



O visível em ruínas: o gesto ensaístico na reapropriação das imagens de arquivo

Lo visible en ruinas: el gesto ensayístico en la reapropiación de las imágenes de archivo

The visible in ruins: the essayistic gesture in the reappropriation of archival images

Marcus Freire ¹

Universidade de Campinas, SP, Campinas, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-1620-9821>

Resumo: Este ensaio examina o cinema de arquivo como prática que desloca a aura das imagens — não como rastro de autenticidade, mas como força política de reativação. Dialogando com Boris Groys (1995, 2008), Georges Didi-Huberman (2015, 2021) e Walter Benjamin (1989, 1994, 2008), debruça-se sobre gestos curatoriais fílmicos que operam através da montagem anacrônica e da forma ensaística. Tais filmes não restauram o passado, mas acionam suas brechas e silêncios, revelando o arquivo como espaço de conflito entre memória e apagamento. A curadoria transforma-se, então, em ato político que rearticula o visível em constelações críticas, capazes de interpelar o presente. A montagem anacrônica rompe com linearidades históricas, expondo tensões entre temporalidades e ressignificando documentos a partir de urgências atuais. O ensaio fílmico, por outro lado, surge como método de pensamento dialético, no qual imagens pretéritas colidem com o agora, gerando novas leituras. Ao insistir na incompletude do arquivo, esses filmes recusam narrativas fechadas, convertendo-o em território de luta. Sua potência reside na reabertura de sentidos esquecidos, desestabilizando hierarquias do visível e propondo histórias alternativas. Por meio dessa prática, imagens dormientes tornam-se agentes ativos que desafiam narrativas históricas dominantes e revelam o potencial transformador da reapropriação arquivística.

Palavras-chave: Cinema de arquivo; Aura; Filme-ensaio; Montagem.



Resumen: Este ensayo explora el cine de archivo como una práctica que desplaza el aura de las imágenes — no como huella de autenticidad, sino como fuerza política de reactivación. En diálogo con Boris Groys (1995, 2008), Georges Didi-Huberman (2015, 2021) y Walter Benjamin (1989, 1994, 2008), analiza gestos curatoriales fílmicos que operan mediante el montaje anacrónico y la forma ensayística. Estas películas no restauran el pasado, sino que activan sus grietas y silencios, revelando el archivo como un espacio de conflicto entre memoria y olvido. La curaduría se convierte, así, en un acto político que rearticula lo visible en constelaciones críticas, capaces de interpelar el presente. El montaje anacrónico rompe con las linealidades históricas, exponiendo tensiones entre temporalidades y resignificando documentos desde urgencias actuales. El ensayo fílmico, por su parte, funciona como método de pensamiento dialéctico, donde imágenes del pasado colisionan con el ahora, generando nuevas lecturas. Al insistir en la incompletud del archivo, estos films rechazan narrativas cerradas, transformándolo en un territorio de lucha. Su potencia radica en reabrir sentidos olvidados, desestabilizando jerarquías de lo visible y proponiendo historias alternativas. Al reactivar imágenes dormidas, crean fricciones que exponen las violencias de la historia y exigen justicia cognitiva en el presente.

Palabras clave: Cine de archivo; Aura; Cine ensayo; Montaje.

Abstract: This essay examines archive cinema as a practice that displaces the aura of images — not as a trace of authenticity, but as a political force of reactivation. In dialogue with Boris Groys (1995, 2008), Georges Didi-Huberman (2015, 2021), and Walter Benjamin (1989, 1994, 2008), it analyzes film curatorial gestures that operate through anachronic montage and the essay form. These films do not restore the past but activate its fissures and silences, revealing the archive as a space of conflict between memory and erasure. Curation thus becomes a political act that rearticulates the visible into critical constellations capable of interrogating the present. Anachronic montage fractures historical linearities, exposing tensions between temporalities and resignifying documents through contemporary urgencies. The film essay emerges as a method of dialectical thinking where past images collide with the now, generating new readings. By insisting on the archive's incompleteness, these films reject closed narratives, transforming it into contested territory. Their power lies in reopening forgotten meanings, destabilizing visual hierarchies, and proposing alternative histories. Through this practice, dormant images become active agents that challenge dominant historical narratives and reveal the transformative potential of archival reappropriation.

Keywords: Archive Cinema; Aura; Essay Film; Montage.

Introdução

No panorama do cinema contemporâneo, observa-se um interesse crescente por práticas que mobilizam imagens pré-existentes — domésticas, institucionais, mediáticas, esquecidas, rejeitadas ou reprimidas —, deslocando o foco da criação de novos registros para a reorganização crítica de materiais já disponíveis. Nesse contexto, o cinema de arquivo entrelaça-se de maneira fecunda com a forma do *filme-ensaio*¹, que funciona menos como um relato coerente do que como um pensamento em ato². Como

¹ Sobre o *filme-ensaio*, cf. Hans Richter (1940), Laura Rascaroli (2017) e Timothy Corrigan (2011); sobre reapropriação e arquivo, respectivamente, Linda Hutcheon (1985) e Kate Eichhorn (2013), bem como Jamie Baron (2014). Todos esses referenciais, embora não mobilizados diretamente na análise, informam o pano de fundo teórico do ensaio.

² “A forma do filme-ensaio é caracteristicamente imprevisível porque não segue regras convencionais. Isso se refere não apenas à forma material, como componentes visuais e sonoros, mas também à forma estética e aos elementos narrativos. Além disso, os filmes-ensaio são tanto inspirados quanto produzem pensamento crítico” (Alter, 2018, p. 5).



dizia Adorno (2003, p. 15): “O ensaio não tem fé na dedução: ele segue a centelha do acaso, que pode iluminar mais intensamente do que o encadeamento sistemático”.

A esse conjunto de práticas soma-se o *found footage film*³, forma consagrada desde as décadas de 1960 e 1970 como um tipo de filme de montagem baseado na reutilização de imagens já existentes, frequentemente anônimas, rejeitadas ou deterioradas, para gerar novas configurações estéticas e políticas. Mais do que simplesmente representar essas imagens, os filmes de *found footage* frequentemente as descontextualizam, sobrepõem, submetem a interferências ou manipulações que tensionam suas camadas de significação. Nessa operação, o gesto de montagem é também um gesto de interrogação sobre os dispositivos de poder, memória e representação que as circundam.

Nesse campo, em que o arquivo deixa de ser um vestígio para se tornar um espaço de sensibilidade, e em que a montagem se afirma como uma operação crítica, o pensamento de Boris Groys oferece uma contribuição conceitual particularmente estimulante. Embora Groys não se refira ao cinema de arquivo ou ao *found footage*, suas reflexões — presentes em textos como *Du nouveau* (1995) e *Art Power* (2008) — permitem deslocar o acento da criação original para o gesto de seleção, de recombinação e de exposição. Ele propõe pensar o artista contemporâneo como um curador: aquele que organiza o sensível, escolhendo e redistribuindo elementos já existentes, intervindo tanto no campo estético quanto no político.

Inspirados por essa perspectiva, propomos considerar o cineasta que trabalha com imagens de arquivo como uma figura curatorial: alguém que não se contenta em produzir imagens, mas que reconfigura uma memória visual coletiva. Ao selecionar e reinscrever excertos em um novo contexto, ele desenha novas articulações de tempo e de sentido, transformando vestígios em operadores de significação. Em um outro plano, essa mesma lógica de reorganização do visível pode ser observada em contextos institucionais, nos quais mostras, arquivos e festivais organizam as imagens em constelações interpretativas, articulando filmes, autores e temporalidades sob eixos curatoriais⁴.

