

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

MILI BURSZTYN DE OLIVEIRA SANTOS

O MÉTODO INVESTIGATIVO DE HENRI-FRANÇOIS IMBERT

Mise en scène e montagem em *No pasarán, album Souvenir*

Rio de Janeiro

Março de 2017

MILI BURSZTYN DE OLIVEIRA SANTOS

O MÉTODO INVESTIGATIVO DE HENRI-FRANÇOIS IMBERT

Mise en scène e montagem em *No pasarán, album Souvenir*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dr. Anita Matilde Silva Leandro

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

Março de 2017

CIP - Catalogação na Publicação

BB972m Bursztyn, Mili
O MÉTODO INVESTIGATIVO DE HENRI-FRANÇOIS IMBERT:
Mise en scène e montagem em No pasarán, album
Souvenir. / Mili Bursztyn. -- Rio de Janeiro, 2017.
96 f.

Orientadora: Anita Leandro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

1. Henri-François Imbert. 2. No pasarán, album
souvenir. 3. memória. 4. documentário. 5. montagem.
I. Leandro, Anita, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR MILI BURSZTYN DE OLIVEIRA SANTOS DA
SILVA NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos dezesseis dias do mês de março de dois mil e dezessete, às quatorze horas, na sala 142 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Mili Bursztyn de Oliveira Santos, intitulada: "**O Método Investigativo de Henri-François Imbert: Mise en Scène e montagem em No Pasarán, álbum Souvenir**", perante a banca examinadora composta por: Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente], Consuelo da Luz Lins e Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

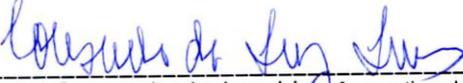
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

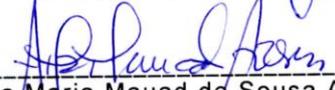
Rio de Janeiro, 16 de março de 2017



Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente]



Consuelo da Luz Lins [examinador(a)]



Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus [examinador(a)]



Mili Bursztyn de Oliveira Santos [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

O mestrado marcou um período de descobertas e reencontros, em que pude voltar à Eco, berço da minha formação. Se este retorno proporcionou um amadurecimento pessoal, devo isto aos professores que contribuíram para o meu crescimento e aos amigos e familiares que me apoiaram nesta empreitada.

Agradeço à minha orientadora, Anita Leandro, pelo acolhimento, confiança e os importantes conselhos.

À professora Consuelo Lins, sempre acessível, pelas conversas e o apoio ao longo do mestrado.

Às professoras Ana Maria Mauad e Luiza Larangeiras pelas generosas contribuições na qualificação e por terem aceito o convite para participar da minha banca de defesa.

Aos professores do PPGCOM-UFRJ, em especial Beatriz Jaguaribe, Antônio Fatorelli, Giuseppe Cocco, Paulo Vaz e Maurício Lissovsky, pelas aulas estimulantes.

À Jorgina, ao Thiago e ao Rodrigo, técnicos administrativos da secretaria do PPGCOM-UFRJ, pelo apoio de sempre.

Aos colegas do mestrado pelas trocas.

Aos amigos Isabel, Louise, Pedro e Tatiana pelas conversas, conselhos, pelo empréstimo de livros, pelas palavras de incentivo e pela importante interlocução.

À Dani e ao Julian que me acolheram em Paris, possibilitando um encontro de orientação.

Ao Marcos e à Vitória pelos livros e pela tradução.

À Margarete, pela prestimosa ajuda na revisão do texto.

Ao Zé Carlos Asbeg e ao Luiz Rozemberg Filho pelas conversas instigantes, livros e filmes que abriram novos horizontes.

À minha família agradeço por compreenderem minha ausência.

À minha mãe pela cumplicidade e conselhos.

Ao meu pai pelas palavras de incentivo. Por acreditar que é possível.

Ao meu irmão pela paciência e amizade.

Aos meus avós, *in memoriam*. Ao meu avô Ivany, pelos ensinamentos e exemplo.

À minha avó Alicze, inventora de histórias. Em especial ao meu avô Pedro, por manter viva a memória de nossa família, fonte de inspiração para esta pesquisa.

Em especial, ao Arthur, meu companheiro de aventuras.

Ao PPGCOM-UFRJ pela oportunidade e pelo apoio.

À CAPES pela bolsa recebida durante o mestrado.

“Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.”

Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*, 1931

RESUMO

O objeto desta pesquisa é o método investigativo do cineasta francês Henri-François Imbert, tendo como pressuposto que o acaso é um elemento chave que influencia a realização de seus filmes, desde as filmagens até a montagem. Elegemos o documentário *No pasarán, album souvenir*, por reconhecer nele a expressão do amadurecimento do método investigativo de Imbert, quando comparado aos dois filmes que o precederam. O documentário *No pasarán, album souvenir* aborda o êxodo espanhol de 1939, a partir de um conjunto de cartões postais pertencentes a uma mesma série, que o cineasta encontra entre os guardados de seus bisavós. O estudo se organiza em três etapas: identificação dos procedimentos que compõem o método; análise do processo de pesquisa e filmagem de *No pasarán, album souvenir*; análise da montagem do filme. Entre os principais aspectos do método cineasta, destacamos a aposta no acaso como produtor de encontros e de imagens. O estudo do processo de pesquisa e filmagem de Imbert, mostra como o cineasta constrói, no filme *No pasarán, album souvenir*, os personagens que o ajudam a contar sua história. A análise da montagem discute a opção do cineasta por valorizar os cartões postais em sua materialidade, resultando num filme em que predominam imagens estáticas.

Palavras-chave: Henri-François Imbert; *No pasarán, album souvenir*; memória; documentário; montagem.

ABSTRACT

The object of this research is the investigative method of the French filmmaker Henri-François Imbert, assuming that chance is a key element that influences the making of his work, from filming to editing. We chose the documentar *No pasarán, album souvenir*, because it expresses the maturing of the investigative method of Imbert, when compared to the two films that preceded it. The documentary *No pasarán, album souvenir* addresses the Spanish exodus of 1939, starting from a set of postcards belonging to the same series, which the filmmaker finds among his great-grandparents personal possessions. The study is organized in three stages: identification of the procedures that make up the method; Analysis of the research process and filming of *No pasarán, album souvenir*; Analysis of the film set. Among the main aspects of the filmmaker method, we emphasize the bet on chance as producer of meetings and images. The study of Imbert's research and filming process shows how the filmmaker builds, in the film *No pasarán, album souvenir*, the characters that help him tell his story. The analysis of the movie editing discusses the choice of the filmmaker to value the presence of the postcards in their materiality, resulting in the prevalence of static images in the film.

Keywords: Henri-François Imbert; *No pasarán, album souvenir*; memory; documentary; movie editing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Um comboio de milicianos na estrada de Céret para Boulou	27
Figura 2	Na estrada de Cerberé, Milicianos acabam de atravessar a fronteira	27
Figura 3	Cavaleiros Espanhóis	27
Figura 4	A revista em Boulou	27
Figura 5	Tropas francesas e tropas nacionalistas no posto de Perthus na fronteira	27
Figura 6	Estacionamento em Boulou	27
Figura 7	Notícia de Jornal sobre o campo de Argelès-sur-Mer	33
Figura 8	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . Plano do mar em Sangatte.	34
Figura 9	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . Curdos na praia de Sangatte.	35
Figura 10	Fotograma de <i>Sur la plage de Belfast</i> . Cena de abertura.	37
Figura 11	Fotograma do filme <i>Doulaye, une saison des pluies</i> .	40
Figura 12	Mapa da região retratada em <i>No pasarán, album souvenir</i>	42
Figura 13	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . Verso do cartão número 23 (figura 6), onde se lê estacionamento de carros em Boulou.	43
Figura 14	Fotograma de <i>No pasarán</i> - campo de concentração de Bram, cartões nº 4 e nº 10.	47
Figura 15	Três fotogramas da tomada das ondas que ilustra a sequência de Lola Carrasco em <i>No pasarán</i> .	56
Figura 16	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . O vento na praia filmada por Imbert,.	59
Figura 17	Detalhe do cartaz de <i>A imagem que falta</i> .	60
Figura 18	Fotograma do filme <i>Mes petites amoureuses</i> , café da <i>Place des Quatre Fontaines</i> .	65
Figura 19	Fotograma de <i>No pasarán em que</i> Jo Vilamosa mostra o cartaz de uma exposição com a qual colaborou.	68
Figura 20	Capa do álbum editado pelo <i>Studio Chauvin</i> . (fonte: Museu da História da Catalunha)	69
Figura 21	Jo Vilamosa posa em seu escritório para matéria do jornal <i>Hérault Tribune</i> .	70

Figura 22	Fotogramas de <i>Sur la plage de Belfast</i> . Close de Susan e detalhe da amiga que brinca de se esconder da câmera atrás do porta-malas do carro.	78
Figura 23	Fotogramas de <i>Sur la plage de Belfast</i> . Pai e filha brincam na praia.	81
Figura 24	Fotogramas de <i>Sur la plage de Belfast</i> . Mulher exhibe um troféu de prata para a câmera.	81
Figura 25	Fotogramas de <i>Sur la plage de Belfast</i> . Planos trêmulos do interior de uma loja de antiguidades.	81
Figura 26	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . Efeito de fusão entre as fotografias com Céline e o cartão de número 5 <i>Editions Gazel - Tabacs - Bram</i> .	83
Figura 27	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . Detalhe do cartão postal do campo de Bram de número 5.	83
Figura 28	Fotograma de <i>No pasarán, album souvenir</i> . Céline diante da estação de trem de Bram.	83
Figura 29	Fotogramas de <i>No pasarán, album souvenir</i> . As cinco fotografias que constituem a sequência sobre o campo de Agde.	86

SUMÁRIO

Introdução	14
Delimitação do objeto e justificativa	14
Objetivos	17
Abordagem teórico-metodológica	18
Os caminhos da pesquisa	20
Capítulo 1: <i>No pasarán, album souvenir: o autor e seu método</i>	22
1.1 Notas sobre o autor: Henri-François Imbert	23
1.2 A voz fílmica de <i>No pasarán, album souvenir</i>	24
1.3 Do objeto ao campo: o encontro com os personagens	36
1.3.1 O objeto lido nos detalhes	36
1.3.2 No rastro das imagens: O campo e seus personagens	44
1.4 Síntese do capítulo	49
Capítulo 2: História e memória no documentário <i>No pasarán, album souvenir</i>	50
2.1 Os personagens e suas histórias	52
2.1.1 Lola Carrasco: a imagem que falta	55
2.1.2 Casimir Carbo: memória, silêncio, sobrevivência	62
2.1.3 Michel Vieux: revelações de elos (in)visíveis	64
2.1.4 Jo Vilamosa: um colecionador de memórias	67
2.2 Síntese do capítulo	71
Capítulo 3: A montagem do álbum de lembranças	72
3.1 O gesto de montagem, a escrita, o cinema	73
3.2 Repetição e duração	80

3.3 Síntese do capítulo	88
Considerações finais	89
Referências bibliográficas	92

INTRODUÇÃO

Delimitação do objeto e justificativa

O objeto desta pesquisa é a peculiaridade do método investigativo do cineasta francês Henri-François Imbert, analisado a partir do documentário de longa-metragem *No pasarán, album souvenir* (*No pasarán, álbum de lembranças*, França, 2003). Juntamente com os documentários *Sur la plage de Belfast* (*Na praia de Belfast*, França, 1996) e *Doulaye, une saison des pluies* (*Doulaye, uma estação de chuvas*, França, 1999), *No pasarán, album souvenir* compõe o DVD *Henri-François Imbert (de 1996 à 2003)*, lançado pelas Editions Montparnasse, na coleção *Le geste cinématographique*. De acordo com Imbert (BIZERN; IMBERT, 2003), o processo de pesquisa e preparação de *No pasarán, album souvenir* aconteceu ao longo de dez anos, período no qual ele realizou os outros dois filmes do DVD. Assim, *No pasarán, album souvenir* se beneficia da experiência adquirida na realização das obras anteriores e expressa o resultado do processo de aperfeiçoamento do método de Imbert. Estabeleceremos um diálogo com os outros dois filmes, com o intuito de contextualizar historicamente o depuramento do pensamento estético do cineasta e aprofundar, assim, a análise de *No pasarán, album souvenir*. No desenvolvimento da análise tivemos contato com um quarto filme do cineasta, *Le temps des amoureuses* (*O tempo dos apaixonados*, França 2008)¹.

O encontro com a obra de Imbert se deu por meio do filme *Sur la plage de Belfast* e deve-se ao meu interesse pela forma como alguns cineastas articulam imagens pré-existentes com memórias pessoais. A apropriação e o reemprego de imagens de arquivo no cinema não é uma prática recente e pode ser observada desde o cinema soviético da década de 1920, tendo se intensificado na atualidade, com grande interesse por parte de pesquisadores brasileiros (LINS et al , 2011 e LEANDRO, 2012).

Em *Sur la plage de Belfast*, o diretor descreve como encontrou dentro de uma câmera super 8 um rolo de película, fato que lhe causa certo estranhamento. Ao revelar as imagens, o cineasta descobre um pequeno filme de família com algumas poucas cenas. A partir desta descoberta, Imbert começa a investigar a origem do material encontrado ao acaso. No documentário, ele narra todas as etapas da investigação, cujo objetivo final é encontrar as

1 Os filmes de Imbert não foram lançados no Brasil ainda.

pessoas retratadas no filme, para devolver-lhes o rolo inédito. O roteiro não antecipa os acontecimentos, ele retrata o próprio processo de pesquisa.

Tomando como exemplo, para efeito de comparação, o trabalho do cineasta Peter Förgacs em *A Família Bartos*² (Hungria, 1988), observamos que ele constrói o documentário inteiramente na montagem, trabalhando apenas a partir dos filmes amadores da família que dá nome à obra. A relevância histórica do material bruto de que Förgacs dispõe é incontestável. Trata-se de um testemunho de eventos relacionados ao pré e pós Segunda Guerra Mundial, amplamente conhecidos. Ao assistir ao filme, podemos antecipar o destino dos personagens, que além de judeus são burgueses e foram, portanto, duplamente afetados pelos regimes nazista e comunista que se sucederam. O conhecimento da história permite ao espectador se conectar às imagens de família e justifica a exposição de registros da intimidade dos Bartos. Já em *Sur la plage de Belfast*, o filme de família encontrado dentro da câmera não possui, de antemão, um valor histórico. É preciso, então, construir esse valor durante o processo da investigação que o espectador acompanha. Ao começar o filme, nem o próprio Imbert sabe quem são as pessoas que aparecem nas imagens ou se será sequer possível localizá-las. No entanto, *Sur la plage de Belfast* vai ganhando consistência na medida em que o diretor consegue extrair das pessoas encontradas revelações de aspectos da história presente e passada da Irlanda do Norte, ao mesmo tempo em que descobre, nos locais onde o filme de família foi rodado, rastros do passado. Em outubro de 1994, época das filmagens, um acordo de cessar fogo havia sido firmado entre católicos e protestantes na Irlanda do Norte, após 25 anos de conflitos políticos. Imbert chega em Belfast justamente no primeiro domingo de paz desde a assinatura do acordo. Enquanto a mídia do mundo inteiro voltava as suas atenções para o momento histórico que o país vivia, o cineasta estava ocupado, procurando a família que aparecia na película encontrada. Chama a atenção a habilidade com que Imbert confere sentido histórico a um objeto aparentemente descartável, perfazendo um caminho que levará à sua origem.

Em *No pasarán, album souvenir*, mais uma vez o diretor parte da descoberta de imagens: um conjunto de seis cartões postais pertencentes a uma mesma série da editora APA, que integrava a coleção de postais de seus bisavós. A série retrata a entrada de um grupo de refugiados espanhóis na França, logo após a derrota, em Barcelona, das tropas republicanas para as forças nacionalistas de Franco. As indagações suscitadas por esses postais e sua

2 Primeiro episódio da série *Hungria Particular*, retrata a saga de uma família judia burguesa dos anos 1920 até meados dos anos 1960, a partir de cinco horas de material bruto produzido por Zoltán Bartos.

presença entre os pertences de sua família conduzem Imbert a uma investigação, cujos passos são, mais uma vez, compartilhados com o espectador.

O objeto de *Doulaye, une saison des pluies*, por sua vez, não é mais uma imagem, mas uma lembrança de sua infância. Na década de 1970, os pais de Imbert tinham um amigo do Mali, chamado Doulaye, que viera estudar na França. O amigo se muda para a Argélia, mantendo contato por cartas com os pais de Imbert. Algum tempo depois, Doulaye anuncia aos Imbert sua decisão de retornar ao país de origem. A partir daí, a família perde o contato com ele, sem nunca ter recebido a confirmação de sua chegada ao Mali, com segurança. Na época, o Mali vivia sob uma ditadura, por isso, o receio pelo bem-estar de Doulaye. Vinte anos depois, Imbert decide procurar pelo amigo e parte para o Mali, onde inicia a busca retratada no filme.

Assisti aos documentários na seguinte ordem: *Sur la plage de Belfast, No pasarán, album souvenir, Doulaye, une saison des pluies*. A semelhança entre os dois primeiros me pareceu evidente na medida em que tratam de imagens (um filme de família e uma série de cartões postais). Ainda que de natureza distinta, as imagens aparecem nos dois filmes como um objeto central, mostrado em sua materialidade. O documentário sobre Doulaye, por outro lado, parte de uma lembrança, ou seja, algo imaterial. Percebi que o cineasta trata com o mesmo rigor de análise os diferentes motivos de seus documentários, podendo ser estes um filme de família, uma coleção de postais encontrada entre os guardados de seus bisavós ou uma lembrança afetiva de sua infância. A forma como ele compartilha com o espectador o passo a passo de sua pesquisa despertou minha atenção e interesse pelo que me pareceu uma característica própria de seu trabalho.

Alguns procedimentos podem ser identificados como comuns aos três documentários:

1. O ponto de partida dos filmes é a descoberta de imagens ao acaso ou o retorno a uma lembrança de infância.
2. Os filmes começam com Imbert narrando, na primeira pessoa, as circunstâncias em que descobriu as imagens ou, no caso de Doulaye, como o personagem entrou em sua vida, marcando sua infância, definitivamente.
3. Após esta breve apresentação, o cineasta mergulha em uma investigação cujo intuito é descobrir o(s) mistério(s) por trás das imagens ou do sumiço de Doulaye.
4. No caso dos documentários *Sur la plage de Belfast* e *No pasarán, album*

souvenir, Imbert trabalha com imagens do passado: no primeiro filme, um rolo de super 8 do início dos anos 1980 e, no segundo, cartões postais do final dos anos 1930. Antes de mergulhar em sua pesquisa, ele identifica e isola certas propriedades das imagens que o auxiliarão na descoberta dos eventos, locais e personagens direta ou indiretamente ligados ao material encontrado.

5. Os roteiros dos três documentários seguem cronologicamente as etapas da investigação e o diretor vai a campo, percorrendo os locais que serviram de palco para os eventos analisados em busca de vestígios do passado e pistas reveladoras.

6. O trabalho de Imbert é solitário, ele opta por ir a campo sem o auxílio de um produtor ou de um pesquisador. Ele próprio produz os seus filmes e faz a captação de imagem e de som. Segundo o cineasta, ao chegar aos lugares, ele procura entre a população local pessoas dispostas a conversar e destas conversas extrai pistas que o levam adiante. O acaso tem um papel fundamental em seus filmes (BRAY; CALATAYUD, 2007).

7. Esse processo proporciona uma série de encontros com os habitantes das regiões visitadas, que conduzem o diretor a distintas histórias e memórias pessoais. Estas pessoas se constituirão como suas parceiras na construção da narrativa.

8. Imbert parte, nos três documentários, de micro acontecimentos para relacionar experiências particulares com a grande história.

9. Imbert se faz presente em seus filmes enquanto pesquisador que narra os acontecimentos na primeira pessoa.

Por meio do estudo do filme *No pasarán, album souvenir*, pretendemos não apenas analisar o método de investigação que é próprio de Imbert, mas, também, tirar lições sobre a prática de realização de documentários. A partir de uma abordagem estética de *No pasarán, album souvenir*, investigamos como o método de trabalho do cineasta é determinante em sua obra, resultando em uma forma própria de fazer cinema, um estilo próprio, uma assinatura.

Objetivos

Este estudo pretende discutir o método de investigação de Imbert enquanto um conjunto de decisões e procedimentos, fruto de um dispositivo de produção de imagem e encontros baseado no acaso.

Para isto, será realizada a análise do documentário *No pasarán, album souvenir*, durante a qual procuraremos delimitar e descrever os principais aspectos do método investigativo de Henri-François Imbert. Como foi dito anteriormente, o ponto de partida desse documentário é a descoberta de uma série de cartões postais, imagens que remetem a eventos históricos que o cineasta deseja compreender. Em seu percurso, ele deve considerar o contexto em que os cartões foram produzidos. Com a análise deste filme, objetivamos identificar como, através da pesquisa sobre esses postais, Imbert chega a alguns elementos relacionados ao contexto de produção destas imagens, levando o espectador a refletir sobre a relação entre documento, história e memória. Tentaremos demonstrar como as opções de montagem no filme explicitam o método investigativo de Imbert, trazendo o espectador para dentro da investigação. Em última instância, a investigação é o fio condutor da narrativa.

Sintetizando, com este estudo pretende-se: identificar e descrever o método investigativo de Imbert; identificar como Imbert aborda a relação entre documento, história e memória; analisar a importância da montagem na exposição do processo investigativo.

Abordagem teórico-metodológica

Após assistir *Sur la plage de Belfast* repetidas vezes, percebi que procedimentos adotados por Imbert, referidos acima, pareciam constituir as próprias bases sobre as quais o documentário havia sido realizado. Em seguida assisti a *No pasarán, album souvenir*, para estudar como o diretor abordava, neste outro filme, as imagens encontradas. Conforme já mencionado anteriormente, embora os materiais trabalhados em cada um dos filmes não sejam da mesma natureza, pude observar que o diretor trabalhava em ambos a partir de um mesmo método de abordagem das imagens. Quase dez anos separavam o lançamento de *Sur la plage de Belfast* e *No pasarán, album souvenir*. No período de 1996 a 2003, o diretor havia lançado, em 1999, outro documentário (*Doulaye, une saison des pluies*). Neste filme, o objeto de Imbert não era uma imagem e, sim, como já foi dito, uma lembrança. Assim, seria possível verificar se o cineasta seguia, nesse filme, o mesmo método utilizado no caso do rolo de super 8 e dos cartões postais, configurando um estilo próprio de direção. De fato, com *Doulaye, une saison des pluies*, pude confirmar que se tratava de um estilo que se repetia nas três obras.

Partindo do pressuposto de que Imbert possuía um método de trabalho peculiar, baseado na busca de uma imagem central, constituinte da estrutura narrativa de suas obras, e que este método poderia ser observado nos três documentários reunidos no DVD *Henri-*

François Imbert (de 1996 à 2003), busquei em entrevistas concedidas pelo cineasta o que ele tinha a dizer sobre o processo de realização de cada um dos filmes. Nessas entrevistas, o diretor revela que no processo de realização dos três documentários, ele buscava consolidar sua forma de fazer cinema e que, neste sentido, um caminho foi trilhado, de *Sur la plage de Belfast* a *No pasarán, album souvenir*, passando por *Doulaye, une saison des pluies*. Curiosamente, o processo de pesquisa de *No pasarán, album souvenir* - último filme a ser finalizado - foi o que começou primeiro. Mas, por não encontrar um caminho próprio para o filme, Imbert optou por paralisar mais de uma vez a produção de *No pasarán* e dedicar-se à realização dos outros dois documentários. A escolha por focar o presente estudo na análise de *No pasarán, album souvenir*, se deve ao fato dele representar um estágio mais amadurecido do método de Imbert, conforme explicaremos mais adiante.

Nossa abordagem de *No pasarán, album souvenir* leva em consideração tanto o conteúdo do filme, o discurso que ele transmite, quanto seus aspectos formais. O estudo foi decomposto em três eixos. Iniciamos com uma descrição do método investigativo de Imbert. Em seguida, identificamos como o método está expresso, sucessivamente, na filmagem e na montagem de *No pasarán, album souvenir*. Procedemos a uma análise estética, buscando, na própria decupagem da obra, elementos que explicitem os procedimentos de realização de Imbert. Algumas questões orientam nossa abordagem do filme: quais são as escolhas estéticas do diretor (elementos visuais e sonoros)? Que elementos se repetem nas três obras? Que estratégias de escolha dos entrevistados e abordagem de suas falas estão em jogo?

