Dias tem um modo muito singular de pensar e fazer cinema. Podemos afirmar que, ao trabalhar exclusivamente a partir de materiais preexistentes – no caso, com e sobre os arquivos da ditadura salazarista portuguesa –, ela propõe um cinema em outro registro, que escapa a tipologias ou categorizações mais vigentes. Dados os elementos de inovação e ineditismo presentes em seus trabalhos, acreditamos como relevante a construção de reflexões provocadas por sua maneira particular de ver e perceber a ditadura, fazendo inclusive emergir perspectivas possivelmente renovadas quanto às relações entre uma estética e uma ética, ou mesmo entre arte e política.¹⁷

¹⁶ Afirma a pesquisadora Anitta Leandro: “A montagem cinematográfica tem a capacidade de tornar perceptível o testemunho silencioso de certas imagens de arquivo – imagens muitas vezes nuas, desprovidas de linguagem, estocadas sem som, sem assinatura ou texto, mas tão próximas do real que podem ser reinseridas no curso da história exatamente pelo que são: documentos, rastros do passado” (2012, p. 27).

¹⁷ Destacamos ainda a formação multidisciplinar de Susana, algo que marca seus trabalhos, como assevera a seguinte citação: “É o cruzamento entre cinema e artes visuais, um cinema muito híbrido, não tem nada a ver com o cinema clássico, tradicional. É uma área muito especial e por isso é que gosto tanto de estar nas Belas Artes. É graças a esta formação dupla que tive que faço os filmes que faço. Quando faço um filme, recorro a estas duas filiações: a que vem da arte e a que vem do campo do cinema”. Entrevista *Procurando contrapor as memórias oficiais da PIDE às memórias afetivas dos*

Enfatizamos a pertinência e relevância de três autores – Didi-Huberman, Warburg e Deleuze – para uma compreensão do cinema de Susana Sousa Dias. De diferentes modos, tais autores se dedicaram a investigar, quanto ao problema e à condição da imagem, invisibilidades, movimentos, anacronismos, arquivos, memórias, vidências e aspectos da montagem, fornecendo assim uma gama de conceitos e recursos teóricos capazes de enriquecer a análise e a interpretação da produção e processo fílmicos desta cineasta – especialmente no caso de *48* –, iluminando-os em algumas de suas perspectivas mais incisivas e interessantes.

Didi-Huberman, por exemplo, é mencionado pela própria Susana como referência, especialmente em seus escritos e reflexões sobre anacronismo da imagem e sintoma – pontos nevrálgicos que permeiam talvez todo o processo da cineasta. As ideias de Didi-Huberman nos levam inevitavelmente a considerações sobre Warburg e o modo com que este tratava o problema do arquivo, ou seja, como uma espécie de memória viva, passível de diferentes formas de organização e atualização (veja-se o exemplo do *Atlas Mnemosyne*). Finalmente, Deleuze – o terceiro autor dessa constelação – elaborou toda uma demorada meditação acerca das relações entre imagem, tempo e pensamento, numa relação direta com o cinema, que ele analisou sob a lógica de uma “classificação natural” na qual os tipos de imagens e seus signos correspondentes não se encaixam em categorias de grandes gêneros fílmicos. Suas ideias, além de ajudarem na reelaboração ou confirmação de uma série de hipóteses, remetem esse conjunto de referências às condições técnicas da produção dos circuitos de sentido através do trabalho de montagem das imagens.

Buscamos no presente texto apresentar a força e a relevância dos autores mencionados, tendo em vista algumas direções de pesquisa e análise dos trabalhos de Susana de Sousa Dias e, mais especificamente, para o estudo e decupagem do filme *48*. Ao propor essas conjugações, não queremos sugerir um simples movimento exterior de “aplicação” de conceitos ou de elucidação de mensagens supostamente inscritas nas produções audiovisuais da diretora portuguesa.

presos. Disponível em <http://www.tsf.pt/sociedade/interior/procuro-contrapor-as-memorias-oficiais-da-pide-as-memorias-afetivasdos-presos-7950545.html> Acesso em 27 Fev. 2017.

Entendemos como essencial consentir que o filme também fale, estabelecendo os diálogos com as reflexões teóricas propostas. Dito de outro modo: metodologicamente, é valioso saber entretecer um composto de iluminações mútuas e cruzadas (na medida em que se questione onde e como poderão as ideias se tocar, se compor, se mobilizar), na expectativa de que esses encontros façam a pesquisa avançar. Tal perspectiva parte do pressuposto de que, tanto quanto as produções dos teóricos apontados, os filmes de Susana de Sousa Dias são também já, por si e em si, pensamento.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIAS, Susana de Sousa. '48': *Imagens que gritam*. Entrevista com Susana de Sousa Dias. Entrevista concedida a Manuel Halpern, 2011.

<<http://www.buala.org/pt/afroscreen/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>>. Acesso em 27 Fev. 2018.

_____. *Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas na película*, Revista Arte & Género: Mulheres e Criação Artística, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp. 248-259, 2012.

_____. *Procuo contrapor as memórias oficiais da PIDE às memórias afetivas dos presos*. Entrevista concedida a Ana Sousa Dias, 2017.

<<http://www.tsf.pt/sociedade/interior/procuo-contrapor-as-memorias-oficiais-da-pide-as-memorias-afetivasdos-presos-7950545.html>>. Acesso em 27 Fev. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Editora Alameda, 2014.

LEANDRO, Anita. *A voz inaudível dos arquivos*. XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, organizadores: Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro, vol. 1, pp. 27-37, 2012.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

Filmografia

48. Realização: Susana de Sousa Dias: Kintop/ Ansgar Schäfer. 1 DVD (92 min), PAL, color, 2009.

NATUREZA MORTA – VISAGES D’UNE DICTATURE. Realização: Susana de Sousa Dias: Ansgar Schaefer (Kintop) e Xavier Carniaux (Amip). 1 DVD (72 min), PAL, color, 2005.