³ Ao longo do ensaio, os termos *filme de arquivo*, *found footage* e *filme de montagem* são usados de forma aproximada para designar obras que se constroem a partir de imagens preexistentes. Embora cada expressão enfatize um aspecto distinto — a procedência histórica, o gesto de apropriação ou o trabalho formal —, interessam-nos sobretudo os modos como esses filmes reconfiguram criticamente o visível por meio da montagem.

⁴ Programações dedicadas ao cinema de arquivo em instituições como o *Arsenal – Institute for Film and Video Art* (Berlim), o *Österreichisches Filmmuseum* (Viena) ou a *Cinemateca Portuguesa* não se limitam a exibir obras: elas constroem constelações interpretativas.

Groys observa que, ao extrair uma imagem do fluxo da banalidade, o artista a singulariza, permitindo-lhe reencontrar sua força de presença, um movimento que pode ser aproximado daquilo que Benjamin descreveu como *aura*. Em *Art Power*, mais precisamente no capítulo *On the curatorship*, Groys (2008, p. 43, tradução nossa) explicita essa operação ao comentar o gesto de Duchamp com o *ready-made Fontaine*:

O trabalho do curador consiste em colocar objetos no espaço de exposição. É isso que o diferencia do artista, que tem o privilégio de expor objetos que ainda não foram elevados ao status de obras de arte. Nesse caso, eles adquirem tal status precisamente ao serem colocados no espaço de exposição⁵.

Curadoria, reapropriação e regimes de visibilidade

O cineasta que trabalha com arquivos aproxima-se do curador não apenas por selecionar imagens, mas por inscrevê-las em regimes de visibilidade específicos, interrogando as condições de sua circulação, preservação e leitura. Assim, filmes como os de Farocki ou Marker operam como dispositivos críticos de recontextualização, nos quais a montagem se articula a uma reflexão sobre o próprio estatuto das imagens.

Aplicado ao cinema de arquivo, esse deslocamento nos permite pensar a montagem como uma prática curatorial: ao isolar um fragmento de imagem e reinscrevê-lo em um novo regime de visibilidade, o cineasta reorganiza o sensível. Essa “reativação” da *aura* não contradiz o diagnóstico benjaminiano sobre sua perda na era da reprodutibilidade técnica, mas indica outra via: uma *aura* que não é mais a da origem, mas da constelação; não mais do objeto em si, mas da relação que ele instaura com o presente.

Tal reativação da *aura*, como aqui propomos, não deve ser entendida como um retorno a uma autenticidade originária, mas como um deslocamento sensível operado pela montagem. O *filme-ensaio* não restitui sua *aura* — tal como Benjamin argumenta em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2008) —, mas produz um efeito análogo: a imagem, arrancada da série indiferenciada de seus usos

⁵ Do original: *The work of the curator consists of placing artworks in the exhibition space. This is what differentiates the curator from the artist, as the artist has the privilege to exhibit objects which have not already been elevated to the status of artworks. In this case they gain this status precisely through being placed in the exhibition space.*



anteriores, adquire uma nova espessura temporal e afetiva. Nesse gesto, é como se o excerto voltasse a emitir um “halo” de presença, não pelo que mostra de maneira objetiva, mas pelo que convoca: um campo de forças, de ausências e de possibilidades. Essa aura reativada não deriva da unicidade do objeto, mas da singularidade de sua apresentação, da interrupção do fluxo banal e da possibilidade de fazer pensar o tempo, a memória e o olhar.

Embora Benjamin não tenha falado em “reativação” da aura nos termos que aqui propomos, seu pensamento sobre a experiência singular da imagem e sobre o valor de exposição nos permite esboçar essa abordagem. Assim, aplicados ao cinema de arquivos, os conceitos de Groys: curadoria, seleção, reorganização do sensível, permitem pensar esse campo como um espaço de elaboração crítica do passado e de invenção de novos modos de ver. Longe de buscar restaurar uma totalidade, os filmes que operam nesse registro trabalham com a interrupção, com a montagem como forma de pensamento e com o fragmento como modo de interrogar tanto a história quanto o presente.

Tomemos como exemplo o filme de Chris Marker, *O túmulo de Alexandre (Le tombeau d'Alexandre)*, 1993). Nesse filme, Marker revisita os arquivos do cineasta soviético Aleksandre Medvedkin, combinando imagens históricas, excertos de filmes, cartas e entrevistas para refletir sobre as promessas fracassadas do socialismo. A montagem, em vez de buscar reconstruir o passado, atua como uma arqueologia crítica, escavando-o para expor suas camadas contraditórias.

Harun Farocki leva esse gesto mais longe ao desmontar os dispositivos de produção das imagens. Em *Imagens do mundo e inscrição da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, 1988), ele revela como a fotografia aérea durante a Segunda Guerra Mundial ignorou — ou se recusou a ver — os campos de concentração nas imagens, expondo os limites do olhar técnico.

Georges Didi-Huberman (2015) oferece instrumentos preciosos para compreender essa operação, não como um simples retorno à origem, mas como uma montagem de tempos heterogêneos. Em *Diante do tempo* (2015), embora não trate da montagem cinematográfica, ele propõe uma abordagem anacrônica da imagem: aquilo que vemos, mesmo antigo, não se reduz ao seu tempo de origem. Extraída de sua cronologia original, a imagem pode produzir um novo saber ao ser colocada em fricção com outras imagens, com outras temporalidades. Essa perspectiva fornece uma base fecunda para pensar certas práticas de montagem no cinema contemporâneo,



especialmente no campo do filme de arquivo.

Para Didi-Huberman (2021), a montagem é um gesto de pensamento visual — crítico e poético — capaz de reconfigurar o tempo da imagem e de desestabilizar o olhar. Em *Quando as imagens tomam posição*, Didi-Huberman (2021) sugere que é pela montagem que a imagem pode deslocar o tempo e interrogar o visível, isto é, abrir espaço para uma memória não fixada nem transparente, mas feita de latências e incertezas. Essa concepção da montagem como gesto de leitura e de reinscrição do tempo ilumina o uso do excerto nos filmes de arquivo: longe de funcionar como um simples índice do passado, a imagem retomada adquire força por sua capacidade de interromper o presente, instaurando uma tensão temporal que é também política.

Nesse caso, mais do que uma lembrança, o excerto é uma interrupção do tempo, uma centelha de sentido entre aquilo que foi e aquilo que insiste em retornar. É nesse gesto — interromper o fluxo, criar um tempo suspenso — que se inscrevem práticas cinematográficas como as de Harun Farocki, a quem nos referiremos outras vezes ao longo deste ensaio. Em seus filmes de observação e ensaios visuais realizados a partir de materiais de arquivo, Farocki se esforça para fazer ver o que já vimos, mas de outra maneira. Para ele, mais do que uma costura ou um encadeamento, a montagem é uma análise, uma crítica imanente à imagem. Ao deslocar, refazer ou justapor excertos, ela transforma imagens em objetos de pensamento. A aura, nesse contexto, não é um resíduo do passado, mas a força crítica que emerge da confrontação entre imagens, do atrito entre os contextos.