Nos dois documentários em que Imbert investiga a origem de imagens, ele examina, em detalhe, os objetos, fazendo da mesa de montagem um lugar de análise do material. Para melhor descrever esta prática, retomamos a noção de “paradigma indiciário” (GINZBURG; 1989). Para Ginzburg, a análise minuciosa de documentos possibilita a identificação de “pormenores negligenciáveis”, que fornecem pistas reveladoras. Este procedimento também foi adotado por nós. Seguindo os rastros da investigação de Imbert, identificamos pistas que ele não segue ou fontes de informação que ele não revela para o espectador. Um exemplo disto é o livro escrito por Juan Carrasco que parece ser um importante relato sobre as condições de vida nos campos de refugiados espanhóis na França em 1939. Carrasco é citado em várias pesquisas voltadas para a questão do êxodo espanhol.

Recorremos aos escritos de Sylvie Lindeperg sobre a relação das imagens de arquivo e do cinema com a história. Por meio da análise do filme *Noite e Neblina* (França, 1955) de Alan Resnais, a historiadora (2013b e 2014) discute questões referentes à conduta do

governo francês durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). *Noite e Neblina* foi apropriado em diferentes contextos políticos com os mais diferentes propósitos. Esta sucessão de interpretações que se imprimem na imagem, Lindeperg (2013b, p.73) define como um “palimpsesto de perspectivas”, expressão que remete aos papiros que eram raspados para dar lugar a um novo texto. Reiteramos, assim, a importância de analisar as imagens descobertas por Imbert em *No pasarán, album souvenir* não apenas dentro do contexto em que foram produzidas, mas, também, a partir de suas particularidades e daquilo que elas revelam sobre uma época.

Um aspecto relevante da investigação de Imbert que analisaremos é a forma como, em *No pasarán, album souvenir*, ele coloca os postais em diálogo com a memória atual das pessoas filmadas, cujas recordações dos eventos retratados ajudam a escrever a história das imagens. Voltaremos à ideia de “homem-memória” desenvolvida por Pierre Nora no artigo *Entre a memória e a história - A problemática dos lugares* (1993).

A diferença de tratamento dos personagens espanhóis e franceses explicita uma tensão que pode ser compreendida a partir da discussão que o historiador austríaco Michael Pollak (1989 e 1992) apresenta acerca das disputas entre uma memória oficial e memórias marginais.

Vale destacar que além de diretor, o próprio Imbert é personagem de seus filmes e utiliza o recurso de narração na primeira pessoa para transmitir suas experiências. O narrador de Imbert faz uma mediação das histórias relatadas em *No pasarán, album souvenir*. Neste sentido, buscamos dialogar com o filósofo Walter Benjamin (1985), em sua abordagem de questões relativas à narrativa, à figura do narrador e à memória. Nossa reflexão sobre a construção de Imbert enquanto personagem em seus filmes também se pautou nos escritos do filósofo Michel Foucault (2012) em *A escrita de si*.

Na medida em que, no processo de análise, novos temas surgiram, buscamos dialogar com outros autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jacques Rancière.

Os caminhos da pesquisa

No primeiro capítulo, intitulado “*No pasarán, album souvenir: o autor e seu método*”, encontra-se uma breve reconstituição da trajetória de Imbert e uma análise de dois aspectos do documentário *No pasarán, album souvenir*: a eleição do objeto e a pesquisa de campo. Esse capítulo introdutório visa identificar os principais elementos que constituem o

método de trabalho do cineasta, em quatro sub-capítulos: “Notas sobre o autor: Henri-François Imbert”; “A voz fílmica de *No pasarán, album souvenir*”; “Do objeto ao campo e seus personagens”; “Síntese do capítulo”.

No segundo capítulo, “História e memória em *No pasarán, album souvenir*”, aprofundaremos o estudo da fala no filme, discutindo a forma como o documentário de Imbert enfrenta, de um ponto de vista formal, as questões relativas à memória e à história. Veremos como as lembranças e objetos de recordação de pessoas comuns, acumulados ao longo de toda uma vida, contribuem para a elaboração de uma história de vida, inscrita nos grandes acontecimentos históricos. Em que medida os testemunhos colhidos por Imbert revelam novas faces dos eventos retratados nos cartões postais? O capítulo se divide em dois subcapítulos: “Os personagens e suas histórias” e “Síntese do capítulo”.

No terceiro e último capítulo, “A montagem do álbum de lembranças” discutiremos como as escolhas na etapa de montagem expressam o método de investigação de Imbert e propiciam a articulação das dimensões temporais que o documentário aborda. O capítulo é composto por três subcapítulos: “O gesto de montagem, a escrita, o cinema”, “Repetição e Duração” e “Síntese do capítulo”.

CAPÍTULO 1:

NO PASARÁN, ALBUM SOUVENIR: O AUTOR E SEU MÉTODO

Este capítulo identifica e descreve o método investigativo de Imbert. A análise do filme aqui desenvolvida isola e discute os procedimentos que conduzem aos resultados observados no documentário.

Na primeira parte apresentaremos o autor e sua trajetória. Na segunda parte procederemos à análise do filme, decompondo os elementos presentes no processo de realização, ressaltando o que é próprio de Imbert e os efeitos gerados por suas escolhas estéticas e técnicas. Trata-se de identificar as escolhas de direção que levam à construção do filme, transitando no limite entre documentário e ficção. Discutiremos o papel que o acaso exerce na forma do filme. Na terceira parte, seguindo o processo de trabalho do cineasta, discutiremos o método investigativo de Imbert em sua relação com o objeto, o campo e os personagens.

Visando apreender a dimensão documental dos postais e o discurso histórico neles contido, Imbert percorre diversas cidades em busca dos exemplares que faltam para completar a série. O diretor identificou diversas características que permitissem distinguir, em meio aos novos cartões postais obtidos, aqueles que, de fato, pertenciam à mesma série. Sua forma de analisar os documentos, isolando cada detalhe, cada característica, por menor e mais imperceptível que seja, remete ao “paradigma indiciário” do historiador italiano Carlo Ginzburg, no ensaio *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário* (1989). Segundo o historiador, a observação dos vestígios contidos nos pormenores permite ao sujeito que investiga deduzir realidades distantes dele, tanto no tempo, quanto no espaço. Isto pode ser observado, por exemplo, nos momentos em que Imbert detecta que nem sempre o que a fotografia sugere, à primeira vista, é o que ela, de fato, retrata.

Neste sentido, buscaremos dialogar, também, com a ideia de se “seguir o caminho das imagens” tal como proposto por Sylvie Lindeperg (2013a). Para Lindeperg (2013a, p. 30), o gesto de rastrear o percurso das imagens do momento de sua retomada até o contexto de sua tomada é regido por uma dupla temporalidade. A primeira temporalidade demanda um distanciamento do objeto estudado para que “nosso conhecimento retrospectivo” não falseie “o sentido das imagens” (LINDEPERG, 2013a, p. 30). Já a segunda, admite não ser “nem possível nem provavelmente desejável retornarmos inocentemente” ao momento da tomada

(LINDEPERG, 2013a, p. 30). A investigação sobre os seis cartões postais colecionados pelos bisavós de Imbert exige dele um equilíbrio entre esta “dupla temporalidade”: é preciso evitar que o conhecimento sobre o passado, sobre o êxodo espanhol, contamine sua abordagem daquelas imagens, inibindo a manifestação de outras leituras.

1.1 Notas sobre o autor: Henri-François Imbert

Henri-François Imbert é um realizador francês nascido em 1967 em Narbonne, no sul da França. Desde 1999, ensina no departamento de cinema da Université Paris 8. Seus primeiros curtas-metragens foram rodados em super 8 no final da década de 1980. Entre 1993 e os dias atuais, dirigiu e produziu em parceria com a sociedade de produção Libre Cours, criada por ele em 1992, nove filmes, entre curtas e longas-metragens.

Em 2005, Imbert publicou pela editora Scope o caderno com as anotações sobre suas impressões durante as filmagens no Mali com o título: *Doulaye, une saison des pluies: Carnets de tournage*. Dois anos depois, lançou *Samba Félix Ndiaye, cinéaste documentariste africain* (2007), pela L'Harmattan, mesma editora de *Filmer le passé dans le cinéma documentaire* (2003), livro em que foi publicado o roteiro de *No pasarán, album souvenir*. Em 2015, foi lançado, sob a direção de Jean-Philippe Trias, o livro-DVD *Henry-François Imbert, Le dialogues des images* (2015), que reúne quatro artigos³ sobre a obra do cineasta, além do caderno de notas com detalhes sobre a realização de seu filme *Le temps des amourees* (França, 2008) e um DVD com o documentário.

O hábito de escrever suas observações durante as filmagens é recorrente no trabalho de Imbert. Ao que parece, todos os filmes a que tivemos acesso até o momento foram registrados em seus cadernos de viagem. Imbert comenta sobre a função destes escritos em entrevista cedida à Catherine Bizern na época do lançamento de *No pasarán, album souvenir*. A pesquisa sobre os seis cartões postais de seus bisavós começou ainda em 1990. Ou seja, o processo de realização de *No pasarán, album souvenir* levou cerca de 10 anos e foi atravessado pela produção dos dois documentários anteriores: *Sur la plage de Belfast* e *Doulaye, une saison des pluies*, lançados respectivamente nos anos de 1996 e 1999. Ao longo destes dez anos, Imbert tomou nota das impressões e de histórias que coletou durante a

3 Trias, Jean Philippe. Le dialogue des images: *Le temp des amourees* dans le cinéma de H-FImbert. Fiant, Antony. *Le temp des amourees: Détours et contours*. de la Bretèque, François Amy. Du temps figé au temps relancé, du fragment au flux de l'histoire dans les films d' H-F Imbert, em particulier *No pasarán, album souvenir* Gutierrez, Olivier. Une rencontre sur la Route: *Doulaye, une saison des pluies*.

pesquisa para o longa-metragem no mesmo caderno em que escrevia também sobre outros assuntos. Conforme o diretor explica para Bizern, ele possui um único caderno de cada vez e seus escritos são separados apenas por datas

Não, não, tenho um único caderno onde há toda a vida misturada, simplesmente uma data depois da outra. E era tão complicado, complicado demais, indexar essas datas para reencontrar os textos, que eu comprei uma pequena copiadora e fotocopiei cada página útil do caderno. Depois, eu cheguei ao refinamento de comprar um carimbo e tinta vermelha para datar as páginas. Isso virou uma grande pilha e comecei a ler tudo. Havia coisas sem interesse, mas havia coisas que estavam escritas quase que como pequenos contos, que constituíram a matéria-prima para a narrativa do filme. Mas foi preciso reescrever tudo para que essas histórias pudessem ser contadas, já com o ritmo da minha voz ou o que se tornaria o ritmo do filme. E, em seguida, ao longo da montagem, esses textos foram cortados e, claro, histórias inteiras foram suprimidas (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 5, tradução nossa)⁴.

Como o tempo de filmagem em *Sur la plage de Belfast* e em *Doulaye, une saison des pluies* foi consideravelmente mais curto - o primeiro havia sido rodado em 15 dias, enquanto o segundo em dois meses - a recuperação das anotações sobre estas experiências foi mais fácil. Por terem sido filmados de forma mais compacta, as anotações estavam concentradas no período em que o diretor esteve em campo e não espalhadas ao longo de uma década.

Questionado sobre eventuais mudanças no modo de trabalho entre *Sur la plage de Belfast* e *No pasarán, album souvenir*, Imbert explica que a forma de contar as histórias é, nos dois filmes, similar. A grande diferença entre esses filmes é, justamente, o tempo de produção. Enquanto em *Sur la plage de Belfast* ele quase não precisou recorrer às suas anotações, pois os poucos dias de filmagem permitiram que as experiências estivessem mais frescas em sua memória, em *No pasarán, album souvenir* o caderno foi extremamente necessário. Recuperar os escritos relacionados à pesquisa do filme e separá-los de outras anotações feitas ao longo de uma década foi um trabalho árduo, que Imbert comparou ao trabalho de um arquivista ou arqueólogo.

Sim, é como se você estivesse fazendo uma troca de turno: você acaba de concluir uma história e tem que fazer a montagem desta história; aí, então, por acaso, você entra numa outra história, que te leva. Assim, desde 1997, andei um pouco por todos os lugares à procura destes cartões postais. Eu até comecei um roteiro de ficção

4 No original: “Non, non, j’ai un seul carnet où il y a toute la vie qui se mélange, simplement, dates après dates. Et c’était tellement compliqué que c’était même trop compliqué d’indexer ces dates pour retrouver les textes, alors j’ai acheté un petit photocopieur et j’ai photocopié chaque page utile des carnets. Après j’ai poussé le raffinement jusqu’à acheter un tampon encreur et de l’encre rouge pour dater les pages. Ça a fait une grosse pile, et j’ai commencé à relire tout ça. Il y avait des choses pas intéressantes, mais il y avait des choses qui étaient écrites pratiquement comme des petites nouvelles, qui ont constitué la matière première pour la narration du film. Mais il a fallu tout réécrire pour que ces histoires puissent être dites, avec déjà le rythme de ma voix, ou ce qui deviendrait le rythme du film. Et après tout au long du montage, on a élagué ces textes et il y a des histoires entières qui ont disparu bien sûr” (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 5).

baseado nestes cartões. Em um momento, pensei que seria um filme de ficção. Então, para este filme houve seis anos de notas espalhadas em cadernos e era quase um trabalho de arquivista, arqueólogo, encontrar os vestígios desta história e reconstruí-la pouco a pouco (IMBERT, 2003, p. 5, tradução nossa)⁵.

Para Catherine Bizern (2003), *No pasarán, album souvenir* carrega a assinatura de Imbert. Ela compara o cineasta ao “pintor que sempre usa as mesmas cores, o mesmo traço, algo que nos mergulha imediatamente em um filme que é um filme seu”⁶ (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 6, tradução nossa). Por não ter conseguido encontrar um caminho, um estilo para contar a história de *No pasarán, album souvenir*, Imbert (2003) interrompeu a pesquisa do documentário. De acordo com o cineasta, para encontrar esse caminho foi preciso realizar os outros dois filmes. Ele havia iniciado a realização de *No pasarán, album souvenir* em 1990, mas interrompeu o processo logo em seguida por não ter encontrado o que ele chamou de uma “voz, uma forma própria de tratar algo”. Foi necessário que antes ele realizasse os outros dois filmes (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 7).

1.2 A voz fílmica de *No pasarán, album souvenir*

No ensaio *Ein Brief an Leo Popper* (Carta para Leo Popper, tradução nossa) o filósofo Georg von Lúkacs discute as formas do ensaio e afirma que “a ciência nos afeta pelo conteúdo, a arte pela forma; a ciência nos oferece fatos e seus encadeamentos, enquanto a arte, almas e destinos” (LUKÁCS, 1911, p. 7, tradução nossa)⁷. Nesta etapa da análise buscaremos evidenciar os elementos que constituem a assinatura de Imbert. Em outras palavras, a sua “arte” de apresentar “os fatos e seus encadeamento”. Demonstraremos, a partir de *No pasarán, album souvenir*, que Imbert não tem a pretensão em separar o fato da arte. O termo história admite três sentidos, de acordo com François Amy de la Betrèque (2015, p. 46): a história da sequência dos fatos, o relato da sequência dos fatos e qualquer relato referente à fatos reais ou imaginários. De acordo com Betrèque (2015, p. 46, tradução nossa),

5 No original: “Oui, c’est comme si tu faisais un relais, au moment où tu viens de terminer une histoire et où tu dois faire le montage de cette histoire-là, hop, par hasard tu rentres dans une autre histoire qui va continuer à te porter. Et donc depuis 1997, j’étais allé un peu partout pour chercher des cartes postales. J’ai même commencé un scénario de fiction à partir de ces cartes postales. À un moment j’ai cru que ce serait un film de fiction. Donc pour ce film il y avait six ans de notes éparses dans des carnets et c’était presque un travail d’archiviste, d’archéologue de retrouver les traces de cette histoire et de la reconstituer bribe par bribe” (IMBERT, 2003, p. 5).

6 No original: “Mais il y a aussi cette chose comme un peintre qui utilise toujours les mêmes couleurs, le même trait, quelque chose qui nous plonge immédiatement dans un film qui est un film de toi” (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 6).

7 No original: “In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale” (LUKÁCS, 1911, p. 7).

“Pierre de Barbéris distinguiu estes diversos sentidos do termo pela grafia: a HISTÓRIA, a História e história”⁸, concluindo que os dois últimos sentidos da palavra remetem aos filmes de Imbert.

No pasarán album souvenir (França, 2003) não começa na década de 1990, segundo o próprio realizador, e sim no momento em que, ainda criança, se deparou pela primeira vez com os seis cartões no álbum de postais de seus bisavós. Alguns detalhes do cartão chamaram a atenção do pequeno Imbert, como por exemplo, o fato deles não possuírem um remetente (IMBERT, 2003, p. 117). Na legenda dos cartões constava o nome do vilarejo dos bisavós de Imbert, Le Boulou, situado perto da fronteira com a Espanha, nos Pirineus Orientais. Ao retomar as imagens vinte anos depois, o diretor o faz não com o intuito de recontar a história do êxodo espanhol, mas sim com o desejo de esclarecer o enigma por trás dos postais. Para o cineasta, era importante restabelecer o sentido entre o texto das legendas no verso e as imagens na frente do objeto. A questão que guia Imbert desde o princípio, desde sua infância, é traduzida pela pergunta: “o que representam esses cartões postais?” (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 2, tradução nossa). Era um desejo seu estabelecer, a partir de sua investigação, conexões entre as imagens e o ambiente que as cercava.

O primeiro plano de *No pasarán, album souvenir* mostra as ondas do mar quebrando em uma praia. O som do mar e do vento se misturam a uma música que lembra as trilhas sonoras de *Sur la plage de Belfast* e de *Doulaye, une saison des pluies*. As trilhas dos filmes de Imbert são todas do mesmo compositor, Silvain Vanot, e contribuem para o ar de mistério de seus documentários. Soam como se alguém dedilhasse as cordas de um violão, tirando notas avulsas ao lado de sons metálicos, que dramatizam a narração. Em seguida, ouve-se a voz serena do diretor, ainda sobre as imagens da praia. No mesmo tom intimista que já aparecia nos filmes de 1996 e 1999, ele narra: “Um dia, quando era criança, olhando os cartões postais dos meus bisavós, me debrucei sobre alguns cartões que estavam sem remetente. Na legenda aparecia o nome da cidade dos meus bisavós, nos Pirineus Orientais, perto da fronteira com a Espanha: Le Boulou” (IMBERT, 2003, p. 117, tradução nossa).

Na época da descoberta dos cartões, o pouco que Imbert conhecia sobre a Guerra Civil Espanhola se resumia praticamente à *sardana La Santa Espina*. A *sardana* é uma dança de roda tradicional da Catalunha e, de acordo com seu pai, a *La Santa Espina* havia sido proibida por Franco por ser o hino dos republicanos espanhóis. Logo após o breve

8 No original: “Pierre Barbéris distinguait ces divers sens par la graphie: l'HISTOIRE, l'Histoire e l'histoire” (BETRÈQUE, 2015, p. 46).

comentário, Imbert mostra, um após o outro, os seis cartões de seus bisavós.



Figura 1: *Un convoi de miliciens sur la route de Céret au Boulou/ Um comboio de milicianos na estrada de Céret para Boulou.*

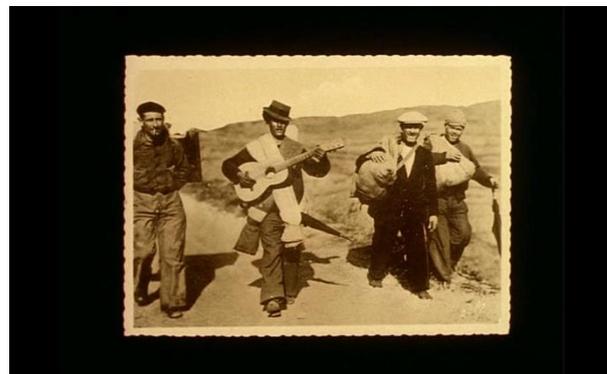


Figura 2: *Sur la route de Cerbère, Miliciens venant de traverser la frontière/ Na estrada para Cerbère, milicianos acabam de atravessar a fronteira*



Figura 3: *Cavaliers Espagnols/ Cavaleiros Espanhóis*



Figura 4: *La fouille au Boulou/ A revista em Boulou*



Figura 5: *Troupes françaises et troupes nationalistes au poste frontière du Perthus/ Tropas francesas e tropas nacionalistas no posto de Perthus na fronteira*



Figura 6: *Parc de voitures au Boulou/ Estacionamento em Boulou*

Os postais são reproduzidos em plano fixo, sobre fundo preto, sem nenhuma intervenção aparente sobre eles. Neste primeiro contato com o material, o espectador tem a

oportunidade de observar os postais em sua forma original. O fundo preto remete às páginas de um antigo álbum de fotografia e serve como uma moldura que evidencia os limites dos enquadramentos escolhido(s) pelo(s) fotógrafo(s). Para apresentar os cartões, Imbert se atém às legendas no verso de cada exemplar, optando por não nos fornecer mais informação do que as que podem ser lidas no próprio documento. Logo após mostrar a segunda fotografia, onde vemos quatro homens caminhando - um deles empunha um violão, como se estivesse a tocar o instrumento no instante em que é fotografado (figura 2) - o cineasta reconhece algo de enigmático naquelas pessoas. Ao fundo da sequência de apresentação dos cartões e leitura das legendas no verso deles, o mesmo barulho do mar do primeiro plano imprime um tom de suspensão do tempo. Junto com a serenidade da voz do diretor, o som de mar traz ao documentário um certo ar de monotonia.

As poucas imagens em movimento usadas em *No pasarán, album souvenir* dão a impressão de que Imbert filmou menos do que em *Sur la plage de Belfast* ou *Doulaye, une saison des pluies*. Pelo menos é o que sua mise en scène, em que predominam os planos fixos, sugere. Porém, há outro motivo para esta escolha formal. Por ter trabalhado no filme durante uma década, o diretor acumulou ao longo do tempo um material bruto vasto e heterogêneo. Conforme relata na entrevista à Bizern (2003), algumas situações ele realmente não teve oportunidade de filmar, outras ele apenas fotografou. Mas houve também uma decisão deliberada da montagem de valorizar os cartões, oferecendo ao espectador o tempo necessário para observá-los e formular suas próprias impressões sobre o material. Assim ao invés de antecipar suas conclusões, Imbert convida o espectador a embarcar na investigação. A forma como o cineasta apresenta no início do filme os postais, por exemplo, sobre fundo preto, ressaltando suas bordas serrilhadas, coloca em relevo sua condição de objetos, “*objets cartes postales*” (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 2). Não se trata apenas da imagem, mas do “objeto cartão postal”, objeto que contém uma determinada imagem. É esse objeto que desperta o interesse do diretor, ao ponto de motivá-lo a investigar. O olhar de Imbert sobre esses postais está diretamente ligado à sua concepção de cinema. Neste caso, o fato histórico retratado no postal importa menos do que a história daqueles objetos singulares colecionados por seus bisavós.

Ao recusar o *travelling* ótico, o zoom e outros efeitos que dariam movimento aos cartões postais, Imbert valoriza a forma original das imagens trabalhadas, assumindo a sua condição de fotografias, de imagens estáticas. É uma decisão que muitos poderiam considerar ousada. Alguns realizadores temem que a inserção de imagens sem movimento em uma obra

fílmica possa dar uma impressão de pobreza ou entediar o público. Como se o cinema fosse dependente da imagem em movimento para se diferenciar da fotografia. Por isso, muitos filmes que trabalham com imagens estáticas fazem uso de efeitos especiais como *zoom in/zoom out*, leves movimentos para os lados e até efeitos que simulam uma tridimensionalidade, com o intuito de transmitir uma sensação de movimento. Mas este não é o caso de *No pasarán, album souvenir*. Apresentar os postais enquanto postais reforça o argumento do diretor de fazer um filme sobre os objetos (os cartões) encontrados, mais do que sobre a história das pessoas retratadas nas fotografias (os exilados espanhóis).