Pensar a montagem no filme de arquivo como gesto que dissolve e reativa a aura significa reconhecer na imagem histórica uma capacidade de ressonância, de produzir sentido no presente. A aura não é um dado da imagem, mas efeito de um gesto: ético, estético e político, que reorganiza o visível, convoca à atenção e restitui à imagem sua densidade temporal. Escolha, deslocamento e remontagem fazem do cinema de arquivo não simples reexibição de imagens antigas, mas campo de reorganização do sensível.

A montagem, nesse contexto, não busca restaurar a integridade de uma história perdida, mas instaurar zonas de fricção entre tempos e sentidos. O filme de arquivo pode então ser compreendido como gesto ensaístico por excelência: não deduz, não conclui, não totaliza, experimenta, interroga, arrisca aproximações. Como no ensaio filosófico, sua força está menos numa tese do que na articulação de fragmentos e nas ressonâncias que produz.



No filme-ensaio com imagens de arquivo, é a visibilidade da operação — a consciência da forma e do gesto de montagem — que o distingue de uma reutilização acrítica ou ilustrativa do material preexistente. Isso permite articular com mais precisão as tensões do cinema de arquivo: entre documento e invenção, memória e crítica, resgate e fabulação. Cada excerto mobilizado carrega uma ambiguidade: evoca um passado, mas se transforma na nova relação que estabelece na montagem. Não se trata de restaurar um sentido original, mas de reinscrever a imagem em outro regime de legibilidade. O passado não retorna para reafirmar identidades, mas para introduzir a diferença; aí reside a força política do filme de arquivo. Em vez de repetir a história ou oferecer uma lição, ele abre um espaço de atenção, hesitação e pensamento.

Essa operação alinha-se à concepção benjaminiana da história como constelação. Para Walter Benjamin, o passado não deve ser tratado como algo fixo e encerrado, mas como aquilo que cintila no presente. As imagens de arquivo, nessa perspectiva, não são documentos, são imagens dialéticas: seu sentido emerge do atrito entre diferentes temporalidades.

Constelação crítica e montagem anacrônica

Em Benjamin, a constelação não é mera reunião de elementos, mas um arranjo crítico em que o passado relampeja no presente sob condições específicas de legibilidade. Trata-se de um método histórico: a justaposição de fragmentos heterogêneos suspende a continuidade narrativa e produz conhecimento por choque.

A montagem anacrônica no cinema de arquivo opera de modo constelacional: articula temporalidades díspares sem mediação explicativa, instaurando um campo de tensões. O sentido emerge do intervalo, da fricção, da descontinuidade. Filmes como *Sans soleil* (Chris Marker, 1983) ou *The Maelstrom: a family chronicle* (Péter Forgács, 1997) não organizam o passado por causalidade, mas por afinidades eletivas e dissonâncias críticas. A montagem anacrônica torna-se, assim, o equivalente cinematográfico da constelação benjaminiana: uma forma de produzir história sem linearidade.

É a partir desse enquadramento que se delineia o percurso analítico do presente ensaio. A abordagem inscreve-se numa perspectiva teórico-interpretativa que articula análise fílmica, historiografia e teoria da imagem, em diálogo com Boris Groys, Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. O percurso parte das próprias obras, evitando a



aplicação de modelos prévios. O *corpus* — *Sans soleil*, *The Maelstrom* e *Los rubios* — foi escolhido por tensionar, de modos distintos, as relações entre montagem e arquivo. A análise concentra-se em três eixos: a montagem como articulação temporal, o estatuto do excerto e os regimes de visibilidade. Mais do que etapas fixas, trata-se de um movimento de leitura que coloca em tensão forma e conceito, entendendo o *filme-ensaio* como pensamento em ato.

Farocki, Marker e Varda

Como mencionamos ao tratar da obra de Harun Farocki, certos filmes de montagem contemporâneos deslocam o gesto cinematográfico da reconstituição para a crítica; não apenas mostram o que aconteceu, mas interrogam o modo como vemos. A montagem deixa de ser simples justaposição para tornar-se operação crítica: articula a memória como campo de fragmentos reconfigurados no presente, abrindo novas leituras.

Nos filmes de Chris Marker e Agnès Varda, essa prática se afasta da recuperação do passado. Em vez de continuidade narrativa, produzem fissuras no tempo: instauram um pensamento sobre o passado que não o restaura, mas o reaviva pela crítica de sua visibilidade. A imagem de arquivo torna-se, assim, um enigma e o gesto cinematográfico, um espaço de pensamento.

Embora historicamente o filme de montagem tenha servido como instrumento de pedagogia política — sobretudo em denúncias ideológicas por meio da decupagem e da justaposição de imagens⁶ —, os ensaios contemporâneos com arquivos propõem outro regime de visibilidade crítica: menos afirmativo, mais sugestivo; mais interrogativo que conclusivo. A imagem de arquivo, em vez de fixar sentidos, torna-se, como propõe Didi-Huberman, um enigma que persiste no tempo como uma questão.

Nesse sentido, filmes como *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, transformam a montagem em espaço de reflexão, em que o encadeamento das imagens não cria

⁶ Exemplos notáveis de documentários que empregam a montagem de imagens de arquivo para denunciar ideologias incluem: *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*, 1956), de Alain Resnais, que combina imagens de arquivo e filmagens contemporâneas para refletir sobre os horrores dos campos de concentração nazistas; *The Soviet story* (*A História soviética*, 2008), de Edvīns Šnore, que examina as brutalidades cometidas pelo regime soviético, estabelecendo conexões com o nazismo por meio de imagens de arquivo e entrevistas e *The fog of war* (*A névoa da guerra*, 2003), de Errol Morris, que utiliza entrevistas e material de arquivo para explorar as decisões de Robert McNamara durante conflitos como a Guerra do Vietnã, oferecendo uma crítica às políticas militares dos Estados Unidos.



uma narrativa linear, mas uma rede aberta de associações. A justaposição de arquivos pessoais, imagens televisivas e cenas de viagem, como as filmagens em Tóquio, as gravações na Guiné-Bissau ou os fragmentos de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), convida o espectador a construir, por si, as ligações entre tempos e lugares.

Esse movimento não se limita a uma reflexão histórica, mas também dialoga com as tensões políticas do fim dos anos 1980, marcadas pelo colapso da Guerra Fria e por conflitos no Oriente Médio e na América Latina. Ao denunciar a recusa de ver certos aspectos da realidade, Farocki critica os regimes de visibilidade que continuam a silenciar o sofrimento humano, expondo formas contemporâneas de controle ideológico.

Em *Como se vê* (*Wie man sieht*, 1986), Farocki constrói um ensaio fílmico que revela as estruturas históricas do trabalho, da educação, da guerra e da vida social. Por meio da justaposição crítica de imagens industriais, militares e pedagógicas, o filme propõe um pensamento por montagens, mais interessado em traçar relações. Ao intercalar esquemas técnicos, filmes institucionais e comentários em *off*, Farocki vai além da denúncia: investiga os modos de organização e circulação do saber, fazendo do cinema um instrumento de análise histórica e política.

Nesses filmes, o arquivo é reanimado e submetido a uma crítica imanente, uma desconstrução das formas de ver e das tecnologias de visualidade que moldam o imaginário social. Ao analisar os dispositivos de visualização, Harun Farocki nos convida a pensar, com Marc Ferro, a dupla inscrição do cinema na história: não apenas como representação do passado — a história no filme —, mas também como produtor de historicidade — o filme na história. Essa distinção, proposta por Ferro em *Cinéma et histoire* (1977) e *Le cinéma, une vision de l'histoire* (1993), permite reconhecer o filme como agente ativo, atravessado por ideologias e sensibilidades.

O gesto de montagem torna-se, assim, uma intervenção crítica: reorganiza o campo do visível e rompe o automatismo perceptivo. Nos filmes citados, há uma analogia entre o que a montagem revela e os conflitos políticos e militares de seu tempo, especialmente quanto à manipulação da informação e à ideologia da imagem. A crítica imanente ao arquivo desnaturaliza o olhar: ao expor os códigos da visualidade, esses filmes abalam a confiança na imagem como prova e instauram um novo regime de sensibilidade histórica.

Varda, por sua vez, radicaliza a intimidade do gesto ensaístico ao mobilizar fragmentos de memória pessoal e coletiva, resíduos da história e objetos esquecidos,

construindo um cinema da escuta. Em *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), o ato de colher — alimentos, objetos, imagens — torna-se método crítico e ético de abordagem do real. A cineasta percorre campos, feiras e ruas, filmando quem recolhe o que foi deixado para trás, associando-se a eles ao afirmar que ela própria “colhe com sua câmera”. Essa identificação entre gesto agrícola, social e cinematográfico se condensa numa cena emblemática: Varda filma sua mão enrugada, descrevendo-a como um “objeto do tempo”; comentário íntimo e político.

Se Groys define o artista como curador, aquele que reorganiza o sensível, Agnès Varda radicaliza essa ideia ao colecionar restos: imagens descartadas, objetos esquecidos, gestos marginais. Em *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), a câmera não apenas registra, mas recicla o visível, transformando o ato de filmar em um gesto ético de curadoria do efêmero.

Em *As praias de Agnès* (*Les plages d’Agnès*, 2008), ela revisita sua trajetória pessoal por meio de encenações, fotografias, espelhos e objetos coletados, propondo uma montagem não linear em que o passado se atualiza a cada nova justaposição. A reconstrução de momentos afetivos e históricos, como sua chegada à França durante a guerra, seus anos com Jacques Demy ou sua descoberta do feminismo, realiza-se por meio de colagens visuais e associações poéticas que desafiam a narrativa cronológica. O arquivo, aqui, não é apenas documento do que foi, mas uma matéria viva que se reinscreve no presente.

Assim como em Farocki, em Varda o gesto de montagem se torna uma forma de pensamento: ao reconstituir o visível em novas constelações, ela propõe uma arqueologia sensível da experiência. Seu cinema não busca restaurar uma ordem perdida, mas fazer falar aquilo que parecia invisível ou insignificante. À maneira do que Walter Benjamin via no colecionador — aquele que salva os fragmentos da história do esquecimento —, Varda recolhe imagens e memórias como quem escava o cotidiano. Sua prática cinematográfica, marcada por um olhar atento ao banal e ao marginal, reconfigura o sensível e reinscreve o gesto do cinema na história.

Nesse sentido, os filmes que ela realiza no início dos anos 2000 podem ser lidos como uma resposta poética e crítica a um mundo atravessado pela exclusão social, pela precarização e pelo desenraizamento: uma tentativa de dar forma e dignidade ao que foi deixado à margem.

Embora os filmes de Harun Farocki e Chris Marker lidem diretamente com imagens de arquivo institucionais e históricos, o cinema de Agnès Varda propõe uma



outra forma de gesto arquivístico, mais íntimo, autobiográfico e poético. Em vez de recorrer a imagens do passado alheio, ela compõe um arquivo do vivido, feito de fotografias, objetos cotidianos, vestígios do presente e memórias pessoais. Trata-se de uma curadoria do sensível, que reinscreve o tempo não como linha contínua, mas como campo de afetações e deslocamentos. Se o arquivo tradicional busca preservar documentos, Varda recolhe fragmentos do esquecimento para reinscrevê-los no presente como matéria viva. Ainda que por vias distintas, seus filmes partilham com os de Farocki e Marker a convicção de que a montagem pode ser uma forma de pensamento visual e um gesto crítico de resistência ao apagamento.

Nos filmes de Harun Farocki, Chris Marker e Agnès Varda, a montagem atua como gesto de intervenção no presente, reorganizando o visível e interrogando os modos pelos quais o passado é percebido. Cada um a seu modo, esses cineastas desconstróem a linearidade histórica e transformam o arquivo em espaço de pensamento. Farocki confronta os limites do olhar técnico; Marker traça constelações poéticas entre arquivos e afetos; Varda recolhe fragmentos do cotidiano com atenção ética. Seus filmes revelam o que os discursos dominantes tendem a apagar: lacunas, resíduos, zonas de indeterminação. Ao rearticular o visível pelo fragmento, tensionam o tempo, desafiam a percepção e abrem brechas para reimaginar a história como campo em disputa.

Nesse contexto, se o arquivo é sempre, conforme o gesto curatorial descrito por Boris Groys (2008), uma forma de seleção e exposição, esses filmes propõem uma curadoria crítica: uma reorganização do visível e da memória ancorada numa posição ética e política. Em vez de restaurar totalidades, trabalham o fragmento como forma e como pensamento, reinscrevendo o passado em novas configurações sensíveis e reflexivas.

A operação de escavar o passado, revelando suas sobrevivências em diálogo e confronto com o presente, encontra ressonância com a ideia de constelação histórica em *Paris, capital do século XIX*, onde Benjamin (1989) propõe um método fragmentário de escrita da história, baseado na colagem e na justaposição crítica de materiais heterogêneos. Assim como nas passagens parisienses que ele estuda, povoadas de ruínas e objetos obsoletos, trata-se de escavar o passado para revelar suas sobrevivências, fazendo-as cintilar em diálogo e confronto com o presente.

Essa perspectiva articula-se ao trabalho de Catherine Russell (2018), notadamente em *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. A autora

mostra como certas práticas cinematográficas atualizam o projeto benjaminiano, produzindo uma história pela montagem, em que sentidos latentes emergem da fricção entre temporalidades heterogêneas. Ao comentar *Sobre o conceito de história*, Russell sublinha que, para Benjamin, o passado fulgura num instante de perigo, e que a tarefa do historiador é “escovar a história a contrapelo”, resistindo à homogeneização operada pelos vencedores.

Os filmes-ensaio aqui mencionados assumem essa tarefa como poética e política. O arquivo deixa de ser um fundo neutro e torna-se um campo de lutas entre memória e esquecimento, entre legibilidade e opacidade. A montagem, nesse sentido, não une, mas desorganiza; não resolve, mas expõe.

Se em *O autor como produtor* (1994), Benjamin já via na montagem um princípio político de reconfiguração da experiência, em *Paris, capital do século XIX*, ele radicaliza essa intuição, concebendo a escrita da história como construção a partir de fragmentos. O *filme-ensaio* com arquivos opera nesse registro: transforma a justaposição em método e a lacuna em abertura para o não dito. Não se trata apenas de usar imagens de arquivo, mas de pensar com elas. O cinema torna-se espaço crítico, onde o passado é reconfigurado como campo de disputa simbólica. A imagem deixa de ser testemunho para tornar-se questão. O filme, mais que esclarecer, convoca o pensamento. Como em Benjamin, o fragmento não é falta, mas potência: possibilidade de uma história feita de interrupções, em contraste com a linearidade totalizante. A montagem ensaística convida a habitar o intervalo, esse espaço em que a história relampeja como falsa⁷.