Reconhecemos no gesto do diretor o mesmo respeito pelo documento que marcam os trabalhos de duas cineastas contemporâneas: Susana Sousa Dias em *48* (Portugal, 2009) e Anita Leandro em *Retratos de Identificação* (Brasil, 2014). Ambas as diretoras se debruçam em seus documentários sobre imagens produzidas pelos regimes ditatoriais de seus respectivos países: O Estado Novo português (1933-1975) e a Ditadura Militar brasileira (1964-1985). Sylvie Lindeperg destaca a importância de se preservar as características da imagem enquanto documento histórico para que não se adultere seu significado. A historiadora alerta que a tentativa de “atualizar” as imagens, para que se tornem mais próximas do espectador, “nivela a distância temporal em relação ao passado, abole as distâncias e suprime as articulações” (LINDEPERG, 2015, p. 24).

Nos filmes de Imbert, parte da informação é transmitida através do texto em *off*. Em *Sur la plage de Belfast*, por exemplo, muitas vezes o diretor nos conta o que determinado personagem disse, em vez de mostrar o personagem falando. Esse recurso pode ter sido motivado por uma necessidade técnica (por simplesmente não existir um registro da situação), mas pode, também, ser uma opção de estilo, que serve tanto para resumir o conteúdo que se deseja transmitir, quanto para reforçar a presença do diretor enquanto narrador, aquele que está compartilhando, sob um ponto de vista pessoal, experiências vividas e acontecimentos presenciados. Independentemente da motivação que levou Imbert a adotar este procedimento em seus filmes, isto se tornou uma característica marcante de seu estilo, comparável às cores e aos traços característicos do conjunto da obra de um mesmo pintor, como já referido anteriormente (BIZERN; IMBERT, 2003). Nestes momentos da narrativa, os planos dos cartões postais se alternam com tomadas poéticas do mar e *travellings* de estradas, filmadas de dentro de um veículo em movimento. Em seus documentários, Imbert nem sempre recorre a uma imagem ou a um depoimento para dar mais credibilidade aos fatos narrados. Nos momentos em que ele narra um evento ou uma conversa sem nos dar uma imagem ou um

áudio como evidência, resta-nos, enquanto espectadores, apenas as opções de acreditar ou duvidar de sua palavra. São como as lembranças de um dia do qual não se tem um registro audiovisual e que, portanto, ficou gravado na memória. Ao recorrer à substituição da exposição da evidência do fato pelo seu relato na primeira pessoa, Imbert tangencia a fronteira da ficção com o documentário. As informações apresentadas de segunda mão sempre poderão suscitar dúvidas quanto à sua fidedignidade com o real, uma vez que podem estar contaminadas pela visão e a própria intenção do cineasta. Sendo a memória um produto de subjetivação, não há como controlar o seu teor de fabulação.

A relação entre documentário, memória e ficção é discutida pelo filósofo francês Jacques Rancière (2013) na análise do filme *Elegia a Alexandre*⁹ (França, 1993) de Chris Marker. *Elegia a Alexandre*, ou *Le tombeau d'Alexandre* no original, é um filme em homenagem ao cineasta russo Alexandre Medvedkin¹⁰ (1900 – 1989). Segundo Rancière (2013, p. 159), falar de memória no documentário de Marker “já expõe o paradoxo do filme”. Como a obra do cineasta russo é pouco conhecida até mesmo entre os seus compatriotas, *Elegia a Alexandre* não pode “assumir a tarefa de 'conservar' a lembrança de um autor cujas obras não vimos e cujo nome é quase desconhecido” (RANCIÈRE, 2013, p. 159). O título do documentário “remete, então, ao problema da natureza de um gênero cinematográfico chamado de ‘documentário’. Ele nos permite, num atalho vertiginoso, ligar duas questões: O que é uma memória? O que é o documentário como tipo de ficção?” (RANCIÈRE, 2013, p. 159). Interessa, aqui, a relação que Rancière (2013) estabelece entre documentário e ficção. De acordo com o filósofo, documentário e ficção não são opostos, pois o documentário (enquanto gênero) “não opõe o já dado do real à invenção ficcional”, uma vez que “o real, não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a se compreender” (RANCIÈRE, 2013, p.160).

O filme documentário pode, portanto, isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo com que é facilmente assemelhado: a produção imaginária das verossimilhanças e dos efeitos do real. Pode reduzi-lo à sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências, ou de montar planos para formar uma história, de juntar e desjuntar vozes e corpos, sons e imagens, de esticar ou de comprimir o tempo (RANCIÈRE, 2013, p. 160).

O fato de o próprio Imbert ter cogitado a possibilidade de fazer de *No pasarán*, *album souvenir* uma obra de ficção (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 5), reforça a ideia de que a

9 Título original: *Le tombeau d'Alexandre*. O filme de Marker está dividido em duas partes, *O reino das sombras* e *As sombras do reino*, e se apoia em seis cartas que ele endereça a Medvedkine.

10 Alexandre Medvedkine (Penza, Rússia, 1900-1989), foi um cineasta russo. Abordava em seus filmes questões políticas e sociais.

diferença entre os dois gêneros não está no suposto compromisso que o documentário tem de retratar, com fidelidade, a realidade.

A comparação entre Imbert e Marker é frequente na crítica cinematográfica. Perguntado sobre a influência de Marker em seu trabalho, Imbert manifesta interesse pelo trabalho do cineasta e evoca o filme *Si j'avais quatre dromadaires* (França, 1966), também baseado em imagens estáticas. No entanto, diz só tê-lo descoberto após a realização dos três filmes aqui discutidos. Imbert se apoia na metonímia para construir significados a partir da relação que os cartões estabelecem com o mundo ao redor. Ele sugere, por exemplo, uma conexão entre os refugiados do passado (os republicanos espanhóis) com os exilados do presente que, no filme, são os curdos iraquianos, filmados à beira do mar, na sequência final do documentário. O espectador pode ainda, estabelecer associações infinitas. Se ontem foram os curdos, no filme, hoje são os sírios, que se arriscam no mar em embarcações precárias, na tentativa de chegar à Europa. Em sua análise da *Elegia à Alexandre*, de Marker, Rancière se refere ao material vasto e heterogêneo retomado pelo cineasta francês para construir um túmulo para um outro cineasta, russo, Alexandre Medvedkin. Segundo Rancière, esse túmulo não deve ser compreendido apenas como metáfora para “designar o balanço de uma vida de cineasta militante e, por meio dessa, o balanço do sonho e do pesadelo soviéticos”. Ele possui também “o valor de metonímia” e serve “para falar do outro túmulo que simboliza a esperança enterrada, a saber, o mausoléu de Lênin” (RANCIÈRE, 2013, p. 161).

Para conduzir o espectador através das camadas do tempo, Imbert recorre a *travellings* de estradas e a tomadas do mar. Aliás, o mar é uma paisagem recorrente em *No pasarán, album souvenir* e tem, como veremos a seguir, uma finalidade poética no filme. Na entrevista à Bizern, acima citada, Imbert conta que trabalhou, na montagem, com as imagens que tinha à sua disposição, com exceção, justamente, das imagens do mar, rodadas em seis frames por segundo e concebidas com uma finalidade específica. Ao pensar nos campos de refugiados espanhóis instalados em praias (Barcarès, Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien), o diretor imaginava o mar não apenas como a paisagem diante da qual o campo estava situado, mas como uma barreira intransponível, que ao lado das cercas de arame farpado, fazia as vezes de “muro de contenção” para os refugiados espanhóis (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 4). Para desconstruir a paisagem ensolarada e o clima de veraneio ao qual normalmente se associa uma praia do Sul da França, Imbert optou por rodar os planos bem cedo, com a praia vazia, numa velocidade diferente da velocidade padrão (seis quadros por segundo, em vez de vinte e quatro quadros). Esta forma de filmar não altera o tempo de duração do movimento

das ondas. Mas, devido à baixa velocidade, o espectador vê cada quadro por um período quatro vezes maior e tem a sensação de que as ondas se quebram mais devagar. Com isso, o movimento lento do mar reitera o ritmo igualmente arrastado da narração de Imbert. O plano das ondas se quebrando é retomado quando o diretor narra o encontro com uma vendedora de antiguidades que lhe apresenta uma coletânea com vinte e cinco cartões do campo de concentração nazista de Mauthausen, na Áustria. A descoberta desta outra coleção se deu quando Imbert, à procura dos exemplares que faltavam para completar a série dos republicanos espanhóis, perguntou genericamente por cartões de campos de concentração, sem especificar qual. As fotografias reproduzidas nos cartões postais sobre Mauthausen foram tiradas pelos nazistas durante a Segunda Guerra e pelos aliados no momento da libertação do campo. Pelas informações contidas neste material, Imbert descobriu que dos 122.767 mil prisioneiros mortos em Mauthausen, 6502 eram republicanos espanhóis, muitos dos quais oriundos dos campos franceses. As imagens de Mauthausen eram o final de uma história, cujo começo estava registrado nos cartões da APA, constata o cineasta, no comentário que permeia o filme. A trajetória dos refugiados espanhóis pôde ser rastreada pelos diversos cartões encontrados por Imbert, pertencentes a séries distintas e publicados por editoras e motivos variados. Para trazer à tona os vestígios do passado escondidos na imagem, o filme de Imbert estabelece novas conexões entre documentos de origens diferentes.

O dado de que alguns campos ficavam em praias intrigava Imbert. Era difícil visualizar algo assim. Os cartões de que dispunha retratavam as pessoas, não o espaço dos campos. Imbert busca novas informações em arquivos e jornais da época (figura 7) e retorna à Argelès, uma das praias que recebeu os refugiados. O que ele encontra em Argelès é uma cidade de veraneio. Onde possivelmente ficava o campo de refugiados, agora era um camping. O cineasta não reconhece nenhum vestígio da passagem dos republicanos espanhóis por ali. Isto é reforçado pelos diferentes cartões não pertencentes à série APA que Imbert consegue reunir. Nestas outras imagens, de antes e depois da Segunda Guerra, sempre tomadas do mesmo ângulo, as pessoas retratadas na praia de Argelès também parecem descontraídas. A ideia de um campo de concentração (nomenclatura utilizada pelo jornal da época) em uma praia de lazer é uma cena difícil de ser imaginada. Principalmente, se levarmos em consideração que o termo adquiriu uma conotação específica por ser o mesmo utilizado pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. Conforme *No pasarán, album souvenir* avança, somos apresentados à realidade dos novos refugiados políticos na França. O que aconteceu em 1939 com os republicanos espanhóis se repete no momento em que o filme está

sendo feito.



Figura 7: notícia de jornal sobre o campo de Argelès.

Os planos de ondas se quebrando, que vemos em diversos momentos de *No pasarán*, *album souvenir*, evocam um movimento cíclico. O mar é um elemento forte e aparece nas obras de outros autores como uma metáfora da inquietação humana, do desespero, da tristeza, da tentativa frustrada de sair do lugar. Na parte final de *No pasarán*, *album souvenir*, o cineasta visita o campo de Sangatte, localizado nas proximidades do túnel que liga a França à Inglaterra pelo Canal da Mancha, e mostra as imagens dos republicanos espanhóis a um grupo de refugiados instalados ali. Um deles diz, num tom de brincadeira, que as acomodações dos espanhóis são mais bonitas do que as deles. Na manhã seguinte, antes de deixar o campo, o diretor conta, em *off*, que decidiu rodar alguns planos na praia, onde conhece um grupo de curdos iraquianos que desejavam atravessar o mar até a Inglaterra, na esperança de recomeçar a vida. Neste momento do filme, o mar transmite uma sensação de melancolia. Que futuro a vida reserva para aqueles homens? O plano das ondas se quebrando na praia poderia ter como comentário as palavras da escritora britânica Virgínia Woolf:

As ondas quebrando pareciam a noite jogando a cabeça para trás e deixando, desesperadamente, cair a sua escuridão, e meditando e pranteando como se lamentasse a fatalidade que afogava a terra e extinguia suas luzes e de todos os navios e vilarejos nada deixava restar. A onda varre a praia; a noite pranteia o infortúnio humano; a beleza do mar consola; assim o vento pode ter respondido aos adormecidos, aos sonhadores que palmilhavam a areia perguntando: Por que nos embrulhar na beleza do mar, por que nos consolar com o lamento das ondas quebrando, se, em verdade, tecemos essa roupa por puro terror, urdimos essa vestimenta para nada (WOOLF, 2013, p.4)?



Figura 8: Fotograma de *No pasarán*, *album souvenir*. Plano do mar em Sangatte.

A praia retratada na última sequência do documentário parece ser a mesma que surgiu em outros momentos do filme. É como se Imbert tivesse deixado para revelar apenas no final o sentido daqueles planos. Só agora percebemos que o diretor não estava sozinho. Ele conversava com o grupo de refugiados curdos iraquianos barrado no túnel que liga a França à Inglaterra. Os refugiados recebidos pela França, ainda hoje, estavam concentrados em acampamentos específicos, isolados do resto da população. O vai e vem das ondas evoca uma relação cíclica entre passado e presente, a ideia de um eterno retorno, de um passado recente não superado e que pode ser reconhecido em novas situações e circunstâncias no presente (BENJAMIN, 1985b).

Rita Toledo e Maurício Lissovsky (2014, p. 43) analisam a função da imagem do mar ao descrever o primeiro plano do filme *Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Irã, 2004) em que o cineasta iraniano Abbas Kiarostami “mostra um pequeno tronco que vai e vem, até quebrar-se em dois pedaços que balançam ao sabor das ondas”. Os autores citam uma passagem do livro *O que vemos, o que nos olha* em que Didi-Huberman (1998, p. 33) atribui ao mar um poder inquietante de fundo que pode ser entendido como “o jogo rítmico da onda que traz e da maré que sobe, o jogo anadiômeno do fluxo e refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. Jogo que faz o que vemos tornar-se uma potência visual que nos olha”. Em seu estudo sobre o mar no cinema português, Maria Flor Abrantes Brazil (2014 p. 11) destaca a presença “definidora e definitiva” deste elemento na cultura lusitana. “‘Uma cultura de paisagem marítima’: lugar de conquistas e fracassos, no mar nascem e morrem seus mitos” (BRAZIL, 2014, p. 11). O mar pode ser tanto a placidez que consola, quanto o movimento que perturba e a profundidade que dilui. Sua aparição em diferentes momentos do filme de Imbert provoca sensações variadas, que tanto podem aludir ao movimento de vai-e-vem das lembranças, quanto ao mar que testemunhou os

acontecimentos do passado, ou à metáfora da barreira que interrompe a marcha dos refugiados pela liberdade, sejam os espanhóis de então, ou os curdos, no momento de realização de *No pasarán, album souvenir*.

Assim como o drama dos refugiados espanhóis ficou registrado na coleção de postais da APA, o dos curdos foi capturado pela câmera de Imbert. Com um adendo: aos jovens de agora é dada uma câmera filmadora, por meio da qual devolvem ao cineasta seus próprios olhares sobre a fronteira e o êxodo. Desta forma, Imbert permite que os refugiados retratem a sua condição. Esta cena sugere um encontro entre diferentes experiências, uma “contaminação” mútua de olhares ou, melhor dizendo, nos termos da antropologia visual, um “compartilhamento”. Afinal, quem filmou as imagens do mar que vemos ao longo de todo o filme? São de autoria de Imbert, do grupo de refugiados ou de ambos?



Figura 9: Frame de *No pasarán, album souvenir*. Curdos na praia de Sangatte.

Também *Sur la plage de Belfast* e *Doulaye, une saison des pluies* terminam com uma cena em que Imbert cede aos personagens sua câmera. Nesses dois documentários, inclusive, ele insere planos em que se deixou filmar pelos personagens. Já na sequência final de *No pasarán, album souvenir* Imbert não aparece. O gesto de ceder a câmera, presente nos três filmes, é mais um traço marcante do cineasta e revela uma preocupação com o outro. Uma preocupação em não apenas contar a história dos outros, mas em se colocar dentro desta história e permitir ao outro participar de sua elaboração. É uma forma de romper, mesmo que apenas pontualmente, a hierarquia que existe entre diretor e personagens, reforçando a afirmação de Imbert de que ele não faz “filmes sobre pessoas e sim com pessoas” (*Le Monde diplomatique*)¹¹.

11 Trecho de entrevista citada no artigo: Bray, M., Calatayud, A., *Images of exile: tracing the past within the present in Henri-François Imbert's No Pasarán! Album souvenir* p. 6 e 7. O artigo pode ser acessado em <http://www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com/images-of-exile>.

1.3 Do objeto ao campo: o encontro com os personagens

O método investigativo de Imbert será agora analisado a partir de três eixos que constituem, a nosso ver, o seu alicerce: o objeto, o campo e os personagens. Acreditamos que em *No pasarán, album souvenir* a investigação conduzida por Imbert se confunde com o próprio processo de realização e com o tema do filme. O roteiro do documentário apresenta o caminho da investigação para que o espectador siga os passos de Imbert, fazendo suas descobertas junto com o cineasta.

Como já dito, Imbert (2003) reconhece a importância da realização dos dois filmes anteriores a *No pasarán, album souvenir* para o amadurecimento de um estilo próprio de fazer cinema. Os documentários que compõem o DVD *Henri-François Imbert (de 1996 a 2003)* são estruturados de forma semelhante. Após eleger, delimitar e apresentar o objeto, o diretor vai a campo. Além da busca pelos vestígios materiais que ajudarão a elucidar as histórias existentes por trás dos objetos, ele estabelece contato com os habitantes dos lugares visitados e colhe seus testemunhos. Segundo o realizador, a ida a campo não é precedida por uma preparação, por uma pesquisa de locações e personagens, como é comum em documentários. O diretor faz do acaso um dispositivo de produção de imagem e encontros, que exerce um papel determinante no resultado final da obra. As apostas bem-sucedidas dividem espaço com as investidas fracassadas. Ao assumir o que deu errado e incorporar os equívocos à obra, Imbert confere ao trabalho um efeito de real. No entanto, não se trata de um realismo objetivo, que almeja expressar uma verdade absoluta. Segundo Consuelo Lins et al (2011, p. 59):

Classicamente, o documentário tem afinidades com o *documento* na sua acepção mais tradicional e a própria etimologia dessa forma de cinema implica uma relação estreita com a noção de *documento*. Muitas críticas feitas ao documentário até hoje baseiam-se nessa relação, como se o documentário, desde sempre e pra sempre, almejasse as mesmas características e funções do documento: expressar a verdade, representar o real.

Elementos como a narração, presente nas três obras de Imbert, revestem de poesia, portanto de subjetividade, os seus documentários. De um filme para o outro, não se observa apenas a consolidação de um estilo de direção, mas também o olhar peculiar que o diretor lança sobre as coisas do mundo.

1.3.1 O objeto lido nos detalhes

Quando estava no Mali rodando *Doulaye, une saison des pluies*, Imbert perguntou

ao amigo e protagonista do filme como ele contaria aquela história. Como resposta, em tom de conselho, o diretor ouviu que deveria

[...] se ater aos fatos e aos comentários que eles suscitam”. E aí, eu fiquei boquiaberto, eu estava há mais de um mês no Mali e no meu caderninho anotei páginas e páginas, me perguntando como eu contaria essa história. E ele, de pronto, me disse esta frase: “Você tem que ater aos fatos e aos comentários” (IMBERT, 2003, p. 6, tradução nossa)¹².

Naquela época, segundo explica Imbert (2003), ele procurava uma forma de fazer cinema. Essa forma de fazer cinema de Imbert está intimamente ligada aos objetos com os quais trabalha em seus filmes. Como vimos acima, os três documentários lançados entre 1996 e 2003 têm em comum o fato de o diretor partir da descoberta ou retomada de um objeto que pode ser um filme super 8, uma lembrança ou um cartão postal. Nas primeiras sequências dos filmes, Imbert faz uma apresentação dos objetos e das questões que eles suscitam. É como se os filmes de Imbert fossem construídos “a partir de uma falta de notícia (...) uma ausência de história” (TRIAS, 2015, p. 15, tradução nossa). Seus filmes são uma busca por respostas, uma tentativa de entender as lacunas na história dos objetos, uma vontade de desvendar um enigma.



Figura 10: Fotograma de *Sur la plage de Belfast* (1996), Cena de abertura

Em *Sur la plage de Belfast*, por exemplo, o diretor quer descobrir quem perdeu o filme dentro da câmera comprada por sua namorada em Belfast, na Irlanda do Norte. Imbert começa o filme apresentando as três sequências de imagens misteriosas registradas na película. Na primeira delas, a câmera acompanha duas mulheres vestidas de branco,

12 No original: “Une fois que j’ai trouvé Doulaye, je suis revenu le voir, et je lui ai demandé comment il raconterait cette histoire. Il a réfléchi un bon moment et il m’a dit: ‘Il faut s’en tenir aux faits et à leur commentaire’. Et là tu vois j’étais estomaqué, j’étais là depuis plus d’un mois au Mali, et dans mon petit carnet je couvrais des pages et des pages en me demandant comment je raconterais cette histoire. Et lui tout de suite, il me dit cette phrase: ‘Il faut s’en tenir aux faits et à leur commentaire’” (IMBERT, 2003, p. 6).

caminhando em direção ao mar, em uma praia qualquer.

A câmera faz um *zoom in* e percebemos ao fundo a presença de mais duas pessoas, um homem e uma criança na água. Passados trinta segundos, ainda na sequência da família na praia, entra a voz de Imbert em *off*: “Eu encontrei este filme em uma câmera que minha namorada havia comprado três anos atrás, de um vendedor de objetos usados de Bangor, perto de Belfast, na Irlanda do Norte” (tradução nossa) ¹³. Assim como fez com os postais em *No pasarán, album souvenir*, Imbert começa introduzindo as circunstâncias em que encontrou o filme super 8 e as primeiras impressões que o objeto despertou nele. Como o filme havia ficado inacabado dentro da câmera, o diretor conclui que alguém certamente o havia esquecido. Mas porque alguém esqueceria um objeto aparentemente tão íntimo e afetivo dentro de uma câmera? Porque os donos anteriores não checaram a máquina antes de se desfazer dela? Existe uma lacuna na história desse rolo de filme. O que aconteceu no intervalo de tempo entre o momento das filmagens e a descoberta do filme dentro da câmera por Imbert? Quantos anos haviam se passado?

Para chegar às respostas a essas perguntas, Imbert começa analisando o objeto. A primeira coisa que faz é revelar o filme. Mas as imagens reveladas não esclarecem muita coisa, à primeira vista. Trata-se de três cenas ambientadas em três cenários diferentes: na primeira delas, já citada, um grupo de pessoas, provavelmente uma família, composta por uma mulher, um homem, uma criança pequena e uma senhora mais velha, se diverte na praia; na segunda cena, a mesma senhora da praia aparece diante de uma casa e mostra uma bandeja de prata para a câmera; e na terceira cena, enfim, vê-se planos aleatórios e trêmulos, rodados no interior de uma loja. Pelos registros, sabemos o que foi visto por aquele que filmava, mas não há como saber quando aconteceu a filmagem, quem são as pessoas filmadas e onde estavam. Dando continuidade ao trabalho de investigação, Imbert leva o rolo para ser analisado por técnicos de um laboratório da Kodak. As características do rolo (marca, modelo, série de fabricação) poderiam auxiliar o diretor na determinação do ano de fabricação do objeto e, consequentemente, estabelecer uma pista de tempo com a qual trabalhar. Segundo o técnico da empresa, o modelo do rolo era dos anos 1980. Para Imbert, isto significava que pelo menos dez anos o separavam dos eventos e pessoas contidos naquelas imagens.

O processo apresentado por Imbert lembra, sob vários aspectos, o de uma

13 Transcrição da narração no filme *Sur la plage de Belfast* (1996). No original: “J’avais trouvé ce film dans une caméra que mon amie avait acheté il y a 3 ans, chez un brocanteur de Bangor, près de Belfast, en Irlande du Nord”

investigação criminal. Como um detetive, o diretor inicia o trabalho de busca procurando reunir todas as informações possíveis sobre o seu objeto. Em *Sur la plage de Belfast*, ele investiga as particularidades do filme super 8, determinando suas características de fabricação e isolando os detalhes visíveis na imagem, em busca de pistas sobre a localização dos lugares retratados na película e a identidade dos personagens. Imbert avança passo a passo, construindo um método que tem uma relação, mesmo que longínqua, com a atividade dos caçadores pré-históricos evocados por Carlo Ginzburg, homens dotados de um “saber venatório”, que lhes permitia, a partir da leitura de pistas mudas, “remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (1989, p. 152).

Decifrar ou *ler* as pistas dos animais são metáforas. Sentimo-nos tentados a tomá-las ao pé da letra, como a condensação verbal de um processo histórico que levou, num espaço de tempo talvez longuíssimo, à invenção da escrita. A mesma conexão é formulada, sob a forma de mito etiológico, pela tradição chinesa que atribuía a invenção da escrita a um alto funcionário, que observara as pegadas de um pássaro imprimidas nas margens arenosas de um rio. Por outro lado, se se abandona o âmbito dos mitos e hipóteses pelo da história documentada, fica-se impressionado com as inegáveis analogias entre o paradigma venatório que delineamos e o paradigma implícito nos textos divinatórios mesopotâmicos, redigidos a partir do terceiro milênio a.C. em diante. Ambos pressupõem o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador (GINZBURG, 1989, p. 152-3).

Em *Doulaye, une saison des pluies*, mais uma vez o diretor inicia o filme narrando as circunstâncias em que o objeto investigado entrou em sua vida. Diferentemente dos outros dois documentários, este filme tem como ponto de partida a retomada de uma lembrança dos tempos de infância. Quando o cineasta tinha cinco anos, entre 1971 e 1972, um amigo do seu pai, chamado Doulaye, frequentava a casa da família. O diretor guarda a lembrança de um momento preciso em que Doulaye estava sentado na poltrona da sala, supostamente conversando com seu pai, embora ele só se recorde da presença da mãe junto ao amigo. Chamava a atenção do menino aquela figura tão diferente: os lábios, as orelhas, o nariz grande, sua cor, seu cheiro etc. Ele se recorda de que seu pai contou que, certa vez, Doulaye havia caçado um leão e, em sua imaginação teria sido com uma lança, o que o deixou bastante impressionado. Imbert sonhava que um dia reencontraria Doulaye, seriam amigos e ele o levaria para caçar. Alguns anos depois, Doulaye foi trabalhar na Argélia permanecendo em contato com o pai de Imbert. Pouco depois, em 1976, ele anuncia que vai retornar ao Mali e a partir deste ponto eles perdem contato. Imbert nunca soube se ele, de fato, havia chegado ao seu destino e se estava bem. Vinte anos se passaram e Imbert se deu conta de que ainda esperava o seu reaparecimento. Neste momento do documentário, uma lacuna se faz evidente: o que teria acontecido nestes últimos vinte anos, fazendo com que Doulaye nunca tivesse

escrito à família que o acolheu? Teria morrido? Teria se esquecido dos amigos franceses? Para preencher esta ausência, Imbert decide conhecer o Mali, na esperança de conferir materialidade à lembrança de sua infância e, com um pouco de sorte, encontrar o velho amigo e conhecer a história do tempo que ficaram sem contato.

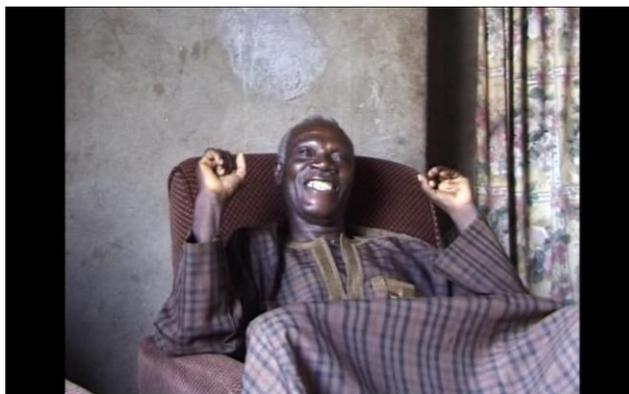


Figura 11: Fotograma do filme *Doulaye, une saison des pluies* (1999)

Como vimos, em *No pasarán, album souvenir* o objeto de Imbert são postais. A ausência que o motiva, a lacuna que ele persegue, é a história que a presença daqueles objetos em meio a outros guardados de seus bisavós não revela. Que cartões são esses, sem remetente? Porque estariam entre os demais postais colecionados por seus bisavós? Que espécie de sequências aqueles números sugeriam? Os seis cartões dos bisavós do diretor foram editados por uma empresa chamada APA, que, surpreendentemente, ainda existia na época do filme e seguia atuando no mesmo ramo. Conforme Imbert nota, os cartões APA se diferenciavam dos demais postais pelo seu formato: eram um pouco maior que os cartões daquela época, foram impressos em um tipo de papel mais frágil e eram de cor sépia. Não havia referência a datas neles, apenas uma legenda no verso de cada um, escrita em francês e espanhol, que Imbert suspeitava não serem muito precisas. Para descobrir aquilo a que o objeto faz referência, Imbert sabe que não pode se ater a uma mera análise de sua superfície aparente. Esse desafio que se coloca ao cineasta é semelhante àquele enfrentado pelo historiador que deseja trabalhar fotografias como fonte histórica. De acordo com Ana Maria Mauad (1996, p. 5), para tanto, o historiador deve “ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem”. Apesar do trabalho de Imbert não corresponder ao do historiador, uma vez que não tem o mesmo compromisso com a verdade dos fatos (BRAY; CALATAYUD, 2007, p. 14), os problemas

enfrentados por ele no filme são de ordem histórica. De acordo com Mauad, a discussão sobre as imagens da história não está mais em saber se elas carregam valor histórico e sim como serão analisadas, que olhares serão lançados sobre elas.

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas (MAUAD, 1996, p. 10).

Na expectativa de conseguir completar a coleção iniciada por seus bisavós, Imbert passa a frequentar comerciantes especializados na região por onde passaram os exilados espanhóis. Assim como os cartões do álbum de sua família, os recém-adquiridos também não possuíam remetentes. Este dado, no entanto, não surpreende os vendedores. Eles explicam que os postais eram objetos de lembrança, um testemunho dos eventos retratados. Foram produzidos e se destinavam ao consumo nas cidades da região por onde passaram os refugiados espanhóis e onde os campos de concentração foram erguidos. De acordo com Phillipe Poux, herdeiro da editora APA¹⁴, em entrevista publicada no site do jornal *La Dépêche* (2016), até 1936 os cartões turísticos não eram comuns. Os postais se destinavam à difusão de informação. Imbert chegou a entrar em contato com a família Poux para perguntar se eles possuíam ainda uma cópia da antiga coleção. Infelizmente, à época da produção dos postais, a APA não mantinha um arquivo. A empresa desfez-se dos clichês das fotografias e os negativos e contatos originais se perderam com os anos.

Entretanto, o uso de postais como um meio de transmissão de informação é um dado interessante para pensar como, ainda que pessoas tenham se empenhado em preservá-los, ao longo das décadas, as imagens e legendas inevitavelmente perdem sua capacidade de comunicar os fatos retratados, pois, com o passar do tempo, vão se afastando e se desconectam do cotidiano e da vida das pessoas.

Benjamin (1985a, p. 204) afirma que, ao contrário da narrativa, a informação não

14 A APA foi fundada em 1905 pelo avô de Phillipe, André Poux, na cidade de Albi, situada no sudoeste da França, a 300 km da aldeia dos bisavós do diretor, Le Boulou. O nome da empresa é uma abreviação do nome de seu fundador (André Poux) e de sua cidade sede (Albi)

é capaz de conservar suas “forças germinativas” após uma longa passagem de tempo. Informação e memória são distintas, já que a primeira “não se acumula para a memória, ela trabalha apenas para seu próprio proveito” (RANCIÈRE, 2013, p. 159). A informação está a serviço do presente e de seu interesse de “que tudo seja esquecido imediatamente, para que se afirme a única verdade abstrata do presente, e que se afirme sua potência como única adequada a essa verdade”, (RANCIÈRE, 2013, 159-160). Quando, passados quarenta anos desde a entrada dos refugiados espanhóis na França, Imbert decide investigar os seis cartões do álbum de seus bisavós, o teor informativo das legendas talvez não permitisse mais uma verificação imediata. Para que a imagem na frente do cartão volte a transmitir uma mensagem quando associada à legenda no verso do objeto, é preciso pesquisar nos arquivos públicos, ir a campo identificar os vestígios e interrogar as testemunhas. O que restou dos campos de concentração, quem pode fornecer mais detalhes sobre a época?

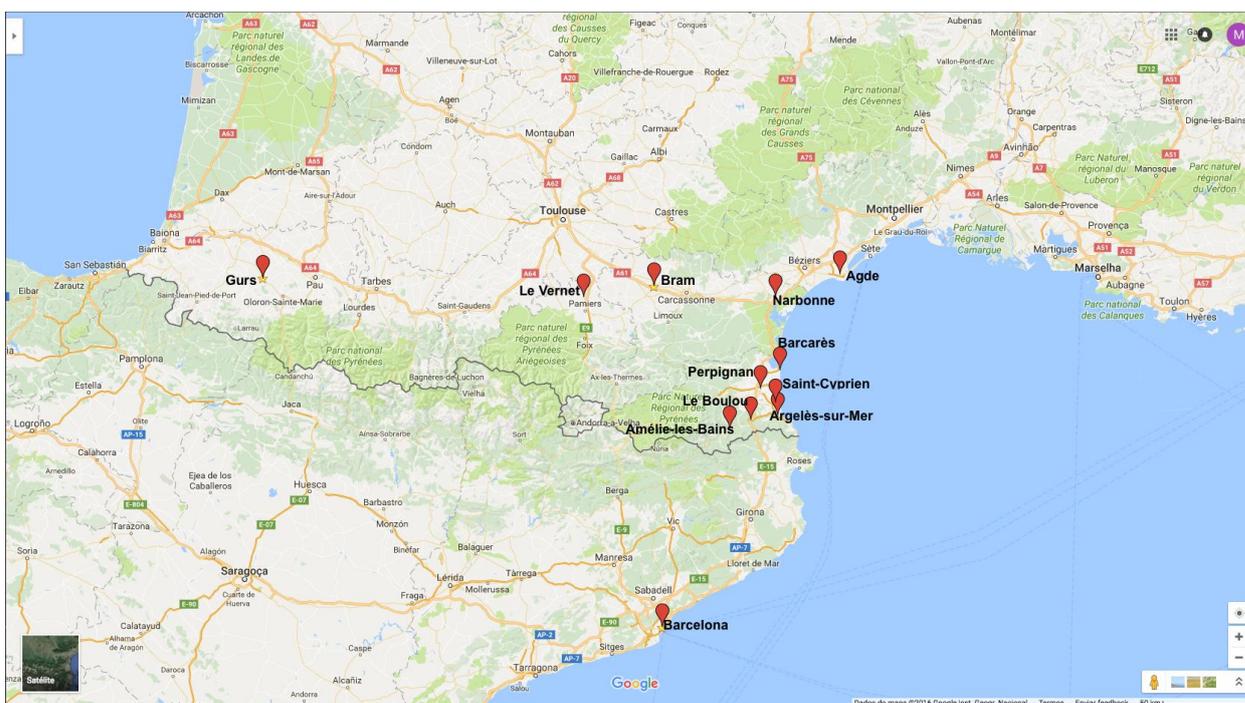


Figura 12: mapa da região retratada em *No pasarán, álbum souvenir* (fonte: google maps)

Conforme Imbert adquire novos cartões e a coleção se torna mais completa, ele constata que juntos os postais formam uma história. A reflexão sobre as imagens e o texto que as acompanha levou Imbert a pesquisar em outras fontes o detalhe que faltava para preencher as lacunas daquela história. Isto permitiu-lhe descobrir alguns pormenores interessantes sobre o momento da tomada das fotografias. Na imagem do estacionamento de carros em Le Boulou (figura 6), por exemplo, vê-se os veículos que foram usados pelos espanhóis na travessia.

Enquanto grande parte dos refugiados ia a pé, outros dispunham de carros e caminhões. Porém, ao cruzar a fronteira com a França, estes tiveram os automóveis confiscados pelo exército local, que os entregou às tropas de Franco. Outros pertences, como as armas que os republicanos carregavam, tiveram o mesmo destino. Apesar de existirem fotografias de pilhas de espingardas confiscadas, o fato de que foram tiradas das tropas republicanas para serem entregues aos franquistas não é dito na imagem e só pode ser apreendido a partir de um conhecimento que ultrapassa os limites dos documentos visuais encontrados por Imbert. Em outro cartão, vê-se dois soldados franceses ao lado de vacas. Mais uma vez a imagem não revela a história por trás da sua tomada: o gado pertencia aos refugiados e fora levado na travessia para servir de alimento. No entanto, a partir de suas investigações, Imbert vai descobrir que os animais tiveram o mesmo fim das armas e veículos.



Figura 13: Fotograma de *No pasarán*. Verso do cartão número 23 (figura 6), onde se lê estacionamento de carros em Le Boulou.

Se as imagens do início do filme passam a sensação de que as pessoas retratadas caminhavam em direção à liberdade, esta impressão se desfaz ao longo do documentário. Ao lado do violeiro do postal identificado com a legenda “Sur la route de Cerbère. Miliciens venant de traverser la frontière” (figura 2), dois homens parecem sorrir para a câmera. Mesmo nos cartões que mostram as tropas francesas interagindo com os nacionalistas espanhóis, ainda não é possível prever o destino cruel de grande parte daquela multidão. É somente com o desenrolar da narrativa que Imbert vai apontando, nos detalhes contidos nas fotografias, pistas que denunciam certa cumplicidade entre as tropas franquistas e francesas. Analisando mais de perto a imagem identificada no cartão postal como “Troupes françaises et troupes

nationalistes au poste frontière du Perthus” (figura 5), vemos que o soldado francês oferece um cigarro ao nacionalista, enquanto os outros fazem a saudação fascista. Como a numeração dos cartões não respeita a cronologia dos acontecimentos, o exercício de restabelecer a ordem temporal dos fatos é fundamental para que Imbert possa elaborar uma história contida nos postais. Ao estudar 3 filmagens realizadas durante a Segunda Guerra Mundial, na primavera-verão de 1944, Sylvie Lindeperg (2013a, p.10) destaca a importância de “seguir o caminho das imagens”, investigar a iniciativa que as originou, lançar sobre elas um olhar atento aos menores detalhes e identificar os “sinais instáveis” conservados nas imagens.

Essa abordagem exige uma 'visão próxima' do cinema, atenta aos detalhes e aos indícios, aos planos de fundo e aos personagens secundários. Ela se inspira no modelo estabelecido por Daniel Arasse para a pintura quando ele preconiza 'uma prática próxima do pincel e do olhar' e define o detalhe como o 'lugar de uma experiência' (Arasse, 1992, reed. 1996). Ela supõe que se entre em intimidade com o 'corpo dos filmes'. Ela passa pela descrição detalhada, a câmera lenta, os retornos pacientes diante da imagem. Os planos analisados abrem assim o caminho, até mesmo em sua fragilidade e em suas lacunas, para uma história do sensível, próxima daqueles que fizeram o evento, foram seus vencedores ou suas vítimas (LINDEPERG, 2013a, p. 10).

Imbert segue o caminho das imagens de duas formas: analisando os postais de modo a isolar seus “pormenores mais negligenciáveis” (GINZBURG, 1989, p. 144), restituindo-lhes o contexto e a intenção do momento da tomada, e, refazendo o percurso dos refugiados, visitando os lugares exatos onde ocorreram os eventos retratados, remexendo os espaços, os arquivos e as memórias em busca dos indícios que remetam a esse passado.

1.3.2 No rastro das imagens: O campo e seus personagens

Os três documentários de Imbert, lançados entre 1996 e 2003, não apenas foram realizados a partir de encontros fortuitos, como também transmitem essa sensação. Os personagens são os habitantes e frequentadores dos lugares visitados pelo diretor e cruzam o seu caminho com a mesma naturalidade com que esbarramos e conversamos com estranhos em filas de banco, dentro do ônibus, no caixa do mercado.

Embora em muitos documentários a escolha dos personagens se deva a algum fato ou feito extraordinário em suas vidas, em *Sur la plage de Belfast*, ao contrário, as pessoas aparecem sem nenhum motivo especial, por mera casualidade. Dorothy McKeown, por exemplo, é a dona de uma loja em Gray's Hill, próximo ao local onde a namorada de Imbert havia adquirido a câmera super 8. Apesar da desconfiança inicial, a vendedora aos poucos se abre para Imbert. Ela menciona um antigo comerciante de câmeras usadas que trabalhava em

Gray's Hill dez anos antes e fornece seu contato para o diretor. O ex-comerciante de câmera, agora um vigia, reconhece o equipamento após ler o seu manual e, surpreendentemente, ainda se recorda do nome de quem o vendeu para ele. Embora não reconheça as pessoas que aparecem no filme de família, George McWilliams passa o endereço de Gerry Lennon para o cineasta, convicto de que tinha comprado a câmera na mão dele. No meio do caminho, antes de chegar à residência dos Lennon, Imbert conversa com o jovem garçom Steven Denny. Enquanto Denny analisa fotogramas impressos do pequeno filme de família, Imbert, em *off*, conta detalhes da infância desse jovem. Filho de norte-irlandeses, ele nascera no Canadá, para onde seus pais haviam imigrado em 1969, fugindo dos conflitos políticos na Irlanda do Norte. Alguns anos depois, a saudade de casa aumenta e a família retorna ao país natal. Assim como todos os entrevistados anteriores, Denny também não identifica a família retratada no super 8. Ele acredita que a praia da sequência inicial seja Ballyholme. Porém, ao chegar ao local indicado e compará-lo com as imagens que possui, Imbert constata que não pode ser o mesmo lugar: “A praia do filme podia ser em qualquer lugar. Mas eu sabia que não era Ballyholme, a praia de que falou o Steven, porque daqui do Golfo de Belfast se via sempre a outra margem, enquanto que no filme o mar se estendia ao infinito”¹⁵ (tradução nossa) . A participação de Denny pode até não aproximar Imbert da família procurada, mas seu relato, em conjunto com os outros, comunica a experiência de viver na Irlanda do Norte, da perspectiva da população local. É assim que, entre pistas quentes e outras tantas pistas frias, que podem ou não resultar na solução do enigma em torno da perda do rolo, Imbert é capaz de construir um mosaico íntimo e afetivo da cidade de Belfast e seus habitantes. Esses pequenos desvios não o afastam de sua investigação. Ao contrário, permitem-lhe reconstruir o contexto político e social do qual provém o objeto do filme.

Para preencher as lacunas da história em *Doulaye, une saison des pluies*, Imbert também vai a campo. Ao chegar a Bamako, capital do Mali, o diretor procura pessoas com o mesmo sobrenome de Doulaye Daniako. É assim que ele conhece um jovem professor de escola primária que, apesar do mesmo sobrenome, não era parente de Doulaye. Daniako, o professor, se prontifica a ajudar o cineasta, apresentando-lhe a região e seus moradores. Em uma cena do documentário, Imbert filma o professor levantando, com amigos, hipóteses que justificassem as duas décadas sem notícias de Doulaye. É possível que ele não tenha chegado ao Mali? Será que ele foi preso pelo regime ditatorial vigente na época, ao chegar no país?

15 Transcrição de trecho da narração de *Sur la plage de Belfast*. No original: “La plage du film pouvait être n'importe où. Mais je savais que ça n'était pas Ballyholme, la plage dont parlait Steven, parce que d'ici dans Le Golfe de Belfast, on voyait toujours l'autre rive, alors que sur le film, la mer s'étendait à l'infini.”

Doulaye teria morrido? Imbert sente que através da busca por Doulaye os habitantes de Bamako também revisitam a história recente do país. Isto os motiva a participar do documentário e a se envolver com a investigação. Mais uma vez, Imbert foi guiado pelos encontros casuais proporcionados por sua forma peculiar e solitária de filmar: sem equipe técnica, sem um produtor e sem realizar uma pesquisa prévia. Na verdade, as etapas de pesquisa e filmagem são simultâneas. Enquanto filma, ele também está descobrindo os caminhos da pesquisa.

Como bem definiu Olivier Gutierrez, Imbert “é um cineasta em deslocamento, que pode ser geográfico, mas é, sobretudo, temporal” (GUTIERREZ, 2015, p. 65, tradução nossa). Assim que iniciou a pesquisa sobre a série de cartões postais de *No pasarán, album souvenir*, o diretor passou algumas semanas na aldeia de seus bisavós, na fronteira com a Espanha. Apesar de não ter sido possível identificar a localização exata do campo de concentração em Le Boulou, pois seus vestígios haviam se apagado, o cineasta encontrou nos arquivos de um jornal local reportagens que faziam referência à entrada dos refugiados espanhóis no país. Dez anos se passaram até que Imbert adquirisse com um vendedor na cidade de Narbonne outros sete postais da série da APA. *No pasarán, album souvenir* se beneficiou dos longos anos de pesquisa e produção, que permitiram ao cineasta não apenas visitar os lugares onde os eventos ocorreram, mas também estabelecer relações com alguns de seus habitantes. Na busca pelos exemplares que faltavam para completar sua série, Imbert voltou a visitar o comerciante de antiguidades em Narbonne. Para sua surpresa, ele se preparava para entrar em contato com o cineasta, pois havia encontrado cinco novos cartões com imagens de uma pequena cidade que o próprio Imbert não conhecia: Bram. As imagens mostravam um jardim público, um castelo do século XVII e as outras três eram de um campo de concentração. Os três postais com registros do campo de Bram vinham assinados por uma tabacaria: Editions Gazel – Tabacs – Bram. Segundo Imbert, era comum nos anos 1930 que as tabacarias locais editassem cartões postais. O primeiro cartão não possuía número, apenas a legenda: “Campo de Refugiados – Hora da higiene”. Os outros dois, entretanto, apesar de terem a mesma legenda, “Campo de concentração (chegada dos refugiados)”, estavam identificados com os números quatro e cinco, o que mais uma vez apontava para a existência de uma série. Imbert nota que do primeiro para os outros dois postais de número quatro e cinco, a expressão “campo de refugiados” havia sido substituída “por campo de concentração”, enquanto o termo “refugiados” aparecia entre parênteses. Seria este detalhe mais um indício de que o estatuto dos republicanos espanhóis na França havia mudado de

refugiados para prisioneiros?

Procurado por Imbert, o herdeiro da Tabacaria de Bram, que fechara na década de 1940, assim como os donos da APA, também não possuía cópias dos cartões. Ele acreditava que todos haviam sido vendidos e os que restaram provavelmente foram destruídos. Porém, ele falou para Imbert de um senhor catalão, Casimir Carbo, que fixou residência em Bram, após sair do campo. Em depoimento ao cineasta, Carbo contou que logo depois de receber os refugiados espanhóis, o governo francês reconheceu o regime de Franco. Por isso, muitos dos que haviam buscado abrigo em território francês acabaram “confinados” em campos de concentração. Carbo permaneceu na França mesmo após o fim do regime franquista, em 1977. No entanto, ele afirma convicto que nunca solicitara a nacionalidade francesa. Ele era, segundo suas palavras, “um filho da Catalunha”. Em seguida, Carbo afirma que não falaria mais nada, pois o cineasta sabia que “certas coisas não podiam ser ditas”. A entrevista termina assim, sem que Imbert consiga extrair muita informação da testemunha ocular. Mesmo assim, a conversa é incluída no filme. Sua função parece ser a de literalmente sustentar que existem lugares que não são facilmente acessados ou simplesmente não o podem ser. Se Garbo não fala, há um motivo para o seu silêncio e é preciso respeitá-lo. Sua recusa em se abrir não produz uma lacuna, ou informação perdida. Pelo contrário, seu silêncio é tanto ou mais significativo do que o depoimento que pudesse dar, e incluí-lo no filme é um gesto de respeito por sua história de vida.



Figura 14: Fotograma de *No pasarán* – campo de concentração de Bram, cartões nº 4 e nº 10.

Algumas semanas depois, ao voltar a Paris, Imbert recebe o telefonema de Michel Vieux, um colecionador que entrara em contato com ele por intermédio do comerciante de postais de Narbonne. Vieux possuía dois cartões do campo de Bram, os de número sete e dez. A imagem do cartão de número dez, mostrando prisioneiros desembarcando de um trem, era

quase idêntica à do cartão quatro, que Imbert já possuía, não fossem algumas sutis diferenças. Ao analisar as imagens de perto, o diretor percebe que, embora as imagens tenham o mesmo enquadramento e ponto de vista sobre a cena de desembarque, os prisioneiros não são os mesmos. Vieux, por sua vez, notou que as portas dos vagões estavam abertas no cartão quatro e fechadas no dez. Os dois postais, colocados lado a lado, sugeriam uma passagem de tempo. Entre a tomada de uma fotografia e a outra, quantos refugiados haviam passado diante da câmera?