Essa operação crítica, que articula memória, montagem e ruína, retoma uma ideia já mencionada anteriormente a partir de Boris Groys: a de que o gesto artístico contemporâneo já não se funda na criação *ex nihilo*, mas na curadoria, a reorganização de materiais preexistentes em novos regimes de visibilidade. No cinema que assume a montagem como gesto ensaístico, essa curadoria se realiza como pensamento em ato: um trabalho que não se limita a selecionar e combinar fragmentos do passado, mas os reinscreve numa economia crítica da imagem. Como observa Francisco Elinaldo Teixeira (2021, p. 145), o ensaio cinematográfico configura-se como “uma forma que pensa”, que inscreve movimentos e processos de pensamento do realizador em ato, dando a ver seus modos de subjetivação”. O cineasta torna-se assim um agente de intervenção ativa

⁷ “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994, p. 224).



na memória coletiva, redesenhando suas temporalidades, expondo seus silêncios e criando as condições para a emergência daquilo que persiste como questão.

Excerto e aura: fragmentos de uma totalidade ausente

Já indicamos que certos filmes de montagem não anulam a aura, mas a reconfiguram. Examinemos agora como a justaposição crítica de fragmentos pode reativar o vínculo com uma experiência histórica ausente. À luz do conceito de aura formulado por Walter Benjamin, o excerto, ao ser deslocado de seu contexto original e reinscrito numa nova montagem, deixa de ser vestígio passivo para tornar-se indício de uma totalidade ausente, fragmento que remete a um conjunto perdido e que, nesse novo arranjo, produz lampejos de sentido e reconfigura nossa relação com o passado. Essa aura já não depende da unicidade material da obra, mas emerge do entrechoque de temporalidades. Como veremos, sua reativação não é retorno à origem, mas interrupção sensível que desestabiliza o presente.

É nesse deslocamento, em que o excerto se torna vetor de uma experiência histórica refratada, que se inscreve o já mencionado *Sans soleil* (Chris Marker, 1983). Nesse filme, a montagem de imagens de um desfile militar japonês dos anos 1960 com cenas cotidianas e registros do presente dá forma a esse entrechoque de temporalidades: o excerto, tingido de uma textura visual distinta e marcado por ruídos ópticos, adquire uma força de presença que transcende seu conteúdo original, reconfigurando nossa percepção histórica.

De maneira semelhante, nos filmes de Péter Forgács, como *Queda livre* (*Free Fall*, 1996), registros domésticos dos anos 1930 e 1940 — filmes de família realizados por amadores judeus húngaros — são revisitados não apenas como testemunhos afetivos, mas como fragmentos de um mundo em vias de desaparecimento. Os sorrisos, os gestos banais e as cenas idílicas adquirem um peso trágico à luz da catástrofe iminente, e é precisamente esse descompasso temporal que reinstaura a aura no excerto: como presença de uma ausência, lampejo de uma história que irrompe no presente.

Em *El día que me quieras* (1997), Leandro Katz se apoia numa célebre fotografia de Che Guevara morto, tirada por Freddy Alborta, para construir um ensaio cinematográfico que explora o contexto histórico, político e midiático da imagem. Ao

inserir reproduções da foto em diferentes escalas, superfícies e ambientes (museus, arquivos, jornais), Katz descontextualiza e reinscreve o excerto visual em novos circuitos de significação. Esse gesto de reapropriação, ao mesmo tempo em que enfraquece a evidência documental da imagem, intensifica sua carga simbólica e aurática, como se, a cada nova aparição, o corpo morto do Che reaparecesse como o espectro político de uma revolução por vir.

Em *Los rubios*, (*Os loiros*, 2003), de Albertina Carri, a justaposição de entrevistas, encenações ficcionais e registros da própria busca da diretora por vestígios de seus pais — desaparecidos durante a ditadura argentina — constrói um dispositivo reflexivo que opera por lacunas e deslocamentos. Não há imagens de arquivo no sentido tradicional, mas a própria ausência torna-se matéria de trabalho: o passado se inscreve como falha. A montagem não recompõe uma história, mas a desmonta: evidencia as disjunções entre memória pessoal, relato coletivo e representação. Nesse processo, a aura não surge da autenticidade do registro, mas da forma como a imagem hesita, tropeça, contorna o indizível; ressonância de uma presença que se manifesta pela sua ausência.

A imagem como ruína: vestígios do tempo e pensamento fílmico

Em certos gestos contemporâneos de montagem, especialmente aqueles que operam com arquivos, fragmentos e suportes deteriorados, a imagem não vale apenas por seu conteúdo, mas por sua condição material e histórica. As marcas físicas da película — riscos, rupturas da emulsão, grãos ressaltados, variações cromáticas — atuam como evocação aurática. Essas inscrições do tempo funcionam como sinais de sobrevivência, conferindo à imagem uma dimensão de ruína.

Nesse sentido, podemos recorrer à noção de *Nachleben*, desenvolvida por Aby Warburg (Didi-Huberman, 2015, p. 51), segundo a qual certos gestos, formas e traços sobrevivem aos contextos que os originaram e ressurgem em novas configurações históricas com força expressiva renovada. Essas sobrevivências não são resíduos inertes, mas retornos impregnados de energia política e cultural, capazes de convocar outros tempos a partir de suas reativações. É nesse horizonte que podemos compreender as imperfeições e cicatrizes da imagem fílmica — como as que atravessam *O túmulo de Alexandre* (*Le tombeau d'Alexandre*, 1993), de Chris Marker,



Imagens do mundo e inscrição da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988), de Harun Farocki, ou os arquivos domésticos reutilizados por Péter Forgács em *O turbilhão: uma crônica familiar (The Maelstrom: a family chronicle, 1997)*, não apenas como vestígios do tempo, mas como formas sobreviventes, capazes de instaurar um campo de forças ⁸.

O gesto da montagem, ao recontextualizar essas imagens marcadas pelo tempo, mais do que buscar restaurá-las ou purificá-las, procura reinscrevê-las como sobrevivências visuais: o que retorna não é um passado intacto, mas algo que insiste, algo que pulsa sob a forma de ruído, rasura. Em *Marker*, por exemplo, a figura de Medvedkin ressurgue em *O túmulo de Alexandre*, atravessada por fragmentos de arquivo, vozes sobrepostas e silêncios, em um corpo fílmico esgarçado que transforma a própria matéria da película em invocação espectral. A aura, nesse caso, não advém de uma origem mítica, mas do modo como essa figura sobrevivente reverbera no presente, uma forma de *Nachleben* que se manifesta menos como retorno do mesmo do que como persistência inquieta, em que o passado continua a operar sob outras formas.

Do mesmo modo, Farocki revela em seus filmes como os dispositivos de vigilância e as lógicas militares de captação de imagens reorganizam aquilo que pode ser visto. Em suas montagens com imagens de arquivo, sobretudo da Segunda Guerra Mundial, Farocki mantém as marcas físicas do suporte fílmico, como arranhões, granulações e outros sinais de deterioração, tornando visível não apenas a intenção de quem registrou aquelas cenas, mas também os traços do tempo sobre a matéria da imagem, como se a própria imagem tivesse testemunhado mais do que revela.