A família de Michel Vieux, como a de Imbert, também era de Narbonne. Na infância, a irmã de Vieux, que era filho de uma espanhola, havia sido colega de turma da mãe de Imbert. Ao revelar este detalhe, o diretor se coloca mais uma vez na história. Seu método também consiste em envolver as pessoas na investigação. De cidade em cidade, pessoa em pessoa, ele vai seguindo as indicações, colhendo os depoimentos e buscando pelos vestígios do passado. Seus filmes dependem desta rede de contatos que se forma em torno dos objetos que ele leva consigo. Segundo afirma o diretor, a colaboração dos personagens é fundamental para a construção da história.

Nas suas próprias palavras, Imbert faz filmes ‘com pessoas ao invés de sobre pessoas’. Ele descreve seu método singular de filmagem com as seguintes palavras: ‘eu vou e filmo tudo sozinho, sem um técnico (...) sem um diretor de produção. (...) No entanto, uma vez que estou realmente fazendo o filme, eu não estou mais sozinho. Quero dizer com isso, que o que está em jogo para mim ao fazer cinema é tentar, ao chegar a algum lugar sozinho, não permanecer sozinho, e perceber se aqueles que encontrarei criarão o filme comigo’. Os filmes que resultam disto não são classicamente baseados em entrevistas e sim nos laços intangíveis que são a essência de seus encontros fortuitos (BRAY; CALATAYUD, 2007, p. 6, tradução nossa) ¹⁶.

Os relatos coletados pelo diretor cumprem a função de revelar o que não pôde ser captado pelas imagens nos postais, aquilo que está situado no extracampo dos registros. Nas diferentes falas, observa-se uma diversidade de experiências que, no entanto, são fruto de um mesmo contexto histórico, compartilham um passado comum. *No pasarán, album souvenir* reúne múltiplos olhares que convergem sobre um mesmo momento. Os diversos depoimentos são costurados sutilmente, formando um mosaico de relatos, simultaneamente, únicos e

16 No original: “In his words, Imbert makes films ‘with people rather than about people’. He describes his singular method of filming in the following words: ‘I go and film all by myself without a technician (...) without a production director. (...) However, once I am actually making the film, I am no longer alone. I mean that, what is at stake for me in filmmaking, is to see whether, having arrived somewhere alone I might not remain alone, and whether those I meet will create the film with me.’¹⁸ The resulting films are not classically built on interviews as such, but on the intangible ties that are the essence of his - often chance - encounters” (BRAY; CALATAYUD, 2007, p. 6).

complementares. Lindeperg, em entrevista à Comolli, observa que a retomada de imagens de arquivo em um “novo contexto de leitura” revela detalhes até então imperceptíveis, invisíveis (COMOLLI; LINDEPERG, 2010, p. 335-6). Enquanto historiadora, Lindeperg ressalta a importância de se “elaborar uma história dos olhares e seus imbricamentos” (COMOLLI; LINDEPERG, 2010, p. 336). Os testemunhos coletados por Imbert ao longo do percurso, em muitos casos não respondem objetivamente aos problemas levantados pela investigação. No entanto, apontam para novas direções e abrem novos caminhos para o cineasta.

1.4 Síntese do capítulo

Neste capítulo, apresentamos o método investigativo de Henri-François Imbert, onde se percebe uma forte vinculação de três de seus filmes mais conhecidos. Vimos como os dois filmes que precedem *No pasarán, album souvenir* serviram de laboratório para este último documentário, razão pela qual decidimos colocar em diálogo as três obras. No método investigativo de Imbert, destacamos o objeto de investigação (imagens, lembranças), o campo (lugares relacionados à busca) e os personagens (pessoas que ele incorpora à narrativa).

Seus filmes não são apenas sobre os encontros possibilitados pela investigação, mas, antes de tudo, sobre uma forma de olhar e perceber as coisas no mundo. A descoberta ou retomada de um simples objeto pode desencadear inúmeras outras descobertas que permitem associá-lo a uma série de eventos e lugares. A percepção está intimamente ligada ao ato de enquadrar. Ambos contêm um gesto de subtração, mesmo que isso não seja consciente. Para vislumbrar o que ficou de fora do “quadro” é preciso interrogar os objetos, observar seus detalhes, estar atento aos pormenores. É preciso também duvidar da história oficial, assim como das memórias e lembranças pessoais, muitas vezes traiçoeiras. Imbert valoriza cada encontro, cada contribuição resultante de seus encontros. No final, a intenção não é apresentar uma reconstituição perfeita dos fatos, mas aceitar a imprecisão, explorar as lacunas da história.

CAPÍTULO 2:

HISTÓRIA E MEMÓRIA NO DOCUMENTÁRIO *NO PASARÁN, ALBUM SOUVENIR*

Neste capítulo, pretende-se refazer o trajeto de Imbert em *No pasarán, album souvenir*, em busca de contextualizar os encontros com os personagens e compreender o que cada um representa para o documentário. Para isso, pesquisamos outros documentos, que além de ajudarem a conhecer o processo de realização do filme, forneceram pistas sobre questões que não foram abordadas explicitamente na obra.

Durante a pesquisa sobre os cartões postais, Imbert descobre o livro *La odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)* de Juan Carrasco, que chamou sua atenção por utilizar algumas imagens pertencentes à série *Reporter Volant* da editora APA. Em busca de mais informações sobre os cartões no livro, o cineasta entre em contato com Lola Carrasco, viúva do autor, republicano espanhol remanescente dos campos de refugiados de 1939. Além de Lola, o cineasta conheceu outros dois colecionadores de cartões postais retratando a entrada dos refugiados espanhóis na França: Michel Vieux, apresentado no capítulo anterior, e Jo Vilamosa, que tinha apenas 12 anos quando fez a travessia dos Pirineus Orientais, em janeiro de 1939. Ao lado dos bisavós do cineasta, estas pessoas contribuíram para a preservação dos cartões postais que narram o êxodo que sucedeu à derrota dos republicanos na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Os editores dos cartões postais localizados por Imbert, por sua vez, não tiveram a mesma preocupação, nem com a preservação dos clichês, nem com a conservação de uma cópia de cada exemplar. Enquanto para alguns os cartões postais evocavam experiências que marcaram definitivamente suas vidas e, portanto, eram cuidadosamente preservados, para outros eles eram um material de trabalho, cujo valor estava atrelado à sua atualidade. Ao perderem a sua conexão com o presente, as imagens tornavam-se descartáveis e eram substituídas pelas novidades.

O historiador Pierre Nora (1993) fornece elementos para pensar a importância das iniciativas individuais na preservação da memória sobre os eventos ocorridos em 1939. Segundo o autor, “nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa” (NORA, 1993, p. 15). Se por um lado, entendemos este processo como consequência do desenvolvimento tecnológico, que permitiu a democratização do consumo de equipamentos como câmeras fotográficas e filmadoras, por outro, não devemos descartar, ao analisar este fenômeno, uma forte preocupação do sujeito contemporâneo com a construção e

transmissão de suas lembranças e origens. Esta preocupação se deve, em grande parte, ao desaparecimento da memória tradicional, aquela que une um determinado grupo. À medida que estes grupos desaparecem, nos sentimos responsáveis pela conservação de “vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (NORA, 1993, p. 15). Assim, quanto “menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memórias” (NORA, 1993, p. 18). Os colecionadores, neste caso, não possuem vínculos entre si, apesar de manterem viva a memória de um mesmo grupo. Na medida em que o filme os reúne em torno do objeto investigado, os cartões postais, Lola Carrasco, Michel Vieux e Jo Vilamosa passam a integrar um novo grupo, ainda que continuem sem se conhecer pessoalmente. Além da origem espanhola em comum, eles agora compartilham da experiência desencadeada pelo encontro com o cineasta, que, em última instância, resultou na realização do longa-metragem *No pasarán, album souvenir*. A este grupo soma-se ainda Casimir Carbo, embora não seja um colecionador de cartões como os outros três. Reservado, o senhor catalão não entra em detalhes sobre a sua experiência no campo de concentração de Bram quando entrevistado por Imbert. No entanto, sua atitude, longe de expressar um desejo de esquecimento, aponta para o lugar do silêncio no testemunho.

O filme de Imbert trata de um grupo de uma determinada nacionalidade, que compartilhava de uma mesma ideologia, e que se viu obrigado a abandonar seu território. Ao cruzar a fronteira da Espanha com a França, eles eram distribuídos em campos de refugiados com critérios que não visavam preservar os vínculos familiares e pessoais dos indivíduos deste grupo. Em seguida, com a ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, esse processo de desagregação dos refugiados espanhóis se acentua. Mesmo com o fim da guerra, a ditadura de Franco perdura até quase o final da década de 1970, motivo pelo qual grande parte dos refugiados se sentiu impedida de retornar ao seu território de origem. Ao final deste processo, o grupo encontrava-se diluído, distanciado de suas raízes, criando novas relações de pertencimento. Porém, as cicatrizes permaneceram. Nesse contexto de perda, os cartões são como ruínas desta história, um vestígio material do que aconteceu. De acordo com Nora (1993, p. 19), “a perda de um princípio explicativo único precipitou-se num universo fragmentado, ao mesmo tempo em que promoveu todo objeto, seja o mais humilde, o mais improvável, o mais inacessível, à dignidade do mistério histórico”. E não seria este o principal gesto de Imbert através de seu filme? Reconhecer o status de documento histórico dos postais colecionados por seus bisavós?

Como já observado anteriormente, Imbert cria o enredo de *No pasarán, album souvenir* envolvendo as pessoas que encontra em sua investigação. Essa forma de construir a narrativa coletivamente, remonta à descrição do narrador em Walter Benjamin (1985a). Para Benjamin, os narradores se dividiam em dois grupos que se interpenetram: de um lado o viajante, que traz o conhecimento de longe, do outro, o local, homem que conhece as histórias e as tradições da região. Os representantes arcaicos desta dupla são o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. Essas duas famílias de narradores mantiveram ao longo dos séculos as características que lhes eram próprias. Todavia, foi no sistema corporativo medieval que esta interpenetração se evidencia, pois “o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1985a, p. 199). Imbert é como o marujo que coleta em cada lugar por onde passa o saber daquele que detém experiência. Nora (1993, p. 20) reconhece o “retorno da narrativa” no interesse “pelo cotidiano no passado”, no “reconhecimento das biografias anônimas como prova de que as massas não se formam de maneira massificada”. Ao desencavar as histórias da travessia para a França e revelar os detalhes da tomada das imagens, o cineasta restitui humanidade aos refugiados anônimos, retratados nos postais. Para nos apresentar aos sobreviventes dos campos de refugiados e suas trajetórias de vida, desconstruindo a ideia de que os refugiados são uma massa, Imbert precisa transpor as barreiras do silêncio e do esquecimento.

2.1 Os personagens e suas histórias

Poucos são os personagens de *No pasarán, album souvenir* que aparecem diante da câmera de Imbert. Além dos curdos iraquianos, com quem o diretor conversa no campo de refugiados no canal da Mancha, apenas outros três personagens podem ser vistos em cena no filme. São eles, Casimir Carbo, Lucien Torjeman (um vendedor de cartões postais na feira de Agde) e Jo Vilamosa. Dos demais indivíduos que cruzaram o caminho de Imbert, sabe-se somente o que o cineasta relata em *off*. Além de Casimir Carbo e Jo Vilamosa, que são eles próprios testemunhas e sobreviventes dos campos de concentração de Bram e Agde, respectivamente, Imbert compartilha por meio de seus comentários em *off* o encontro com outros dois personagens ligados afetivamente aos acontecimentos abordados no documentário. Trata-se de Lola Carrasco e Michel Vieux. Juntamente com os senhores catalães, eles formam o grupo de “homens-memórias” de *No pasarán, album souvenir* contribuindo de forma fundamental para a investigação de Imbert.

O tratamento dado aos quatro imigrantes de origem espanhola (Carbo, Vilamosa,

Carrasco e Vieux) destoa da forma como o cineasta relata os encontros e conversas com os personagens de origem francesa, sem vínculo com a Espanha. Esses franceses, que não aparecem no filme, e dos quais sabemos somente o que Imbert relata em *off*, são retratados, majoritariamente, como figuras desinformadas e pouco acrescentam à narrativa do filme. Os melhores exemplos são os antiquários que ignoram a existência de imagens de campos de concentração, ou os herdeiros das Editoras APA e Tabacaria Gazel, que não conservaram os clichês das fotografias das séries de postais. Há também aqueles que, como a funcionária da estação de trem de Bram, aconselham Imbert a procurar os habitantes mais velhos, pois os mais novos não saberiam informar sobre a existência de campos de concentração na região.

Observa-se que, enquanto os espanhóis possuem nome e sobrenome, os personagens franceses são identificados apenas de acordo com sua ocupação profissional e a região onde vivem (vendedor de cartões postais de Narbonne, herdeiro da Tabacaria Gazel de Bram, vendedor de cartão postal de Marselha, etc). Esse detalhe pode ter sido circunstancial: talvez Imbert, no calor do momento, não tenha registrado os nomes em seu caderno e, com o passar dos anos, não foi possível recuperar a informação. Porém, sendo ou não uma ação deliberada, este procedimento produz uma hierarquização entre os que têm um envolvimento direto com a história registrada nos cartões e aqueles que estabelecem uma relação meramente circunstancial com o objeto. Enquanto em *No pasarán, album souvenir* os espanhóis e seus descendentes são apresentados como indivíduos singulares, o anonimato dos franceses atribui-lhes um retrato sem densidade. A exceção é o vendedor de cartões postais da feira de Agde, Lucien Torjeman, único personagem francês que aparece em cena conversando com Imbert enquanto desmonta a sua barraca e guarda a mercadoria no carro. Este jogo de identidades acaba por evidenciar uma tensão entre os dois grupos sociais. De um lado, os franceses e a dificuldade de elaborar e reconhecer o que aconteceu com os refugiados espanhóis em 1939 e, de outro, os sobreviventes que, como Casimir Carbo, ainda se ressentem da experiência vivida. Na medida em que Imbert visita os locais retratados na série de cartões da APA, esse conflito é evidenciado. Os vestígios materiais dos campos de concentração desapareceram, contribuindo para o esquecimento deste importante episódio da história local.

Em Memória, esquecimento, silêncio, o historiador austríaco Michael Pollak (1989, p. 3-4) parte do conceito de “memória coletiva” de Maurice Halbwachs (1877-1945) para discutir as disputas entre “memória oficial” (a memória nacional) e “memória subterrânea” (a memória de grupos desempoderados). Segundo Pollak (1989, p. 3), Halbwachs atribuía à memória coletiva o papel de “reforçar a coesão social, não pela coerção,

mas pela adesão afetiva ao grupo”. No contexto do século XIX, considerava-se a nação como “a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989, P. 3). No entanto, a memória nacional não é um corpo monolítico: sua construção assenta-se num processo de negociação que visa conciliar a memória coletiva e memórias individuais (POLLAK, 1989, p. 3).

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre umas e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum (HALBWACHS, 1990, p. 31).

Ainda que Halbwachs não atribuisse um caráter impositivo da “memória coletiva”, a própria ideia de que esta dependeria de uma “negociação” entre os indivíduos que a compartilham, sinaliza, de acordo com Pollak (1989, p.4), para “a inversão de perspectiva que marca os trabalhos atuais sobre esse fenômeno”. A partir de uma visão construtivista, o foco é deslocado: não se trata apenas de reconhecer a importância dos fatos sociais na constituição da “memória coletiva”, mas de compreender como e porque eles se tornaram fatos sociais. O processo de construção da memória sobre um determinado evento passa por uma disputa de forças. Para cada narrativa que prevalece, outras tantas são negligenciadas, caladas, marginalizadas. Para Pollak, a história oral exerce um papel fundamental promovendo, por meio de uma análise que privilegia grupos marginalizados, a valorização

[...] de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'Memória oficial', no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional (POLLAK, 1989, p. 4).

A escrita cinematográfica de Imbert se aproxima das práticas da história oral e aponta para uma abordagem das memórias subterrâneas dos refugiados espanhóis similar àquela proposta por Pollak. Apresentaremos a seguir como Imbert trabalha os testemunhos dos personagens a quem ele chama, simplesmente, de Lola, Casimir, Michel e Jo. Observa-se que o encontro com essas pessoas age sobre o diretor de forma a transformar o seu olhar, levando-o a questionar o posicionamento dos franceses frente aos fatos. É neste sentido que sua postura se aproxima da de Pollak, para quem as “memórias subterrâneas” emergem sempre que há um processo de crise.

Com o objetivo de evidenciar como o encadeamento de discursos está diretamente ligado às escolhas estéticas de Imbert, a análise do método de entrevista desenvolvido no filme seguirá a ordem de aparição dos personagens no filme: Lola Carrasco, Casimir Carbo,

2.1.1 Lola Carrasco: a imagem que falta

Como dito anteriormente, nos primeiros anos da década de 1990, quando Imbert retomou os seis cartões postais de seus bisavós para iniciar a investigação que deu origem ao filme *No pasarán, album souvenir*, um conhecido lhe indicou o livro *La odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)*, publicado na primeira metade dos anos 1980. Juan Carrasco, o autor do livro, foi um ex-oficial do exército espanhol que desertou para se aliar às forças republicanas na luta contra o golpe de estado liderado pelo general Francisco Franco. Quando, por fim, os republicanos perderam a batalha em Barcelona no inverno de 1939, Carrasco estava entre os que buscaram refúgio na França, onde passou quatro anos internado em um campo de concentração. Após deixar o campo, o ex-oficial espanhol entrou para a resistência no combate à ocupação nazista na França.

Imbert reconheceu no livro de Carrasco várias imagens que lhe pareciam pertencer à coleção editada pela APA. Para se certificar disto, o diretor entrou em contato com a viúva do autor, Lola Carrasco, a quem perguntou se poderia acessar os documentos originais do livro. Pelo filme, sabe-se apenas o que o diretor narrou na primeira pessoa: Como não encontrou os manuscritos do marido, Lola Carrasco telefonou para a editora e descobriu que os originais do livro haviam ficado lá desde a publicação da obra na década de 1980. Após buscar os documentos originais com os editores, Imbert confirmou suas suspeitas: 20 das imagens contidas no livro pertenciam à série da APA. Percebendo o interesse do cineasta pelos cartões, a viúva de Carrasco ofereceu ao diretor que levasse aqueles que desejasse. Mesmo depois de Imbert explicar a ela que o foco de sua pesquisa era a série de cartões postais e não a história do exílio espanhol, e que ainda não tinha certeza do rumo que o filme tomaria, Lola Carrasco insistiu em lhe entregar os postais. Era uma forma de dar continuidade ao trabalho do marido, de manter viva a memória sobre aqueles eventos. O trabalho de investigação de Imbert representava uma oportunidade de fazer circular aquelas imagens.

Alguns detalhes do encontro com a viúva de Juan Carrasco não entraram na edição do filme. Na entrevista concedida a Catherine Bizern (2003), no momento do lançamento de *No pasarán, album souvenir* em 2003, Imbert fala do que ficou de fora do documentário e justifica a sua decisão. O diretor considerou que algumas situações, por mais interessantes que fossem, não cabiam no documentário, pois desviavam a narrativa de seu

foco original: investigar a história dos postais. Um destes momentos diz respeito, justamente, à procura dos documentos originais do livro. O cineasta conta que não foi fácil encontrá-los na editora. Na verdade, a esposa do editor os achou por acaso no chão, ao lado de uma mesa de luz. Alguém havia depositado os manuscritos de Juan Carrascos ali, onde permaneceram esquecidos por aproximadamente uma década. Sobre este episódio, o diretor comenta:

Dez anos que eles varriam em volta! É incrível, né? Bom, isso é uma história que fala de coisas que me interessam, sobre a fragilidade da memória, etc, mas esta história era sempre um momento de freio no filme, porque ela é complicada. Veja, agora eu a contei rapidamente, mas já levei um bom tempo (BIZERN; IMBERT, 2003, p. 5, tradução nossa)¹⁷.

A sequência que fala de Juan Carrasco e sua viúva Lola tem duração de dois minutos e é inteiramente narrada por Imbert na primeira pessoa, em *off*, sobre imagens do mar, que conforme descrito anteriormente, foram rodadas em seis quadros por segundo, o que altera a velocidade do movimento das ondas se quebrando, produzindo um efeito de “pulo” entre os quadros.



Figura 15: Três fotogramas da tomada das ondas que ilustra a sequência de Lola Carrasco em *No pasarán*.

La odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945) é citado em um grande número de livros como referência sobre o êxodo espanhol¹⁸. Em *Neruda, los caminos Del mundo, Vol.1* (2001), de Edmundo Olivares Briones, e *Spanish Culture Behind Barbed Wire: Memory and Representatiom of the French Concentration Camps, 1939-1945* (2004), de Francie Cate-Arries, os autores destacam a passagem de Carrasco por campos de concentração franceses, como, por exemplo, o de Argelès-sur-Mer¹⁹. Este é um dado interessante, pois no roteiro, logo após narrar o encontro com Lola, Imbert encadeia com uma sequência sobre a praia de Argelès.

17 No original: “Dix ans, qu’ils balayaient autour ! C’est incroyable hein. Bon ça c’est une histoire qui parle de choses qui m’intéressent sur la fragilité de la mémoire etc., mais cette histoire- là constituait toujours un moment de frein dans le film, parce qu’elle est compliquée. Tu vois là je te l’ai racontée vite, mais déjà j’ai mis un moment.” (BIZERN, IMBERT, 2003, p. 5)

18 Pesquisa realizada na web, a partir de uma busca pelo título *La odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)*. Encontramos centenas de títulos de outros livros que citam os escritos de Juan Carrasco.

No artigo *La playa de Argelès Sur Mer*, publicado no portal de notícias *La Insignia* em 17 de março de 2005, o jornalista Alberto Arce escreve sobre os espanhóis que se refugiaram na França em 1939. Logo na introdução do texto o autor destaca a existência de imagens de milhares de refugiados cruzando a fronteira da província de Gerona com a França, imagens pouco conhecidas pelo público na Espanha. Para Arce, passados mais de 60 anos desde o fim da Guerra Civil Espanhola, este episódio da história do país havia caído em esquecimento.²⁰

Ao falar da realidade encontrada pelos refugiados espanhóis nos campos de concentração franceses, Arce destaca dois trechos do livro de Juan Carrasco. No primeiro, o republicano descreve as instalações no campo de Argelès-sur-mer:

Antes que você possa dar a esta concentração humana a fisionomia de um povo - um povo predestinado, entende-se - passaram vários dias. Em Argelès, milhares de estranhos abrigos brotaram da areia: cabanas construídas com qualquer coisa, juncos, cobertores, lençóis, pára-quadras, toldos, papel. Tudo era bom para adquirir um abrigo aparente. As cabanas eram mais ou menos grandes dependendo do número de pessoas que as ocupavam. No campo não faltavam os abrigos individuais: eram valas onde os refugiados deslizavam como um verme. Estas trincheiras foram chamadas de gaiolas e sua construção era simples e barata: com alguns juncos, corda e um cobertor, cada um poderia construir sua própria casa. Inútil dizer que estes abrigos resistiam muito mal à inclemência do tempo. A chuva entrava por todas as partes e a violência do vento tramontana derrubava as choupanas.

As condições de vida nesta área eram precárias, o espaço vital mínimo e a promiscuidade deixavam o povo irascível. Você pode imaginar o lugar destinado para a satisfação das necessidades fisiológicas: era uma cerca perto da água onde os refugiados, homens, mulheres ou crianças, convergiam para defecar. Não era possível entrar em tal monturo sem pisar nos excrementos e o espaço era tão reduzido que as pessoas agachadas se encostavam constantemente (CARRASCO apud ARCE, 2005, tradução nossa)²¹.