Esse movimento de reinscrição torna possível pensar a aura para além de sua qualidade metafísica, mas como efeito sensível e político do *Nachleben*: não o retorno de um passado puro, mas a irrupção, no presente, de formas persistentes que carregam tensões. É nesse sentido que o fragmento visual, mesmo danificado, atua como vetor de pensamento: abre uma fenda no presente, tornando visível o que parecia esquecido.

Se os riscos, tremores, manchas e variações da emulsão operam, como vimos, enquanto índices de tempo, marcas de uma temporalidade sobrevivente, resta perguntar o que acontece com essa dimensão aurática na era do cinema digital, já que

⁸ Sobre o trabalho com imagens deterioradas e o conceito de *Nachleben*, o leitor poderá se beneficiar da leitura do artigo *Tempo e cinema: um diálogo entre Aby Warburg e Bill Morrison*, de Andréa C. Scansani, publicado na *Revista Famecos. Mídia, Cultura e Tecnologia*, v. 26, p. 1–24, 2019.

a imagem tende à transparência e à correção infinita. Mas, mesmo nesse novo regime técnico, práticas que evocam a deterioração, como o uso de *glitches*, compressões visíveis ou arquivos degradados, pixels instáveis, podem ser vistas como formas digitais de sobrevivência. Ao reativar visualmente as falhas, essas imagens digitais instauram uma nova encarnação da aura: uma sobrevida sensorial da imperfeição, que convoca o olhar não como reconhecimento, mas como experiência.

É nesse ponto que as contribuições de Laura U. Marks (2000) e Vivian Sobchack (1992) se mostram fecundas. Marks, ao propor o conceito de *visualidade háptica*, sugere que certas imagens digitais estimulam um olhar que não é apenas distante e óptico, mas próximo, quase tátil, um olhar que toca a imagem, que sente suas falhas e rugosidades como se reconstruísse, com o corpo, aquilo que ela não mostra com clareza. A aura, assim, já não depende do suporte físico, mas se desloca: emerge como *efeito háptico* da opacidade, da vibração, da latência, modos contemporâneos de manifestação do *Nachleben* na era digital.

Sobchack (1992), por sua vez, contribui a esse debate ao afirmar que a experiência cinematográfica é sempre encarnada: envolve um corpo que sente, que responde, que é afetado pela imagem. Em *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, especialmente nos capítulos *The act of being with one's own eyes* e *The address of the eye*, ela propõe que o ato de ver um filme é uma atividade sensorial e reflexiva, na qual o olhar é vivido como uma extensão do corpo, uma forma de presença no mundo que transforma a visão em gesto expressivo. As imagens “afetadas”, no duplo sentido da afecção e da imperfeição, sejam analógicas ou digitais, colocam o espectador diante de algo que escapa à neutralidade do visível: uma vibração, uma lacuna.

Não é mais a película que garante o vínculo com o tempo, mas o modo como a imagem — ainda que instável — insiste em convocar uma presença tátil, sensível, encarnada, despertando a memória do analógico e instaurando, na descontinuidade da imagem, uma espécie de aura reencontrada.

Essa possibilidade, no entanto, contrasta com a concepção dominante da arte pós-moderna como uma prática que desfaz deliberadamente os vínculos com a aura e a autenticidade. É o que escreve Douglas Crimp (1980, p. 56, tradução nossa) em *On the Museum's ruins*, ao reler Walter Benjamin:

Através da tecnologia reprodutiva, a arte pós-moderna dispensa a aura. A ficção do sujeito criador cede lugar a uma



franca confiscação, citação, excerto, acumulação e repetição de imagens já existentes. Noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao discurso ordenado do museu, são solapadas ⁹.

Se, para Crimp, a técnica reprodutível desarticula os fundamentos modernos da arte, certos gestos contemporâneos — especialmente no cinema de arquivo — tensionam essa leitura ao revalorizar a imperfeição material e a carga temporal do fragmento. A aura, aqui, não desaparece, mas ressurgue como efeito crítico da repetição e do deslocamento. É nesse contexto que se inscreve o trabalho de realizadores como Péter Forgács, cuja prática evidencia como a reaparição da aura pode decorrer não apenas do suporte utilizado, mas do modo como o cineasta se relaciona com o tempo inscrito nas imagens.

Talvez o mais importante não seja o suporte em si, mas a atitude cinematográfica que transforma a imagem em operador de rememoração, de sobrevivência, de resistência à homogeneização. Um cinema como o de Péter Forgács, mesmo quando se vale de tecnologias digitais, continua a cultivar esse vínculo com a matéria viva do tempo, como se a aura não residisse mais na imagem em si, mas na maneira como ela insiste em sobreviver ao tempo que a produziu.

Essa dimensão temporal da imagem, entendida não como mera preservação do passado, mas como sobrevivência e deslocamento, encontra ressonância nas reflexões de Georges Didi-Huberman que oferecem ferramentas preciosas para pensar essa operação não como uma restauração da origem, mas como uma montagem de tempos heterogêneos. Em *Diante do tempo* (2015), ele propõe que a montagem pode instaurar um anacronismo fecundo: aquilo que vemos, mesmo antigo, não se reduz ao seu tempo de origem. Como já vimos, quando desencaixada de sua cronologia de origem, a imagem pode engendrar novos sentidos ao entrar em atrito com outras imagens, outros tempos. O excerto, nesse caso, não é apenas uma lembrança, mas uma interrupção do tempo, uma centelha entre aquilo que foi e aquilo que insiste em retornar.

A concepção da montagem como fricção anacrônica é especialmente fértil

⁹ Do original: *Through reproductive technology postmodernist art dispenses with the aura. The fantasy of a creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation, and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity, and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined.*



para o trabalho de Harun Farocki. Seus filmes articulam observação, imagens técnicas e arquivos para produzir pensamento visual. A montagem opera como investigação: rompe a linearidade, expõe os mecanismos de poder no ato de ver e cria zonas de indiscernibilidade entre documento e análise. A justaposição não busca restaurar uma totalidade, mas intensificar a opacidade, revelando tensões que escapam à percepção habitual. Ao transformar o excerto em unidade crítica, Farocki atribui à imagem um novo estatuto: de índice do real, ela se torna operador conceitual. A aura que daí emerge não depende da autenticidade, mas da força de pensamento gerada pelo choque entre tempos, funções e formas de visibilidade.

Há imagens que permanecem não por aquilo que mostram, mas pelo modo como reaparecem: deslocadas, justapostas, repensadas. A montagem, nesse sentido, não recompõe o passado, mas o faz vibrar de novo, como se as camadas do tempo pudessem, enfim, tocar-se.

Se, como vimos, a montagem no cinema de arquivo pode reconfigurar a aura, detenhamo-nos agora em três gestos cinematográficos que exemplificam essa ideia, não com o intuito de esgotá-los, mas de fazer emergir algumas de suas singularidades.

Montagem e aura: três gestos cinematográficos

Imagens que se lembram: Sans soleil e a auratização do excerto

Em *Sans soleil* (1983), Chris Marker mobiliza excertos que evocam a dimensão aurática do tempo passado. Seu gesto ensaístico não apenas cita imagens, mas reinscreve-as numa rede de relações memoriais, subjetivas e políticas. Arquivos, gravações pessoais e ficções retornam em espiral, ressignificados pela montagem e narração. Três blocos principais revelam a operação singular do excerto aurático: Japão, Guiné-Bissau e Islândia.