20 Trecho do artigo de Arce (no original): “En los meses de enero y febrero de 1939 cientos de miles de españoles cruzaron a pie la frontera que separa Francia de la provincia de Gerona, dejando para la historia imágenes que todavía hoy, 60 años después, son poco conocidas en nuestro país. Nos solidarizamos con las historias actuales de refugiados kosovares, ruandeses y palestinos, pero en nuestro país sucedió exactamente lo mismo y el olvido aún lastra esa parte de nuestra historia”

21 No original: “Antes de poder dar a esta concentración humana la fisonomía de un pueblo - de un pueblo de siniestrado, se entiende - pasaron varios días. En Argeles, miles de extraños albergues brotaron de la arena: chozas construidas con cualquier cosa, cañas, mantas, chapas, paracaídas, toldos, papel. Todo era bueno para procurarse un aparente refugio. Las chozas eran más o menos grandes según el número de personas que las ocupaban. En el campo no faltaban los refugios individuales: eran unas zanjas donde el refugiado se deslizaba como un gusano. Esas zanjas recibieron el nombre de conejeras y su construcción era simple y barata: con algunas cañas, cuerdas y una manta cada uno podría construir su casita propia. Va de suyo que estos refugios resistían muy mal a las inclemencias del tiempo. La lluvia entraba por todas partes y la violencia de la tramontana derribaba las chabolas.

Las condiciones de vida en este campo eran precarias, el espacio vital, mínimo y la promiscuidad hacía irascibles a las gentes. Ya se puede imaginar el lugar destinado a la satisfacción de las necesidades fisiológicas: éste era un cerco próximo al agua donde los refugiados fueran hombres, mujeres o niños convergían para defecar. No se podía entrar en semejante estercolero sin pisar excrementos y el espacio era tan reducido que las gentes en cuclillas se tocaban constantemente”.

No segundo trecho, Carrasco relata o último ato de desespero de um companheiro de confinamento: “Um dos homens que lá estava preso avançou mar adentro com suas malas nas mãos, gritando 'vou para o México', enquanto o mar engolia suas malas, para devolvê-las depois de um tempo, já abertas” (CARRASCO apud ARCE, 2005, tradução nossa).²²

Chama a atenção o trecho em que o republicano relata o ato desesperado do companheiro que se lançou ao mar gritando que iria fugir para o México. Parece ser a imagem perfeita para a ideia que Imbert fazia dos campos nas praias, já referida no capítulo anterior: “três paredes de arame farpado e uma barreira intransponível, o mar” (BIZERN; IMBERT, 2003, p.4, tradução nossa). Teria esta passagem do livro de Carrasco servido de inspiração para o diretor?

No livro *Pablo Neruda: los caminos del mundo, Volume 1*, o escritor chileno Edmundo Olivares Briones (2001, p. 575) também reúne testemunhos de ex-combatentes republicanos para falar das condições desumanas nos campos. Além de citar um trecho do livro de Carrasco, Briones recorre ao relato de um outro sobrevivente, Erich Weinert, que descreve com detalhes a ação do vento do Norte sobre os corpos dos prisioneiros do campo de Argelès-sur-Mer:

A noite era fria. Além disso, surgiu o temível, duro e frio vento do norte, o mistral, que lançava nos nossos rostos a areia fina da estepe, como com um fole, de modo a inflamar as pálpebras. Onde íamos passar a noite sob o deserto plano, sem proteção contra o vento? Tudo estava mortalmente quieto. Com as mãos, cavamos buracos na areia com dois metros de comprimento e meio de profundidade, e enrolamos as roupas velhas em volta do pescoço e das orelhas. Tratamos de dormir apesar do frio que deixava nossos pés rígidos. Mas não serviam de nada. Logo, o vento havia jogado tanta areia em cima de nós, que coríamos perigo de acabarmos enterrados (WEINERT apud BRIONES, 2001, p. 575, tradução nossa)²³.

O relato acima remete novamente à sequência em que Imbert apresenta os nove cartões postais “turísticos” da praia de Argelès, não pertencentes, portanto, à série *Reporter Volant*. Como se trata de imagens anteriores a 1939 ou posteriores a 1945, nota-se a presença de banhistas se divertindo na praia. Assim como a série *Reporter Volant*, muitos destes outros postais também haviam sido editados pela APA e foram encontrados enquanto o diretor

22 No original: “uno de los hombres que allí estaba prisionero avanzó mar adentro, con sus maletas en la mano, gritando 'me voy a México' mientras el mar le engullía para devolver un rato después su maletas ya abiertas”.

23 No original: “La noche era fría. Surgiró además el temible, duro y frío viento del Norte, el Mistral, que nos lanzaba al rostro la fina arena de estepa, como con un fuelle, de forma tal que se inflamaban los párpados. Dónde íbamos a pasar la noche, sobre el páramo llano, sin protección alguna contra el viento? Todo estaba ortalmente quieto. Con las manos nos hicimos em la arena hoyos de dos metros de largo y medio de profundidad, y nos tendumos com la ropa vieja enrollada al cuello y a las orejas. Tratamos de dormir, a pesar del frío que nos dejaba rígidos los pies. Mas no servíam nada. Al poco tiempo, el viento había lanzado tanta arena sobre nosotros, que coríamos el peligro de quedar enterrados” (WEINERT apud BRIONES, 2001, p. 575).

buscava por cartões em que pudesse ver com mais detalhes as instalações dos campos de concentração nas praias do sul da França. Na falta de uma fotografia ideal que permitisse entrever toda a dor, o frio, as dificuldades vividas nos campos pelos refugiados espanhóis, Imbert oferece ao espectador uma imagem que representa o extremo oposto. Este segundo grupo de cartões reforçam a contradição que a presença de campos de concentração nas praias francesas representava para o diretor. Na sequência de postais “turísticos”, Imbert narra detalhes sobre o tratamento cruel que os espanhóis receberam. No campo de Barcarès, por exemplo, os prisioneiros eram deixados ao relento no frio, como forma de punição. Qual seria a intensidade do vento que castigava os republicanos nas noites de inverno? Em *No pasarán, album souvenir*, a imagem que melhor capta esta sensação foi filmada por Imbert no presente. Nela vemos que a pressão do vento agindo sobre o guarda-sol laranja no centro do quadro deforma a sua estrutura. Enquanto isso, no lado direito do quadro, uma mulher segura uma toalha esvoaçante.



Figura 16: Fotograma de *No pasarán, album souvenir*. O vento na praia filmada por Imbert.

O trabalho de Imbert parece ter um duplo objetivo: reunir os exemplares da antiga série editada pela APA e criar novas imagens, que possam dar conta dos detalhes que escaparam às lentes dos fotógrafos de outrora, mas que sobrevivem nos relatos atuais das testemunhas. Essa dinâmica se verifica em outros filmes em que as imagens de arquivo que sobreviveram ao tempo não dão conta de representar a memória dos eventos em sua totalidade. Em *A imagem que falta* (Comboja/ França, 2013) o diretor Rhity Panh compartilha a própria experiência nos campos de trabalho forçado, durante o regime do Khmer Vermelho

(1975-1979). Ao lado de imagens de arquivo, o cineasta utiliza bonecos de barro para encenar suas memórias. Em uma passagem do filme, Panh fala sobre a morte do pai²⁴, que não teve direito a um enterro e foi jogado em uma vala comum. Na impossibilidade de uma cerimônia fúnebre, fundamental para a realização do luto, a mãe recorre à imaginação e narra para o filho como teria sido o ritual de passagem do pai se ainda vivessem como antigamente. Um “funeral feito com palavras”, como diz o comentário em *off* do filme, um gesto de resistência, que Panh diz não querer esquecer. Anos mais tarde, Pahn pode finalmente conferir materialidade ao funeral do pai, utilizando para isto os bonecos de barro. Ao prestar a homenagem póstuma, o cineasta confere forma e materialidade ao seu luto. Os bonecos de argila utilizados no filme representam a própria imagem que falta.



Figura 17: Detalhe do cartaz de *A imagem que falta*

Também falta a Imbert não apenas alguns postais, mas uma imagem mais completa, capaz de expressar os relatos sobre a dor e o sofrimento dos refugiados nos campos. A falta de imagem e de vestígios é compensada pelo registro do vento. Ao soprar, ainda, hoje, nas mesmas praias que abrigaram os refugiados espanhóis em 1939, o vento capturado nas imagens rodadas por Imbert surge como uma sobrevivência daquela época. É o vestígio que permite ao diretor ligar passado e presente, o que confirma os relatos citados acima, uma vez que a paisagem em si não guarda mais ruínas das instalações dos campos.

O ato de buscar nas paisagens e em suas ruínas os vestígios do passado aparece no trabalho de outros documentaristas. No artigo *Falkenau, a vida póstuma dos arquivos*, Anita Leandro (2010, p. 118) destaca que, ao lado dos documentos, os “lugares da História” funcionam como interlocutores e mediadores de falas. Comparando o trabalho Emil Weiss em

²⁴ Pahn Lauv, pai de Rithy Pahn, foi um professor e funcionário do Ministério da Educação durante a ditadura de Lon Nol (1970-75). O regime de Lon Nol era anti-comunista e aliado aos EUA. Foi deposto pelo Khmer Vermelho em 17 de abril de 1975. Menos de um ano após o golpe, o pai, a mãe e grande parte da família de Rithy Pahn “morre de fome e de doenças, em decorrência da deportação” (LEANDRO, 2016, p. 2).

Falkenau, visão do impossível (França, 1988) com o de Rithy Pahn em *S21, máquina de morte Khmer Vermelho* (França, 2003), Leandro afirma:

Como em *S21, máquina de morte Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Pahn, a paisagem do genocídio, a arquitetura e o documento são filmados como vestígios materiais do passado e testemunham ao lado do personagem. As paisagens abandonadas, com suas cercas cobertas de ervas, presenciaram tudo. As árvores arquivaram os gritos dos prisioneiros torturados e o que Weiss parece buscar com suas panorâmicas e *raccords* insistentes é o testemunho da natureza (LEANDRO, 2010, p. 118).

Depois do encontro na década de 1990, Imbert perdeu contato com Lola Carrasco, que havia mudado de endereço. Em uma passagem de seu diário, publicado no livro *Le dialogues des images: Le temps des amourees dans le cinéma de H-F Imbert* (2015), o diretor comenta a dificuldade para encontrar o novo paradeiro de Lola Carrasco. Desde o lançamento do filme em 2003 ele tentava convidá-la para uma projeção. Foi somente no verão de 2004, quando diretor estava em Bram para uma exibição de *No pasarán, album souvenir*, que ele descobriu o endereço de um dos filhos da viúva de Carrasco, com quem ela estaria morando. O cineasta também convidou Casimir Carbo e Jo Vilamosa para a ocasião. Porém, Carbo havia falecido fazia poucos meses. No dia dois de junho de 2004, Imbert escreveu em seu caderno:

Amanhã, eu tenho que apresentar *No pasarán* bem perto de Bram, onde eu conheci Casimir Carbo, o velho catalão que nunca quis a nacionalidade francesa. Eu tinha concordado em vir apresentar o filme para rever Casimir e projetar o filme com ele, mas eu soube que Casimir morreu em setembro passado. Enviei-lhe a fita na época do lançamento do filme e sei que ela foi recebida por uma de suas filhas, a mesma que contatei algumas semanas atrás para convidar para a projeção. Descobri que Casimir teve quatro filhos, dois meninos e duas meninas. A que eu contatei me disse que avisaria aos outros. Também procurei pelos filhos de Lola Carrasco. Tentei entrar em contato com ela após o lançamento do filme, mas ela havia se mudado e eu disse a mim mesmo que voltaria a fazer novas buscas no dia em que o filme fosse exibido na região. Tentei encontrá-la para a projeção em Perpignan, mas, então, soube que agora ela estava morando com um filho em Carcassonne, perto de Bram. Entrei em contato com um outro filho seu há apenas algumas semanas. Ele ficou um pouco surpreso por toda esta história, e admirou-se por eu chamar sua mãe de Lola. De fato, ela se chama Josephine. Eu não sabia disso, mas a amiga que me encaminhou para ela a chamava de Lola e eu sempre a chamei de Lola. De qualquer maneira lhe enviei o cartaz com o nome de Lola Carrasco. Ao telefone, ele disse que avisaria seus irmãos e irmãs e '*que eles estariam lá amanhã*' (IMBERT, 2015, p. 99, tradução nossa)²⁵.

25 No original: "Demain, je dois présenter *No pasarán* tout près de Bram où j'avais rencontré Casimir Carbo, le vieux Catalan qui n'a jamais voulu de la nationalité française. J'avais accepté de venir présenter le film pour revoir Casimir et projeter le film avec lui, mais depuis j'ai appris que Casimir est mort en septembre dernier. Je lui avais envoyé la cassette au moment de la sortie du film et je sais qu'il l'a reçue par une de ses filles que j'ai réussi à contacter il y a quelques semaines pour l'inviter à la projection. J'ai appris que Casimir avait eu quatre enfants, deux garçons et deux filles. Celle que j'ai contactée m'a dit qu'elle préviendrait les autres. J'ai cherché les enfants de Lola Carrasco aussi. J'avais essayé de la contacter lors de la sortie du film, mais elle avait déménagé et je m'étais dit que je ferai plus de recherches le jour où le film passerait dans la région. J'avais essayé de la retrouver pour la projection à Perpignan, mais là, j'avais appris qu'elle vivait maintenant chez un de ses fils à Carcassonne, tout près de Bram. J'ai contacté un autre de ses fils, il y a quelques semaines. Il était un peu

As anotações de Imbert confirmam as suspeitas de que o nível de conhecimento do diretor sobre os personagens do documentário é superficial, o que condiz com o seu método de investigação calcado no acaso. Se fizesse uma pesquisa mais aprofundada sobre os personagens antes de entrevistá-los, certamente o diretor teria descoberto que Lola era o apelido de Joséphine Carrasco ou que Carbo teve quatro filhos. Ao que tudo indica, esses encontros são até certo ponto “às cegas”. Na perseguição aos cartões postais da série APA, os personagens acabam em segundo plano, sua história interessa apenas no que tange o objeto.

2.1.2 Casimir Carbo: memória, silêncio, sobrevivência

Em seu ensaio *O narrador*, Benjamin (1985a, p. 198) observa que os soldados que lutaram na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) “voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. Para Benjamin, nenhum livro captou com exatidão a experiência da guerra de trincheiras. Na visão do autor, o impacto da Grande Guerra sobre a sociedade europeia do século XX teria sido um dos fatores que contribuíram para uma transformação da experiência do sujeito moderno (BENJAMIN, 1985a, p. 198). A ideia de uma impossibilidade de comunicação é recorrente na análise de traumas. Neste sentido, a participação de Casimir Carbo em *No pasarán, album souvenir* fornece elementos para uma reflexão sobre a “função do 'não-dito” (POLLAK, 1989, p. 9).

Curiosamente, os dois refugiados espanhóis remanescentes dos campos de concentração franceses que participam do documentário, permaneceram, após serem libertados, nas mesmas cidades onde ficaram presos. Casimir Carbo foi enviado em 1939 para o campo de Bram, retratado nos três cartões da Editions Gazel – Tabacs – Bram. Conforme observado anteriormente, o catalão se esquiva das perguntas de Imbert. A atitude de Carbo não é mero reflexo de uma lacuna na memória. Seu silêncio expressa um misto de sentimentos ambivalentes. Há algo de desafiador nesta “não fala”, uma recusa, um último ato de resistência frente ao francês que, representado pela figura de Imbert, finalmente se dispõe a escutar. Com qual finalidade sua fala era solicitada agora?

Para Michel Pollak (1989, p. 5), “o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso

surpris par toute cette histoire, et il était étonné que j'appelle sa mère Lola. Elle s'appelle Joséphine en fait. Je ne le savais pas, mais l'amie qui m'avait envoyé vers elle l'appelait Lola et je l'ai toujours appelée Lola. Je lui ai quand même envoyé l'affiche du film avec le nom Lola Carrasco. Au téléphone, il m'a dit qu'il préviedrait ses frères et soeurs et “qu'ils seraient là demain” (IMBERT, 2015, p. 99).

de discursos oficiais”. Para entender o alcance narrativo do silêncio, o autor recorre à experiência dos sobreviventes de campos de concentração que, ao voltar para casa depois da Segunda Guerra Mundial, precisaram encontrar uma forma de conviver com os antigos vizinhos que presenciaram, calados, as suas deportações (POLLAK, 1989, p. 5). O silêncio pós experiência traumática pode ter sua origem em mais de uma causa. Por meio da análise de entrevistas que realizou com mulheres deportadas, Pollak (1989, p. 14) notou que algumas vítimas apresentavam dificuldade para falar sobre o passado. O motivo deste bloqueio não era o esquecimento e sim uma reflexão sobre o sentido de seus relatos. Assim, conclui Pollak:

Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio - diferente do esquecimento - pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio-ambiente, como no caso de uma sobrevivente judia que escolheu permanecer na Alemanha (POLLAK, 1989, p. 14).

No documentário *The Flat* (Israel, Alemanha, 2011) o diretor israelense Arnon Goldfinger descobre, após o falecimento de sua avó judia alemã, Gerda Tuchler, indícios de uma amizade controversa entre seus avós e um casal membro do partido nazista. O casal em questão era Leopold Itz Edler von Mildenstein e sua esposa. Nascido na Áustria, von Mildenstein se filiou ao partido nazista em 1929, tendo entrado para a SS na década de 1930. Trabalhou com Joseph Goebbels no Ministério da Propaganda e entre 1934 e 1936 foi responsável pelo setor que lidava com a “questão judaica”. Foi sucedido no posto por Adolf Eichmann, a quem ele próprio havia convidado para integrar a equipe. A aproximação de von Mildenstein com o avô de Goldfinger, Kurt Tuchler, começou durante uma viagem à Palestina em 1933 e foi retomada após o fim da Segunda Guerra Mundial. Em uma cena do filme, Goldfinger e sua mãe se preparam para uma visita à casa da única filha de von Mildenstein, Edda, que conheceu os avós do diretor e guardava com carinho o colar que ganhara de Gerda, em uma das visitas do casal judeu à Alemanha. No trem, a caminho do encontro com Edda, o filho pergunta à mãe sobre como deve se referir à participação de Leopold von Mildenstein no regime nazista. Como abordar esse assunto, sem ser grosseiro com a anfitriã alemã? Sua mãe, Hannah, responde: “Você diria a um amigo que seu pai era um assassino, se ele próprio não sabe? Para quê?”

Na casa de Edda von Mildenstein, as visitas são informadas de que haverá uma pequena recepção para a ocasião do aniversário de Harald, seu marido. No jardim da casa, o aniversariante estoura um champanhe e a rolha voa. “Fogo amigo”, diz o alemão. Na sequência, judeus e alemães conversam sobre a guerra e o nazismo. Mas, surpreendentemente, ninguém sabe muito bem o que aconteceu. De acordo com Edda von Mildenstein e Hannah

Goldfinger, os pais seriam culpados pela falta de conhecimento sobre os fatos, pois à geração nascida na década de 1930 não seria permitido questionar. Entre o dito e o não-dito há um jogo em que ambas as partes se esquivam de um embate direto. Enquanto Edda se furta em falar do pai nazista, Hannah evita ter que justificar a relação de seus pais judeus com os von Mildenstein. De fato, um fogo amigo. Em seus escritos, Pollak fala sobre a existência

[...] nas lembranças de uns e de outros, de zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'. As fronteiras desses silêncios e 'não-ditos' com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLAK, 1989, p. 9).

Assim como no caso de muitas das mulheres deportadas entrevistadas por Pollak, os “não-ditos” também aparecem nas falas dos Tuchler, dos Goldfinger, dos von Mildenstein e dos republicanos espanhóis, como Carbo, e revelam uma atitude defensiva dos personagens. Não abordar determinados temas é uma forma de seguir com a vida, após a experiência traumática da guerra. No caso do catalão, diante da impossibilidade de retornar à Espanha de Franco, a permanência na França era uma alternativa real. Contudo, parece haver um desconforto na fala de Carbo que transparece nestas breves palavras: “Eu não vou pedir nada a ninguém”. Se o republicano não retorna ao país de origem, também não deseja estar totalmente assimilado à sociedade à qual passou a pertencer. Como se o exílio persistisse ao longo das décadas. Agora, não mais como uma imposição das circunstâncias, mas como escolha, tomada de posição política.

Esta é apenas uma interpretação possível sobre o que poderia estar por trás da decisão de Casimir Carbo em não entrar em detalhes sobre determinados assuntos. Ao optar por não comentar o encontro, deixando que o catalão fale por si, sem a mediação de seus comentários em *off* na primeira pessoa, o cineasta permite que o espectador elabore com maior autonomia o efeito produzido pela fala de Carbo.

2.1.3 Michel Vieux: revelações de elos (in)visíveis

Imediatamente após a sequência de Casimir Carbo, Imbert narra o encontro com Michel Vieux, o colecionador que entrou em contato com ele por intermédio do vendedor de cartões postais de Narbonne. Como Imbert, Vieux também é natural de Narbonne e sua irmã havia sido colega de turma da mãe do cineasta. Através do filme sabemos que a mãe de Vieux era espanhola. Porém, não fica claro quando ela chegou na França, se antes ou depois da Guerra Civil Espanhola. A partir deste encontro, Imbert constata que os eventos retratados nos

postais de seus bisavós cercavam a sua família dos dois lados, tanto do paterno, quanto do materno. No entanto, ao que tudo indica, este assunto não era abordado com frequência em sua infância. Aqui, mais uma vez, o documentário deixa entrever o silêncio francês em relação à experiência dos refugiados espanhóis. A realização de *No pasarán, album souvenir* tem um efeito impactante sobre o diretor, que passa a perceber de outra forma a presença dos espanhóis no sul da França.

Cinco anos depois de *No pasarán, album souvenir*, Imbert lançaria o longa-metragem *Le temps des amourees* (França, 2008). Desta vez, o objeto de investigação do cineasta era a relação que o filme de ficção *Mes petites amourees* (França, 1974), do realizador Jean Eustache (1938-1982), estabelecia com Narbonne, onde a história do filme se passa. O filme de Eustache girava em torno de um grupo de adolescentes da cidade e, por isso, marcou profundamente a juventude de Imbert, que se identificava com os personagens e a região retratados.

Na sequência de abertura de *Le temps des amourees*, Imbert faz uma pequena confissão sobre o documentário anterior: a loja do vendedor de Narbonne, que o colocou em contato com Michel Vieux, não ficava na *Place des Quatre Fontaines*. Na verdade, a referência à praça era uma forma de homenagear Eustache. Uma das principais locações do filme de 1974, um café que era ponto de encontro da turma de amigos, ficava no local (IMBERT, 2015, p. 83-7).



Figura 18: Fotograma do filme *Mes petites amourees*, café da *Place des Quatre Fontaines*

Assim como nos três documentários anteriores, em *Le temps des amourees*, o cineasta começa narrando em *off* as circunstâncias em que entrou em contato com o que (ou

quem) viria a se tornar o objeto do filme. Um encontro fortuito foi o elemento que desencadeou o processo de realização do longa-metragem. Em 2002, enquanto passava uns dias em Narbonne, Imbert conheceu um homem que lembrava fisicamente Jean Eustache, morto em 1981. Ao comentar a semelhança entre ambos, um outro homem, que estava na companhia do “sósia” de Eustache, revelou a Imbert ter interpretado um dos adolescentes de *Mes petites amoureuses*. Hilaire Arasa, que nunca mais havia atuado desde aquela experiência, guardava ótimas recordações de Eustache. Logo após este episódio, Imbert envia uma mensagem para Arasa, que só responde em 2003, após assistir a uma projeção de *No pasarán, album souvenir*. Neto de um republicano espanhol que havia se refugiado na França, Hilaire Arasa se identificou com o filme sobre os postais. Esta coincidência o aproxima do diretor, que passa a filmá-lo, com intervalos, ao longo de quase cinco anos.

Observa-se que os filmes de Imbert estabelecem uma relação de continuidade entre eles, seja pelo método que se repete e amadurece ao longo das obras realizadas, seja pela reincidência de um tema, como é o caso do êxodo espanhol em *Le temps des amoureuses*. Revendo o filme de Eustache durante a montagem de *No pasarán, album souvenir*, o cineasta percebe, pela primeira vez, um detalhe no diálogo entre dois personagens. Na cena, dois homens observam uma mulher passando na rua enquanto empurra um carrinho de bebê, quando um deles comenta se tratar “da filha do refugiado espanhol da rua des Orfères” (IMBERT, 2015, p. 107). Como não fazer a conexão entre a fala do personagem de Eustache e a investigação sobre os cartões postais da série APA? A vida toda, Imbert esteve cercado por questões que aludem ao êxodo espanhol. Até o filme de Eustache, tão marcante em sua juventude, se refere indiretamente à presença dos refugiados em Narbonne. A questão estava ali como que à espera do momento oportuno para romper as barreiras da invisibilidade. A sensação que o diálogo entre os personagens de Eustache transmite é semelhante ao que se apreende da fala dos franceses em *No pasarán, album souvenir*. Os refugiados espanhóis fazem parte da vida social da região sul do país. Sua presença é assimilada no cotidiano pelos franceses e, aparentemente, percebida como natural. No entanto, há uma resistência em falar diretamente das circunstâncias que cercam a chegada deles à região. Pela forma como Imbert apresenta as conversas com os franceses no filme, parece haver uma tentativa de se esquivar da pergunta sobre os campos de concentração na região. Quase todos preferem encaminhar Imbert a algum vizinho espanhol que possa discorrer melhor sobre o assunto. Há um impasse na relação entre franceses e espanhóis. Ainda que seja evidente o elo de vizinhança e a coexistência dos dois grupos, percebe-se um distanciamento dos franceses, que não se sentem

implicados quando o assunto são os campos de concentração. Nessa “proximidade distanciada” reside uma contradição que o cineasta reconhece na sua própria trajetória familiar. A relação da irmã de Michel Vieux com a sua mãe é um exemplo disto. Foi preciso realizar o documentário para “(re)ligar” estes fragmentos de passado construindo um sentido para eles. A importância da investigação sobre os postais de seus bisavós também reside na possibilidade de ampliar o olhar que o cineasta lança sobre este passado.

2.1.4 Jo Vilamosa: um colecionador de memórias

Imbert chegou a Jo Vilamosa por indicação de Lucien Torjeman, o vendedor de cartões que trabalha na feira na praça de Agde. Na ocasião, o cineasta pesquisava sobre o campo de concentração construído na cidade em 1939 pelas autoridades francesas. Enquanto procurava por novos exemplares da série APA, Imbert aproveitou para conversar com o vendedor. Apesar de conhecer a série *Reporter Volant*, Torjeman não sabia informar sobre o campo de Agde. Ele, então, sugeriu que o cineasta procurasse um colecionador espanhol que morava na cidade e comprava tudo o que estava relacionado à Guerra Civil Espanhola e à entrada dos republicanos na França. Seu nome era Jo Vilamosa e ele próprio era um sobrevivente daquela história.

Vilamosa chegou à França em 1939 aos 12 anos. O menino havia perdido os pais durante a Guerra Civil Espanhola e fez a travessia dos Pirineus Orientais na companhia dos irmãos, dos tios e dos avós. Seu tio tinha envolvimento com os republicanos e, ao pressentir a derrota para os nacionalistas, decidiu fugir com a família. Na França, o menino foi enviado junto com outros conterrâneos ao campo de Agde, cidade litorânea localizada a aproximadamente 150 quilômetros dos Pirineus Orientais, onde permaneceu por dois anos.

A partir de 1940, já sob domínio dos alemães, o campo de Agde passou a servir também como campo de trânsito para onde os judeus da região e outras vítimas da perseguição nazista eram enviados, antes de serem deportados para os campos de concentração e de extermínio fora do território francês.

Durante a entrevista para Imbert, Jo Vilamosa contou sobre as dificuldades que passou naquele inverno de 1939 e pareceu orgulhoso ao falar de sua coleção de cartões que retratavam o êxodo espanhol. Ele mostrou para Imbert o cartaz da exposição produzida a partir de sua coleção particular. Além dos postais pertencentes à série *Reporter Volant*, que assim como os de Imbert, também só chegavam até o número 29, Vilamosa tinha outros dois cadernos com 18 cartões cada. No entanto, Imbert não teve acesso a eles na ocasião.



Figura 19: Fotograma de *No pasarán* em que Jo Vilamosa mostra o cartaz de uma exposição com a qual colaborou

Como Vilamosa possuía dois cartões de número 28 da APA, concordou em vender um deles para Imbert. Antes de se despedir do cineasta, ele ainda lhe entregou um livreto produzido pela prefeitura de Agde na ocasião do cinquentenário do campo de concentração e se comprometeu a conseguir dois cadernos com 18 cartões cada, iguais aos dele. Quando Imbert recebeu os dois álbuns em casa, ele se deu conta de que não haviam sido editados pela APA e sim por um estúdio em Perpignan, o Studio Chauvin. Inclusive, algumas das fotografias da série *Reporter Volant* pertenciam, originalmente, a este outro editor.

O filme não entra em detalhes sobre a história de Augustin Chauvin, fotógrafo e dono do estúdio. Em matéria de divulgação da exposição *De la chute de Barcelona a la retirada*, o jornal *L'Independant* de setembro de 2014 informa que 135 jornalistas trabalharam na cobertura da Guerra Civil Espanhola. Conforme lembra o historiador Ulpiano Bezerra Menezes (2002, p. 132), é nos anos 1930 que a expressão “fotografia documental” começa a ser utilizada. Neste mesmo período, nomes como o de David Seymour, conhecido como Chim, e Robert Capa ganharam notoriedade pela cobertura do conflito espanhol. Durante a Guerra Civil Espanhola, Augustin Chauvin foi correspondente do jornal *The New York Times*.

Segundo o *L'Independant*, Chauvin enviava de seu estúdio os registros produzidos pelos diversos fotógrafos via belinograma para a agência norte-americana *Wilde World Photo* sediada em Paris.



Figura 20: Capa do álbum editado pelo *Studio Chauvin* (fonte: Museu da História da Catalunha).

Em depoimento ao site de notícias catalão *Ara.cat*, Vilamosa contou que começou a colecionar documentos e imagens do êxodo espanhol de 1939 ao ser convidado, em 1988, para colaborar com o memorial sobre o campo de Agde, idealizado na época de seu cinquentenário. Desde então, seu nome aparece associado a mais de uma exposição sobre este período. Em entrevista cedida ao jornal regional *Hérault Tribune*, o espanhol posa para fotografias em seu escritório. Ao fundo, vê-se o cartaz que o catalão mostrou a Imbert anos antes (figura 19). Ao lado dele, Jo Vilamosa acrescentou o cartaz de *No pasarán*, *album souvenir* (figura 21). Ao incorporar o poster do filme ao seu acervo, Vilamosa parece reconhecer a importância do documentário na transmissão de sua história.

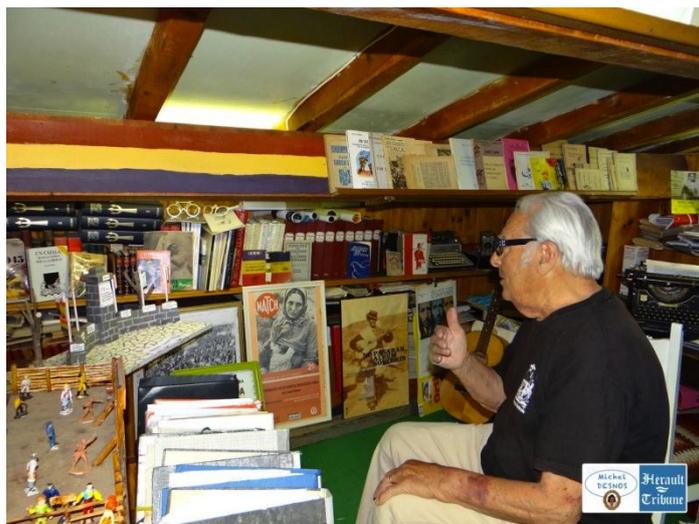


Figura 21: Jo Vilamosa posa em seu escritório para matéria do jornal *Hérault Tribune*

Na introdução ao livro *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire (Night and Fog: A film in History)* de Sylvie Lindeperg (2014), Jean-Michel Frodon lembra que o crítico de cinema Serge Daney afirmou ter tomado conhecimento dos horrores da Segunda Guerra Mundial por meio do filme de Resnais (DANEY apud FRODON, 2014, p. X). Segundo Lindeperg (2013, p. 74), o instituto Réseau du Souvenir pretendia com o documentário de Resnais conscientizar a parcela mais jovem da população francesa, que não vivera a ocupação nazista e que, portanto, ignorava os fatos. O cinema foi visto como “o meio ideal para transmitir essa história” e os membros da associação procuraram o Ministério da Educação Nacional francês, com o intuito de viabilizar e distribuir o filme (LINDERPERG, 2013, p.74-5, tradução nossa)²⁶. Michael Pollak, por sua vez, ressalta a contribuição do cinema documentário para o conhecimento sobre a história:

O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. Assim, os filmes *Le chagrin et la pitié* e depois *Français, si vous saviez* desempenharam um papel-chave na mudança de apreciação do período de Vichy por parte da opinião pública francesa, donde as controvérsias que esses filmes suscitaram e sua proibição na televisão durante longos anos (POLLAK, 1989, p. 12).

No pasarán, album souvenir, da mesma forma que os documentários citados acima, traz à superfície memórias subterrâneas dos eventos de 1939, problematizando a memória oficial sobre acontecimentos aparentemente concluídos. Segundo Agamben (2007a,

26 Na versão em inglês: “Cinema was the ideal medium to convey this story; the members of the association logically approached the French Ministry for National Education to part-fund it and distribute the film” (LINDERPERG, 2013, P. 74-75).

p. 64), toda escritura é uma forma de dispositivo “e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem”. Neste sentido, os registros fotográficos da Guerra Civil Espanhola, publicados em jornais, revistas e cartões postais, são dispositivos. Por meio deles entramos em contato com os rostos anônimos dos espanhóis que se refugiaram na França. Assim como nas imagens dos postais, as experiências do êxodo também se inscreveram no filme de Imbert, à exemplo dos relatos de Jo Vilamosa, Casimir Carbo, Lola Carrasco e Michel Vieux.

2.2 Síntese do capítulo

Neste capítulo buscamos refazer os passos de Imbert ao longo da realização de *No pasarán, album souvenir* para demonstrar como as decisões tomadas no processo de pesquisa e de filmagem influenciaram no resultado final do trabalho. A partir de uma análise detalhada da participação, no filme, de quatro personagens de origem espanhola, buscamos compreender de que forma cada um deles contribui com a investigação do cineasta. Nosso levantamento em matérias de jornais, livros e filmes deu outra dimensão à fala desses personagens. Se, no filme, a aparição de Lola Carrasco, Michel Vieux, Casimir Carbo e Jo Vilamosa é breve e pontual, os outros documentos a que tivemos acesso oferecem novos elementos para pensar o lugar a partir de onde elas elaboram suas memórias.

CAPÍTULO 3:

A MONTAGEM DO ÁLBUM DE LEMBRANÇAS

Neste capítulo, analisamos as especificidades da montagem no filme *No pasarán, album souvenir*. Como já observado, nos filmes de Imbert é possível traçar o percurso do diretor, do momento da eleição do objeto à etapa de pesquisa e suas conclusões posteriores. Neste processo, seguimos a evolução da investigação de Imbert, bem como as frustrações e soluções que acompanham o processo de realização do filme. Na análise da montagem, colocaremos o documentário *No pasarán, album souvenir*, mais uma vez, em diálogo com outros filmes de Imbert, buscando, nesse procedimento comparativo, localizar, na tessitura das obras, indicações de um estilo e de um método construído passo a passo, a cada filme realizado. Veremos como as escolhas na etapa de montagem expressam o método de investigação de Imbert e propiciam a articulação de diferentes tempos históricos em *No pasarán*.

É na montagem que o roteiro de um documentário atinge a sua forma final. Em *No pasarán, album souvenir*, Imbert organiza os cartões postais reproduzindo, como o título do filme indica, a estrutura de um álbum. Os cartões aparecem dispostos sobre um fundo preto e, ao filmá-los, o cineasta respeita a natureza estática destes objetos, evitando compensar a fixidez das imagens com movimentos de câmera (BIZERN; IMBERT, 2003). Isso valoriza, como vamos ver, a materialidade documental dos cartões postais e a forma singular desses objetos iconográficos. É, também, através da montagem que Imbert aprofunda o diálogo entre passado e presente, já estabelecido no momento da filmagem dos entrevistados, como vimos no capítulo precedente. Ao visitar os locais onde os campos de refugiados espanhóis haviam sido construídos, o diretor já enfatizara, em seu método de mise en scène, o que restara, no presente, e o que fora destruído daqueles espaços. Trata-se, agora, de ver como esta relação entre passado e presente é trabalhada na montagem.

Em entrevista, Imbert afirmou que o roteiro de *No pasarán, album souvenir* nasceu na montagem (BIZERN; IMBERT, 2003). O cineasta construiu na sala de montagem uma mesa de animação com uma câmera acoplada, para reprodução de imagens fixas e de fotogramas de filmes de diferentes bitolas, conhecida em português como “grua” (*banc titre*, em francês; *table top*, em inglês). Esta mesa o auxilia na filmagem dos cartões postais. As escolhas dos postais a serem mostrados no filme ocorreu durante a montagem, de acordo com

as necessidades da própria narrativa. As decisões foram tomadas em conjunto com Céline Tauss, que além de ter acompanhado as filmagens, assina a montagem com o diretor.

Conforme a investigação sobre a série de cartões postais avança, Imbert percebe que eles não foram numerados de acordo com a cronologia dos acontecimentos ali retratados. Na montagem, o cineasta tem a oportunidade de reordená-los e propor novas interpretações dos fatos históricos, a partir da combinação das informações contidas nos postais com aquelas trazidas pelas fontes orais. No artigo sobre o documentário *Retratos de Identificação* (Brasil, 2014), Anita Leandro (2015, p. 105), que é também a realizadora do filme, destaca a importância da montagem enquanto o espaço em que os documentos trabalhados em seu filme puderam ser “associados (...) a outros documentos e falas”. Leandro atribui à montagem de arquivos uma dupla função: a de “restaurar a superfície da imagem” e a de “escavar suas camadas mais profundas” (2015, p.116). Da mesma forma, a montagem em *No pasarán, album souvenir* coloca em diálogo falas, documentos e locais. Valorizar o documento, compartilhando as imagens do cartão postal com os espectadores, é uma preocupação evidente do diretor, que não economiza no tempo de exposição de cada exemplar. Ao retornar, sempre que necessário, a um determinado cartão, a montagem do documentário alude ao manuseio das páginas de um álbum.

3.1 O gesto de montagem, a escrita, o cinema

A montagem, em *No pasarán, album souvenir*, é o momento do encontro dos cartões postais com a fala dos personagens e, sobretudo, com o comentário em *off* na primeira pessoa, na voz do próprio Imbert. Como já observado anteriormente, o método investigativo de Henri-François Imbert se caracteriza por um conjunto de procedimentos que estão presentes em mais de um trabalho do diretor. Vimos que nos três documentários contidos no DVD *Henri-François Imbert (de 1996 à 2003)*, o cineasta repete a mesma estrutura narrativa, iniciando os filmes com a apresentação do objeto a ser investigado. Num primeiro momento, o diretor descreve as circunstâncias em que se deu o contato com o objeto e como o episódio despertou sua curiosidade. Passada a sequência introdutória, o roteiro dos três filmes segue as etapas da investigação propriamente dita e é dependente da narração na primeira pessoa, já que o enredo se baseia na experiência do diretor a partir do assunto abordado. O encontro com os objetos afeta diretamente a vida de Imbert e o cineasta coloca isto como uma primeira motivação para a realização dos documentários. O esforço empenhado em conferir um significado aos objetos investigados é motivado por um desejo do diretor. Ao menos, é o que

o cineasta sugere na abertura de seus filmes ao partir sempre de suas impressões pessoais. É no desenrolar da montagem que o diretor agrega outros pontos de vistas ao seu, por meio dos depoimentos dos personagens que aparecem na tela ou dos relatos que ele próprio faz, em *off*.

Para a escrita do texto de narração, Imbert recorre às anotações nos diários em que registrou as impressões sobre as filmagens. Como é escrita no tempo verbal pretérito, a narração de Imbert não se atém apenas ao encadeamento dos fatos, mas apresenta também uma reflexão sobre o processo de investigação. Esta reflexão, posterior às filmagens, auxilia Imbert na montagem do filme e permite tanto encadear as imagens, na medida em que vão sendo apresentadas, quanto articular as ideias. Por isso, o comentário em *off* será aqui tratado como um procedimento de montagem, com uma função específica na organização final dos materiais.

Na montagem, Imbert desenvolve em seus filmes dois “processos de construção”. O primeiro processo, que é mais central e, portanto, está mais destacado no filme, diz respeito ao ato de investigar as origens dos objetos. A escolha por reproduzir, nos filmes, os caminhos de sua investigação, não depende apenas da forma como o cineasta filmou, mas também de escolhas feitas na etapa da montagem. Em *No pasarán, album souvenir*, os cartões postais são exibidos na ordem em que Imbert, supostamente, os teria descoberto. A cada nova imagem de cartão postal inserida, o cineasta não apenas explica o que ela representa, mas também revela como a encontrou e de quem obteve o objeto. Da mesma forma, quando a imagem na tela mostra o registro realizado por Imbert de um lugar que foi visitado por ele, o diretor, além de explicar como o espaço se relaciona com a investigação, relata como chegou até ali. O segundo processo expõe como o diretor é afetado pelos encontros e descobertas provocados pela investigação. Por narrar os acontecimentos na primeira pessoa, Imbert participa de seus filmes como personagem. A criação deste personagem narrador também passa pela montagem.

O gesto de investigar a origem dos objetos, presente nos filmes analisados nesse estudo, se confunde com a própria realização das obras. As escolhas de montagem nos filmes de Imbert não auxiliam apenas no encadeamento de ideias, uma vez que, para além disto, expressam um estilo de direção. A forma como o diretor narra a história, sempre na primeira pessoa e, aparentemente, respeitando a ordem cronológica das situações vividas, cria a ilusão de que o espectador acompanha a evolução do personagem narrador. Para reproduzir os caminhos da investigação, Imbert precisa demonstrar como chegou aos resultados e não apenas apresentá-los. A coleção de cartões postais, por exemplo, vai se completando ao longo

das sequências, como um fio condutor da montagem. Nos primeiros 20 minutos de *No pasarán, album sovenir*, Imbert relata três situações em que adquiriu novos exemplares da série *Reporter Volant*. Conforme já foi dito, no primeiro plano do filme, o cineasta afirma possuir seis cartões postais herdados de seus bisavós. Aos 10 minutos de *No pasarán, album souvenir*, o cineasta conta ter comprado outros seis cartões postais com o vendedor de Narbonne. Oito minutos depois, após revelar que Lola Carrasco entregou a ele os cartões postais que pertenceram a Juan Carrasco, Imbert informa que sua coleção já estaria quase completa. Estes cartões são incorporados um após o outro ao filme. A cada novo cartão inserido na montagem, o álbum vai se completando e as reflexões de Imbert se tornam mais complexas. Esta construção traz o espectador para dentro da investigação e para dentro da montagem.

Diferentemente daquele narrador onisciente, que antecipa os acontecimentos, o narrador de Imbert não fornece indícios de como a narrativa terminará. Conforme já apontado, o cineasta não poupa ao espectador as dificuldades e enganos experimentados durante o processo de investigação. Este estilo de narrativa parece desfazer a promessa de que o filme atingirá um objetivo no final. O espectador é conduzido de forma a não criar uma expectativa quanto ao desfecho do filme. A propensão em se deixar guiar pelo acaso confere ao comentário em *off* do diretor um tom sonhador. Mas seu romantismo também cria no espectador uma desconfiança, uma descrença na viabilidade de suas intenções. Por não serem planejados, os movimentos de Imbert comportam hesitação e incertezas. Nisto reside outra característica do diretor: se despir da imagem de autoridade do cineasta. Esta questão é problematizada por Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2010). No livro, Rancière (2010) faz uma crítica à postura dos “reformadores do teatro”, como Bertold Brecht (1898-1956) e Antonin Artaud (1896-1948), que, na tentativa de arrancarem os espectadores de suas peças da passividade, acabavam reproduzindo a lógica pedagógica em que de um lado se encontra o mestre detentor do saber e do outro o aluno ignorante. De acordo com Rancière (2010, p. 20-21): “Mesmo que o dramaturgo ou o realizador não saibam o que querem que o espectador faça, há pelo menos uma coisa que sabem: sabem que o espectador deve *fazer uma coisa*, transpor o abismo que separa a atividade da passividade”. Assumir que o espectador precisa ser retirado da inércia, estabelece um abismo entre o artista e o espectador, em que o artista é o mestre e o espectador, o aluno ignorante. Rancière defende que ver também é agir: “Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam” (2010,

p. 28). No artigo *A ficção documentária: Marker e a ficção da memória*, Rancière aponta esta mesma questão na relação entre espectador e realizador no cinema documentário:

[...] o cinema “documentário” sempre foi preso entre as ambiguidades do “cinema-verdade”, as artimanhas dialéticas da montagem e o imperialismo da voz do mestre, voz geralmente em *off*, que duplica, com sua continuidade melódica, os encadeamentos de imagens heterogêneas, ou que pontua, passo a passo, o sentido que se deve ler em sua presença muda, ou em seus arabescos elegantes” (RANCIÈRE, 2013, p. 168).

Rancière defende que as imagens “deveriam falar por si próprias” (RANCIÈRE, 2013, p. 168). Assim, o autoritarismo do cineasta que “pontua, passo a passo” (RANCIÈRE, 2010, p. 168), a leitura das imagens, reside na pretensão de impor ao espectador a sua visão como verdade. Ainda que a montagem de Imbert não possa ser considerada neutra (afinal, qual trabalho de montagem poderia ser classificado como tal?), a construção dos silêncios em sequências específicas de *No pasarán, album souvenir* convida o espectador a meditar sobre a imagem projetada na tela, antes que seu olhar seja influenciado pela leitura que o cineasta faz. Como uma fissura, o silêncio quebra o andamento da narrativa e cria espaços de reflexão onde o espectador interpreta, a partir de suas próprias experiências, as imagens dos cartões postais.

No trecho da entrevista de Imbert para Bizern (2003, p. 7), citado previamente, o cineasta deixa claro que não quer apenas fazer cinema, mas, sobretudo, encontrar um estilo próprio de expressar suas ideias. Este estilo se reflete na maneira como ele monta seus filmes. A repetição de elementos estéticos de um trabalho para o outro deixa transparecer a reflexão do diretor sobre o seu próprio gesto de montagem. Em *Notas sobre o gesto*, Giorgio Agamben (2008, p. 12) escreve que “o cinema reconduz as imagens à pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor”. Por restituir o gesto à imagem, é que Agamben entende o cinema como pertencendo não apenas à ordem da estética, mas também da política. O gesto é, para Agamben, “a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens” (2008, p. 13). Os silêncios construídos por Imbert na montagem de *No pasarán, album souvenir* seriam, nesse sentido, um gesto político. O silêncio entre as falas, mas também o dos espaços vazios entre um postal e outro ou o das telas pretas que abrigam os postais, todos esses silêncios criados pela montagem se prestam à ativação da memória e têm uma função ao mesmo tempo estética e política. Eles traduzem os traços que marcam a autoria de Imbert e permitem que o espectador tenha espaço e tempo para elaborar suas próprias impressões sobre as imagens apresentadas. Ao incorporar um novo cartão à montagem, o cineasta primeiro descreve em *off* a ação que

está representada na imagem e lê a legenda que a acompanha. Isso acontece, por exemplo, quando o cineasta corta dos planos do mar utilizados na sequência sobre Lola Carrasco para os 12 cartões postais da série da APA, inseridos um após o outro em corte seco. As imagens que se vê na tela não falam por si só. São apenas fotografias de armas de fogo empilhadas, grupos de homens fardados, filas de pessoas andando em estradas. Num primeiro momento, Imbert se atém apenas às informações contidas nas legendas, que basicamente informam onde os registros foram realizados: “Um canto do campo de Argelès”, “Na estrada de Argelès”, “O entorno de Argelès”. Somente ao encadear a sequência de postais turísticos da praia de Argelès, descritos anteriormente, é que Imbert começa a tecer seus comentários sobre as imagens do êxodo espanhol que acabou de mostrar. O cineasta recorre ao mesmo recurso utilizado na sequência de apresentação dos seis cartões postais no início do filme, em que primeiro mostra a imagem e lê a legenda do verso, para, depois, comentá-la.