Rostos passageiros na engrenagem urbana japonesa

No segmento japonês, vemos passageiros adormecidos num ferry, corpos entregues ao tempo suspenso da travessia. Em seguida, rostos imóveis no metrô de Tóquio, anônimos, quase invisíveis, são captados por uma câmera discreta. Essas



imagens banais ganham nova densidade ao serem alteradas por efeitos eletrônicos, convertendo-se em espectros oscilantes, fora do tempo. A aura não vem da antiguidade do registro, mas do modo como a montagem extrai do cotidiano uma vibração latente. Esses rostos, antes intercambiáveis, tornam-se vestígios de um presente que se apaga. O excerto aurático aqui resgata a memória de um tempo saturado que tende ao esquecimento.

África: imagens interditas e memória colonial

Na Guiné-Bissau, Marker insere registros da luta pela independência — imagens raras, marcadas por esperança e desilusão. Uma delas mostra Amílcar Cabral entre a multidão: figura serena e simbólica de um projeto inacabado. As imagens são frágeis: cores desbotadas, trepidações, enquadramentos incertos. A aura emana dessa precariedade — fragmentos que mal sobrevivem, mas persistem como memória dissonante. Mais que ilustrar a história, essas imagens resistem à narrativa dominante, retornando como espectros de um futuro interrompido.

A infância como moldura do tempo

Na Islândia, Marker condensa sua meditação mais íntima sobre a imagem como lembrança. As três crianças caminhando na paisagem aparecem no início e no fim do filme, identificadas apenas como “a imagem da felicidade”. Esse plano retorna não por repetição mecânica, mas como gesto simbólico que suspende o tempo e enlaça o filme num circuito melancólico. A aura nasce da repetição, que transforma o instante fugaz numa memória encarnada, cuja força vem da opacidade, não da nitidez.

Esses blocos mostram como Marker reconstrói o passado a partir de uma percepção crítica — benjaminiana — das imagens: não como documentos objetivos, mas como fragmentos sobreviventes, reunidos em constelações sensíveis. Em *Sans soleil*, a aura não é a autenticidade perdida, mas a ativação de uma ausência, operando poeticamente como intervalo. O cinema de arquivo, ao contrário da tese de Benjamin sobre a perda da aura, revela uma reativação paradoxal: a aura como deslocamento temporal. Marker não restaura imagens japonesas dos anos 1960; as transforma em espectros vibrantes. A aura emana da montagem, que suspende o tempo e convoca um olhar permeável e transformador.



O tempo interrompido e a escuta das imagens: *The Maelstrom: a family chronicle*, de Péter Forgács

Em *The Maelstrom* (1997), Péter Forgács parte de filmes caseiros da família holandesa Peereboom, registrados nos anos 1930, antes da ocupação nazista. Baseado em cartas, diários e imagens domésticas, o filme segue uma cronologia linear, mas sua montagem ensaística subverte essa linha temporal. Por meio de repetições, silêncios e distorções, Forgács inscreve os excertos em uma temporalidade oblíqua, espectral.

Cotidiano em suspensão

Nos blocos iniciais, vemos festas, passeios e brincadeiras — registros do cotidiano antes da guerra. A montagem desacelera os planos, congela gestos, intercala trilhas melancólicas e cria uma zona de suspensão. O filme não narra a tragédia futura, mas a contamina pela iminência. O gesto documental é desfeito: o riso da criança já carrega a sombra do desaparecimento. O tempo aparece como expectativa, e a imagem, como vestígio contaminado pelo que ainda não aconteceu.

À espera do indizível

Com o avanço da narrativa, os sinais do antissemitismo emergem de forma indireta: cartas mudam de tom, legendas apontam leis segregacionistas, silêncios marcam transições. As imagens continuam domésticas, mas ganham peso político pela justaposição com o fora de campo histórico. Tornam-se espectrais não pelo que mostram, mas pelo que silenciam. Como propõe Didi-Huberman, o olhar é sempre atravessado por faltas e excessos. O gesto de Forgács nos coloca nesse limiar: ver é também escutar o que escapa.

Silêncio e sobrevivência

Nos momentos finais, com o desaparecimento das imagens e a revelação dos destinos trágicos da família, o silêncio domina. Trechos inteiros são sustentados apenas

pela trilha, quase inaudível. A ausência torna-se a forma da evocação: o tempo interrompido se concretiza. Os excertos deixam de ser registros e passam a ser resíduos de um mundo perdido. Forgács escuta essas imagens, seus silêncios, sua melancolia, suas falhas.

Essa escuta, típica do ensaio, propõe uma percepção que recusa a transparência documental. A aura das imagens não está no que mostram, mas na persistência com que elas evocam o que falta. Se Marker constela lembranças como presença sensível, Forgács organiza o tempo como ausência e intervalo, instaurando uma ética da memória que rejeita a ilusão de totalidade. A montagem transforma excertos em zonas de indeterminação: imagens que não explicam, mas insistem, e aí reside sua força.

Assim como Marker, Forgács explora o silêncio e o vazio como espaços ativos de reflexão, onde a memória não se completa, mas continua a interpelar.

Fragmentos em confronto: *Los rubios* e a reinvenção dos arquivos

Em *Los rubios* (2003), Albertina Carri investiga o desaparecimento de seus pais, militantes sequestrados pela ditadura argentina em 1977. Ao combinar arquivos, entrevistas, reconstituições e animações, o filme constrói uma forma ensaística em que a memória não é reconstrução, mas experimentação. A ausência — dos pais, das imagens, da explicação — ocupa o centro do filme, tornando-se motor criativo. Carri recusa a linearidade histórica e reinventa a própria posição de narradora.

Busca impossível

Na primeira parte, a diretora tenta reconstruir a história dos pais a partir de vestígios: entrevistas, imagens da época e arquivos jornalísticos. A montagem fragmentada revela contradições, lacunas e confusão cronológica. A própria Carri aparece no filme, ora como narradora, ora representada por uma atriz, sinalizando o caráter ficcional da busca. “Cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome¹⁰”, diz em *off*. A frase resume a proposta: não revelar uma verdade

¹⁰ Em tradução livre do espanhol: “Qualquer tentativa que eu faça de me aproximar da verdade, vou estar me afastando”.



escondida, mas expor os limites da memória e da representação. *Los rubios* desmonta a narrativa tradicional e propõe um conhecimento que aceita a falha e o inacabado como parte do processo de rememoração.

As imagens ausentes

A ausência de registros sobre o sequestro e morte dos pais é assumida formalmente. Carri usa animações com bonecos *Playmobil* para ilustrar os momentos mais traumáticos, como se a linguagem infantil fosse a única possível diante do indizível. O excerto, aqui, não mostra, mas evoca. A aura não vem da autenticidade do arquivo, mas do gesto de reinscrição: fragmentos subjetivos que entrelaçam política, infância e ficção.

A mise en scène da memória

Na parte final, a atriz que representa Carri veste uma peruca loira e encena a mãe que, segundo relatos, não era loira. Esse gesto performático rompe com o documental e reforça a fabulação como modo de lidar com a ausência. A encenação se torna ferramenta de luto e construção subjetiva. Inventar imagens, diante do silêncio dos arquivos, torna-se um ato ético. Como diz Didi-Huberman, trata-se de “sobreviver às imagens” não pela restituição do real, mas pela ativação crítica dos rastros.

A montagem de *Los rubios* propõe uma abordagem da memória que não busca restaurar um todo, mas interrogar suas ruínas. A aura dos fragmentos está na metamorfose formal: alternância de cores, animações, trilha sonora, *mise en scène*. Se Marker constela memórias e Forgács escuta o silêncio, Carri fabula a partir da ausência, desconstruindo o arquivo com ironia e afeto. Diferente dos filmes que reativam arquivos visuais, *Los rubios* constrói sua força no que falta: a lacuna, o silêncio, a impossibilidade de representação. O filme desloca o olhar do que se conserva para o que se perdeu, fazendo da montagem um espaço de incerteza, memória e invenção.



Conclusão: montagem, lacuna, visibilidade crítica

Os filmes aqui citados não apenas trabalham com arquivos: instauram uma forma de pensamento em que o gesto cinematográfico se faz também gesto historiográfico e sensível. O que está em jogo não é a ordenação retrospectiva do passado, mas a montagem como campo de força, lugar onde as imagens, antes dispersas ou silenciadas, reaparecem sob a forma do excerto: lampejo descontínuo, sobrevivência dissonante, matéria reativada no presente.

Esses filmes não restauram a unidade da história, tampouco oferecem um saber pacificado sobre o passado. Em vez disso, assumem a incompletude como forma e a lacuna como método. O arquivo, longe de ser um mero repositório de documentos a serem decodificados, é antes um campo de montagem, um lugar onde diferentes tempos se entrelaçam em tensão, e onde a ausência, em vez de ser encoberta, é evocada como presença fantasmática que interpela o presente.

Diante da saturação imagética e da fragilidade da memória, esses filmes propõem uma nova percepção: não apenas ver, mas reaprender a ver; escutar o silêncio das imagens, a falha que lhes dá densidade. Inspiradas, ainda que indiretamente, pelas leituras de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Boris Groys, essas obras recusam a imagem como evidência. A montagem ensaística que praticam recorta, atrasa, superpõe e desorganiza: opera menos por esclarecimento do que por indagação.

O excerto, ao ser deslocado de seu contexto original, adquire nova força no interior da montagem. Ele já não remete a um todo perdido, mas participa de uma reconfiguração do tempo. Reinscrito por um novo gesto cinematográfico, não fixa o passado, ativa um presente de memória, um tempo que interroga. O fragmento deixa de ser pura ruína e torna-se vestígio de outra visibilidade: uma visibilidade crítica, dissonante, capaz de fazer a imagem falar contra si mesma.

Nesse movimento, esses filmes exemplificam as potências do gesto ensaístico na reapropriação das imagens de arquivo. Assumem o cinema como prática crítica da história, na qual a montagem desestabiliza o olhar, reorienta o sensível, reconfigura o imaginável. Lidam com imagens falhas, sobreviventes, espectrais e, ao fazê-lo, ativam sua aura: não como culto à autenticidade, mas como potência de evocação, convocação e constelação.

Não se trata, portanto, de restaurar o que foi perdido, mas de compor um



espaço onde o que foi silenciado possa emergir. Os intervalos e ausências não são lacunas a serem preenchidas, mas zonas de indeterminação que abrem o tempo da imagem à experiência.

Assim, esses filmes não apenas representam o mundo: eles o interrogam. E, nesse movimento, reconfiguram as formas pelas quais ainda podemos imaginar a história.

Se a primeira parte deste texto discutiu a aura como efeito de montagem (Benjamin), a curadoria como gesto político (Groys) e o anacronismo como método (Didi-Huberman), os filmes analisados — de Marker a Carri — revelam que essas operações não são abstratas, mas encarnadas em estratégias fílmicas específicas: *Sans Soleil* as reconfigura, *Los rubios* as subverte, *The Maelstrom* as ritualiza. O cinema de arquivo, assim, não “aplica” teoria, ele a reinventa.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 15-45.

ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. Nova York: Columbia University Press, 2018.

BARON, Jaimie. **The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history**. Londres e Nova York: Routledge, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle**. Le livre des passages. Paris: Les éditions du cerf, 1989.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1]

BENJAMIN, Walter. **L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique**. Paris: Folio, 2008.

BILDER der welt und inschrift des krieges [*Imagens do mundo e inscrições da guerra*] [Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1988, 75 min, sonoro, colorido.



CORRIGAN, Timothy. **The essay film**: from Montaigne, after Marker. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CRIMP, Douglas. On the Museum's ruins. **October**, v. 13, 1980, pp. 41–57. Disponível: <https://doi.org/10.2307/3397701>. Acesso em: 05 set. 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

EL DÍA que me quieras. Direção: Leandro Katz. Argentina/Estados Unidos, 1997, 29 min, sonoro, colorido.

EICHHORN, Kate. **The archival turn in feminism**: outrage in order. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Paris: Denoël, 1977.

FERRO, Marc. **Le cinéma, une vision de l'histoire**. Paris: Éditions du Chêne, 1993.

FREE Fall [*Queda livre*]. Direção: Péter Forgács. Hungria/Holanda, 1996, 75 min, sonoro, colorido.

GROYS, Boris. **Du nouveau**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1995.

GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge: MIT Press, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LE TOMBEAU d'Alexandre [*O túmulo de Alexandre*]. Direção: Chris Marker. França, 1993, 120 min, sonoro, colorido.

LES GLANEURS et la glaneuse [*Os catadores e eu*]. Direção: Agnès Varda. França, 2000, 82 min, sonoro, colorido.

LES PLAGES d'Agnès [*As praias de Agnès*] Direção: Agnès Varda. França, 2008. 110 min, sonoro, colorido.

LOS RUBIOS [*Os loiros*] Direção: Albertina Carri. Argentina, 2003, 89 min, sonoro, colorido.

MARKS, Laura U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks**. Nova York: Oxford University Press, 2017.



RICHTER, Hans. Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms. **National-Zeitung (Basel)**, 24 de abril de 1940. Disponível em: <https://tinyurl.com/mw4z5ve9>. Acesso em: 05 set. 2026

RUSSELL, Catherine, **Archiveology**. Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.

SANS SOLEIL [*Sem sol*]. Direção: Chris Marker. França 1983, 100 min, sonoro, colorido.

SCANSANI, Andréa C. Tempo e cinema: um diálogo entre Aby Warburg e Bill Morrison. **Revista Famecos**. Mídia, Cultura e Tecnologia, v. 26, p. 1–24, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.2.32427>. Acesso em: 05 set. 2026.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações). **Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 30, 2021, pp. 145-168. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8074138.pdf>. Acesso em: 05 set. 2026.

THE MAELSTROM: a family chronicle [*O turbilhão: uma crônica familiar*]. Direção: Péter Forgács. Hungria/Holanda, 1997, 60 min, sonoro, colorido.

VERTIGO [*Um corpo que cai*]. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1958, 129 min, sonoro, colorido.

WIE man sieht [*Como se vê*]. Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1986, 72 min, sonoro, colorido.



¹ Marcius Freire

Doutor em cinematografia, Université de Paris X – Nanterre. Professor Titular Sênior do Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Campinas – São Paulo – Brasil.

E-mail: marcius.freire@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Artigo recebido em: 30/09/2025. Aprovado em 24/08/2026.