Pelo que se apreende dos filmes de Imbert, o cineasta termina cada trabalho transformado pelo processo de realização. Imbert não é apenas o diretor, mas também personagem de suas histórias e, enquanto tal, possui uma trajetória em cada um de seus documentários. A experiência adquirida num filme é levada para o filme seguinte, extrapolando os limites de cada trabalho. Por meio da narração, Imbert, o personagem, faz referências a situações vividas em filmes anteriores. Assim, independentemente do tema, o cineasta estabelece um diálogo entre seus filmes. Ao se considerar, na análise de *No pasarán, album souvenir*, tanto os dois documentários que o antecedem (*Sur la plage de Belfast* e *Doulaye, une saison des pluies*), quanto o que o sucede (*Le temps des amoureuses*), constata-se que a técnica utilizada na realização de cada trabalho se prolonga nos demais. A interlocução entre os quatro filmes também é construída por meio das escolhas estéticas que atribuem ao conjunto da filmografia uma certa homogeneidade no tratamento da matéria visual e sonora. O cineasta parece perseguir o aprimoramento de seu método. No caso da montagem, o gesto de religar passado e presente, justapondo imagens que retratam um mesmo lugar em épocas diferentes, está presente tanto em *Sur la plage de Belfast*, que é anterior a *No pasarán, album souvenir*, quanto em *Le temps des amoureuses*, que é posterior.

Como consequência deste efeito de continuidade entre os filmes, a obra de Imbert deixam transparecer detalhes de sua vida pessoal. Aspectos da intimidade do diretor são sutilmente introduzidos pelas imagens e pelo texto da narração. Em *Sur la plage de Belfast*, por exemplo, sabe-se logo de início que a câmera de super 8, equipamento onde o pequeno filme de família foi encontrado, havia sido comprada pela namorada do cineasta. Durante as

filmagens, ela foi ao encontro do diretor em Belfast. Em uma sequência rodada num estacionamento, vê-se Susan, a namorada, e uma amiga arrumando o porta-malas de um veículo. As duas mulheres fazem brincadeiras para a câmera, numa *mise en scène* típica dos filmes de família em que a relação de intimidade entre o retratado e aquele que executa o registro fica em evidência. Desta cena surge uma questão que serve de pista para uma reflexão sobre o método de Imbert: o cineasta incorpora, na montagem, imagens que, aparentemente, em nada colaboram com a investigação que tem por objetivo encontrar a família retratada no rolo de super 8.



Figura 22: Fotogramas de *Sur la plage de Belfast*. Close de Susan e detalhe da amiga que brinca de se esconder da câmera atrás do porta-malas de um carro.

A mesma questão aparece em *No pasarán, album souvenir*, quando Imbert se refere mais de uma vez a outra companheira de viagem, que aparece nas fotos que o diretor fez da estação de trem desativada em Bram (figura 22), a mesma locação retratada nos cartões de número 4, 5 e 10, editados pela Tabacaria Gazel (figuras 14 e 15). O cineasta poderia ter optado por utilizar uma imagem do local vazio, sem a presença da companheira em quadro. O nome de Céline, que é também montadora do longa-metragem, é citado novamente na produção seguinte, *Le temps des amoureuses*. Segundo Imbert narra, ele e Céline passavam o feriado de Páscoa em Narbonne, quando a filha pequena do casal adoeceu e precisou ficar internada alguns dias em um hospital. Durante este mesmo período, o cineasta conhece Hilaire Arasa num café da cidade. Este encontro motiva o início da realização de *Le temps des amoureuses*. Já no final do mesmo filme, Imbert insere trechos de um material rodado em super 8 em que vemos o cineasta quando criança, brincando com os colegas de escola durante uma excursão, em 1977. Na montagem, o diretor corta das imagens de sua infância para

imagens de um grupo de adolescentes imigrantes, que participam de um projeto social. Sobre esta sequência, Imbert comenta em *off* que as crianças no filme *super 8* de 1977 o remetiam aos jovens que atuaram no filme de Eustache, *Mes petites amoureuses* em 1974, e também aos jovens imigrantes que ele conhece por intermédio de Hilaire Arasa, nos anos 2000, e que aparecem no final do documentário. Este comentário reforça a ideia de que o movimento de Imbert em seus filmes segue sempre a mesma direção: o cineasta parte de suas próprias experiências para chegar ao outro. Este procedimento é também uma construção da montagem.

Entre o lançamento de *Sur la plage de Belfast*, em 1996, e *Le temps des amoureuses*, em 2008, doze anos haviam se passado. Neste ínterim, acompanhamos o amadurecimento do diretor e o nascimento de seus filhos. Estas pequenas indiscrições da montagem não expõem apenas as transformações pessoais pelas quais o diretor passou; elas servem também como elipses para marcar a passagem de tempo no interior de cada um dos filmes e os intervalos entre eles.

Imbert expressa, por meio da montagem de seus filmes, uma construção de si. Isto remete à análise de Foucault (2012, p. 141) sobre “a estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império”. No ensaio *A escrita de si*, o filósofo descreve as funções e os usos de duas formas de escrita: os *hupomnêmatas* e as correspondências.

Os *hupomnêmatas* “podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete” (FOUCAULT, 2012, p. 144). Eram documentos nos quais se escreviam informações, ideias, pensamentos, conhecimentos adquiridos ou mesmo citações e o valor destes “diários” consistia na possibilidade de poderem ser revisitados por seus donos ou mantenedores. A releitura de antigos textos não pretendia jogar luz sobre o futuro, pois o futuro é incerto e disperso. Contudo, esses diários permitiam a construção de um diálogo com o passado e, a partir desse exercício, estabelecer uma relação de possível retorno ou afastamento (FOUCAULT, 2012, p. 147). Segundo Foucault (2012, p. 146), a escrita de *hupomnêmatas* tem por finalidade “a constituição de si”. Assim como os *hupomnêmatas*, a correspondência também estimulava o “exercício pessoal” (FOUCAULT, 2012, p. 149). Para explicar seu funcionamento, Foucault (2012, p. 149) recorre aos ditos de Sêneca: “(...) ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo jeito que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz. A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a

recebe”. A correspondência não é um simples prolongamento dos *hupomnêmatas*, ela vai além e, portanto, as duas técnicas não devem ser confundidas. De acordo com Foucault:

Escrever é, portanto, 'se mostrar', se expor, fazer aparecer o seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face à face (FOUCAULT, 2012, p. 152).

Imbert transitaria, ao nosso ver, entre estas duas variações da *escrita de si*. A relação estabelecida com os seus diários e filmes é comparável aos *hupomnêmatas*, uma vez que estes conservam ideias e pensamentos já ditos que, quando revisitados, proporcionam uma meditação posterior. Já os silêncios criados na montagem e a narração na primeira pessoa, colocam o cineasta face a face com o espectador, estabelecendo uma forma de correspondência entre ambos.

3.2 Repetição e duração

Repetição e duração são dois procedimentos recorrentes na montagem dos documentários em que Imbert trabalha com imagens encontradas, sejam elas cartões postais, fotografias de *set* de filmagem ou filme de família. Na abertura de *Sur la plage de Belfast*, por exemplo, as primeiras cenas que o público vê são provenientes do rolo super 8 encontrado dentro da câmera. Já foi dito que se tratava de um pequeno filme de família composto por três grupos de imagens realizadas em contextos e cenários distintos. A montagem organiza o material de forma que, primeiro, vê-se cenas de uma família na praia; logo após, uma mulher que sai de dentro de uma casa e anda em direção à câmera exibindo um troféu de prata; e, por último, uma sucessão de planos trêmulos, mal enquadrados e fora de foco, rodados no interior do que parece ser uma loja de antiguidades.

Ao longo do documentário, Imbert volta a cada uma das três sequências separadamente, na intenção de achar algo novo nas imagens, qualquer detalhe que possa ajudá-lo na elucidação do mistério acerca da perda da película, como se a chave para o problema estivesse no próprio objeto, à espera de ser percebida. Assim que chega à Belfast, o cineasta faz uma visita à rua *Gray's Hill*, endereço de diversos brechós e lojas de antiguidades e onde a câmera super 8 fora comprada anos antes. Após conversar com vendedores locais, o diretor descobre que o estabelecimento que procurava havia fechado. Em seu lugar funcionava um depósito de móveis. Para confirmar que se tratava do mesmo espaço, Imbert repete, no filme, os planos aleatórios que o espectador já havia visto na sequência de abertura

de *Sur la plage de Belfast*. Apesar das mudanças ocorridas em Gray's Hill, alguns detalhes haviam sobrevivido à ação do tempo.



Figura 23: Fotogramas de *Sur la plage de Belfast*. Pai e filha brincam na praia.



Figura 24: Fotogramas de *Sur la plage de Belfast*. Mulher exibe troféu de prata para a câmera.



Figura 25: Fotogramas de *Sur la plage de Belfast*. Planos trêmulos do interior de uma loja de antiguidades.

Segundo o cineasta explica no documentário, a cada vez que assistia ao pequeno filme de família ou que o mostrava a outras pessoas, novos elementos sobressaíam na imagem. Foi provavelmente pelo gesto de repetição que ele notou, em determinado trecho, no

fundo do quadro, fora de foco, um letreiro vermelho na fachada do edifício do outro lado da rua. Ao caminhar por *Gray's Hill*, o cineasta se deparou com o mesmo letreiro vermelho. Examinando o depósito de móveis que ficava em frente, ele percebe outras coincidências que remetem às cenas do pequeno filme de família, não restando dúvidas de que se tratava do mesmo imóvel. Para demonstrar sua descoberta, Imbert intercala, na montagem, as imagens do passado, achadas dentro da câmera, e as do presente, realizadas por ele. Por meio da repetição de trechos do pequeno filme de família em *Sur la plage de Belfast*, o espectador também experimenta os efeitos produzidos pelo jogo de ver e rever as imagens.

A repetição na montagem de Imbert remete à análise de Agamben (2007b) sobre o cinema de Guy Debord, quando o filósofo italiano classifica a repetição, ao lado da paragem, como uma das “duas condições transcendentais da montagem”. Retomando a noção de repetição na perspectiva de quatro pensadores da modernidade (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze), Agamben (2007b) afirma “que a repetição não é o retorno do idêntico”. O gesto de repetir não restitui o passado exatamente como ele foi, mas permite novas leituras, novos arranjos. Neste sentido, a cada vez que Imbert repete uma imagem, ele não o faz sem que um novo dado seja acrescentado ao que já se sabe.

Este recurso de montagem, em que o passado é colocado em relação com o presente por meio das imagens, é utilizado em *No pasarán, album souvenir*, por exemplo, na cena em que o cineasta justapõe as duas fotografias da antiga estação de trem de Bram, realizadas em épocas e contextos totalmente distintos. O primeiro contato do espectador com os postais do campo de Bram acontece quando o cineasta relata o reencontro com o vendedor de Narbonne, que mostra ao diretor cinco cartões recém-descobertos. Destes, dois são cartões postais turísticos da cidade. Os outros três retratam a chegada dos refugiados espanhóis na estação de trem local (os de número 4 e 5) e as instalações no campo de concentração (este não está numerado). Nesta primeira apreciação dos cartões de Bram, Imbert, mais uma vez, valoriza a materialidade dos objetos, exibindo-os sobre o fundo preto, que destaca suas bordas retas e brancas, onde na lateral esquerda consta o nome da editora e em baixo a legenda descrevendo a situação da foto. Posteriormente, o cineasta retoma os cartões postais da cidade de Bram para falar de sua visita ao local. Nesta sequência, o diretor intercala as imagens do passado com as imagens do presente. As fotografias tiradas por Imbert em sua viagem mostram os locais que aparecem nos cartões postais de Bram sempre do mesmo do ângulo. A ordem das imagens segue o padrão do documentário anterior: o registro mais antigo antecede o mais recente.



Figura 26: Fotograma de *No pasarán*, *album souvenir*. Efeito de fusão entre as fotografias com Céline e o cartão de número 5 Editions Gazel - Tabacs – Bram.



Figura 27: Fotograma de *No pasarán*, *album souvenir*. Detalhe do cartão postal do campo de Bram de número 5.



Figura 28: Fotograma de *No pasarán*, *album souvenir*. Céline diante da estação de trem de Bram.

Na segunda aparição dos três cartões postais de Bram, as fotografias são ampliadas, de maneira a revelar ao espectador alguns detalhes da cena retratada. No cartão de número 5, o cineasta nos aproxima da figura do guarda montado a cavalo. Na ampliação da imagem, foram cortados um segundo vagão de trem situado à esquerda do quadro original e as bordas em volta do cartão. Após alguns segundos, o espectador vê a figura do guarda entrar em fusão com a imagem de Céline, posando para a câmera de Imbert no mesmo lugar onde, no cartão de número 5, vê-se o soldado francês montado a cavalo. Gradativamente, a imagem de 1939 desaparece para ceder lugar à fotografia feita no mesmo local, mais de meio século

depois. Da paisagem de 1939 resta apenas a casa. A vegetação alta é um indício de que a estação está desativada, mas o clima não é de total abandono ou decadência, pois o imóvel aparenta estar conservado. Na montagem, Imbert sobrepõe as duas épocas para melhor mostrar a passagem de tempo. Por meio da repetição e da fusão, a montagem atualiza a imagem do cartão postal de número 5 do campo de Bram, identifica os resquícios do passado no presente e oferece uma imagem cinematográfica da memória.

Estas fotografias da estação de Bram (figuras 26 e 27), representam as duas extremidades de uma história que Imbert deseja contar. Segundo Agamben, o movimento não está presente apenas no cinema. A partir de Deleuze, Agamben (2007b) afirma que a imagem “nos tempos modernos em geral” é carregada “de uma tensão dinâmica”.

É essa carga dinâmica que se vê muito bem nas fotos de Marey e de Muybridge que estão na origem do cinema, imagens carregadas de movimento. É uma carga deste gênero que via Benjamin naquilo a que chamava uma imagem dialéctica, que era para ele o próprio elemento da experiência histórica. A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história. Poderíamos considerar a nossa relação à pintura sob este aspecto: não se trata de imagens imóveis, mas antes de fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta. Era preciso restituí-las a esse filme (você terão reconhecido o projeto de Aby Warburg) (AGAMBEN, 2007b).

No caso de *No pasarán, album souvenir*, o “filme que nos falta” (AGAMBEN, 2007b) seria aquele que remonta à atuação do governo francês na recepção aos espanhóis (republicanos e civis) que fugiram da ditadura de Franco. Neste sentido, as duas fotografias postas em fusão representam as duas extremidades de uma história, da qual falta o encadeamento narrativo. Para preencher as lacunas desta história, Imbert recorre a imagens de formatos heterogêneos e oriundas de diversos acervos, como visto até aqui. De um lado, as fotografias editadas em forma de postais como os da série *Reporter Volant* da APA; os três postais pertencentes à *Editions Gazel – Tabacs – Bram*; e o álbum com os cartões, editado pelo *Studio Photo Chauvin* de Perpignan, que Imbert conseguiu por intermédio de Jo Vilamosa. Composto o grupo de imagens históricas, há ainda o *Carnet de Mauthausen*, publicação que reuniu fotografias tiradas pela SS e pelos Aliados. Do outro lado, há os cartões turísticos das praias onde os campos de refugiados foram construídos, recortes de jornais da época, uma foto da turma de colégio da mãe do cineasta (que estudou com a irmã de Michel Vieux) e as imagens fílmicas e fotográficas realizadas para o documentário. Quando, por último, Imbert acrescenta as cenas rodadas no campo de refugiados de Sangatte, ele articula, na montagem, passado e presente, utilizando a história dos refugiados espanhóis (passado) como um sinal de alerta. De acordo com Walter Benjamin (1985b, p. 224), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-

se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Por meio de uma montagem calcada na repetição, em que a imagem reincidente é associada e confrontada com novos elementos audiovisuais e com os depoimentos das testemunhas entrevistadas, Imbert confere densidade às imagens do êxodo espanhol contidas nos cartões postais. A contraposição entre os variados registros de uma mesma paisagem deixa entrever diferentes formas de ocupação destes espaços ao longo do tempo. Este contraste entre épocas remete, mais uma vez, à questão em torno da memória e do esquecimento e confirma a ideia de que a memória é um “fenômeno construído” e organizado de acordo com “preocupações pessoais e políticas” (POLLAK, 1992, p. 204).

Após o depoimento de Jo Vilamosa sobre a travessia dos Pirineus Orientais no inverno de 1939, quando tinha apenas 12 anos, Imbert corta para o cartão postal que mostra um grupo de refugiados espanhóis caminhando na estrada de Argelès. Este cartão introduz a sequência de fotografias que o cineasta tirou do terreno onde antes ficava o campo de concentração de Agde, para onde Jo Vilamosa foi enviado junto com seus familiares, em 1939. A visita ao local parece perturbar o cineasta, que é tomado, nas suas palavras, pela “estranha sensação de percorrer um espaço que não existe mais”. Na sequência em que o cineasta informa os números do campo, projetado para receber 24 mil pessoas distribuídas entre 40 barracas de 40 metros por seis, o espectador vê as fotografias do local tal como encontrado por ele: ocupado por um estacionamento, um parquinho de criança, uma escola e um ginásio desportivo. Sobre estas imagens o diretor cita em *off* o trecho final do folheto editado no cinquentenário do campo de Agde em 1989, que ele recebeu de Jo Vilamosa. O documento informa que a chegada do exército nazista em 11 de novembro de 1942 teria levado à dispersão dos refugiados, sem entrar em detalhes sobre o destino dos mesmos. Para onde eles teriam ido, como passaram pelos três anos seguintes de guerra? No final da rua em que ficava o campo de Agde, Imbert encontra uma placa com a seguinte inscrição: “Aqui era o campo de Agde, dezenas de milhares de homens passaram por aqui em sua jornada para a liberdade”²⁷ (tradução nossa, IMBERT, 2003, p. 132). A disjunção entre o que se vê na tela e o que é narrado em *off* evidencia, mais uma vez, a ambiguidade presente no comportamento da sociedade francesa frente à questão dos refugiados espanhóis de 1939. O que a placa chama de marcha para a liberdade foi, para a maioria dos que por ali passaram, uma marcha para o exílio e a morte.

27 “Ici était le camp d'Agde, des dizaines de milliers d'hommes y séjournèrent dans leur marche vers la liberté.” (IMBERT, 2003, p. 132)

A sequência descrita acima tem um pouco mais de três minutos de duração e é composta por seis imagens estáticas: um cartão postal da série APA e cinco fotografias do local onde ficava o campo de Agde. No final da cena anterior, Jo Vilamosa narra a penosa travessia dos Pirineus Orientais, que durou cinco dias. Do testemunho do espanhol, a montagem corta para a imagem do cartão de número 15 (*Na estrada para Argelès/Sur la route d'Argelès*). O cartão fica aproximadamente 25 segundos na tela, estático. Ao fundo, o ruído de animais e de vento remetem a um ambiente silvestre. O mesmo som se estende por mais 10 segundos sobre a fotografia seguinte, que retrata uma rua onde, em primeiro plano, uma placa de sinalização informa se tratar da Rua do Campo de Agde. Passados 35 segundos quase em total silêncio, entram os comentários de Imbert sobre a sequência de postais. Cada uma das cinco fotos dura em torno de 30 segundos. Mais de um terço de *No pasarán, album souvenir* é constituído por essas imagens estáticas. A repetição e o tempo de exposição das imagens são elementos marcantes na montagem do documentário.



Figura 29: fotogramas de *No pasarán, album souvenir*. As cinco fotografias que constituem a sequência sobre o campo de Agde.

O efeito que a duração das imagens em *No pasarán, album souvenir* produz é comparável ao efeito produzido pela paragem que, segundo Agamben, significa mais do que simplesmente congelar a imagem em movimento. Para Agamben (2007b), a paragem no

cinema, assim como na poesia, suspende o fluxo “das palavras e das representações” e expõe “a palavra e a representação enquanto tais”. Agamben (2007b) compara este efeito da paragem no cinema ao que Benjamin chamou de “interrupção revolucionária”. Assim, a imagem trabalhada pela repetição em associação à paragem “dá-se a ver ela própria em vez de desaparecer no que nos dá a ver” (AGAMBEN, 2007b). A duração da exposição de cada uma das imagens estáticas de Imbert não interrompe o fluxo, como faria o congelamento de uma imagem em movimento. Aqui, é o próprio espectador que se vê obrigado a parar diante de cada fotografia. A fruição narrativa é constantemente interrompida pela longa duração dos planos fixos dos postais. É assim que o espectador de *No pasarán, album souvenir* passa a perceber a imagem em sua materialidade. A montagem de Imbert trabalha os cartões postais como objetos e oferece ao espectador o tempo necessário para apreciá-los, como quem folheia um álbum.

Imbert volta a trabalhar com fotografias em *Le temps des amoureuses*, documentário em que, como vimos, ele investiga o processo de filmagem de *Mes petites amoureuses*, partindo de algumas fotografias de *plateau* em que é possível ver os atores em cena ou recebendo instruções do diretor Jean Eustache. As fotografias são as únicas imagens de *Mes petites amoureuses* que Imbert utiliza na montagem de *Le temps des amoureuses*. Apesar do filme de Eustache ocupar um lugar central em *Le temps des amoureuses*, não há inserções de nenhum trecho da obra homenageada no documentário. Para falar de um filme, que é composto por imagens em movimento, a montagem se serve de imagens estáticas. Assim como em *No pasarán, album souvenir*, Imbert explora na montagem a duração das fotografias. No caso de *Le temps des amoureuses*, o uso das fotografias também produz um efeito de paragem. É como se Imbert interrompesse o fluxo narrativo de *Mes petites amoureuses*: nas fotografias não vemos os personagens, mas os atores em cena; as fotos não dão acesso à narrativa do filme, mas ao próprio acontecimento das filmagens. As imagens retomadas na montagem por Imbert são lembranças das filmagens de *Mes petites amoureuses* e formam uma espécie de *album souvenir* do filme de Eustache.

O formato de álbum de lembranças dado ao filme *No pasarán, album souvenir* é alcançado por meio de recursos de montagem, principalmente a repetição e a duração prolongada, como descrito acima. Um álbum é uma forma de organizar fragmentos de memória colecionados ao longo do tempo. Ele pode sempre ser revisto e reorganizado. A referência ao álbum no título de *No pasarán, album souvenir* não está somente no fato de Imbert partir dos seis cartões encontrados no álbum de lembranças de seus bisavós ou no

nome das coletâneas de postais como as de Augustin Chauvin. O próprio filme assume, em sua decupagem, a forma de um álbum de lembranças em que Imbert monta e remonta as imagens coletadas ao longo dos 10 anos de produção do documentário.

3.3 Síntese do capítulo

Neste capítulo discutimos as escolhas e os procedimentos adotados por Henri-François Imbert na montagem de *No pasarán, album souvenir*, destacando peculiaridades que podem ser observadas em seus outros filmes. O efeito estético de álbum de lembranças é produzido na montagem por meio dos recursos de repetição das imagens e do tempo de exposição de cada uma delas, o que instiga o espectador a participar ativamente da construção narrativa. Neste jogo de repetição e de duração, passado e presente são confrontados. A narração na primeira pessoa não parece ter a intenção de dirigir os sentidos que o espectador construirá. Ela desempenha o papel de ligar os fatos, transmitir informações que não foram filmadas, sendo uma solução para a escassez de material bruto. A narração reforça ainda a presença do diretor no filme como personagem. O roteiro segue a cronologia dos fatos, o que permite que o espectador refaça os passos da investigação com Imbert.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo nos propusemos a analisar o método investigativo do cineasta francês Henri-François Imbert no documentário *No pasarán, album souvenir*. Destacamos que o acaso desempenha um papel relevante no trabalho do cineasta, com marcada influência sobre todo o processo de realização de seus documentários, desde as filmagens até a montagem. Para entender o método investigativo de Imbert, fomos ver como ele aparece nos filmes anteriores do diretor, *Sur la plage de Belfast* e *Doulaye, une saison des pluies*. Isso nos permitiu descobrir em *No pasarán, album souvenir* a expressão de um estilo amadurecido e de um método longamente construído, aperfeiçoado, reformulado e questionado, de filme em filme.

Comparamos, num primeiro momento, *No pasarán, album souvenir* e *Sur la plage de Belfast*, e identificamos que o cineasta segue procedimentos semelhantes na análise das imagens investigadas por ele nos dois filmes. Por um lado, ele apresenta essas imagens enquanto aquilo que representam: cenas do êxodo espanhol e um filme de família, respectivamente. Por outro lado, ele descreve os objetos encontrados: o rolo super 8 e os cartões postais da série APA. Em seguida, a análise de *Doulaye, une saison des pluies*, demonstrou que o método de investigação de Imbert não se aplicava apenas às situações em que ele dispunha de imagens gravadas em suportes materiais mas, também, estava presente no filme em que o mote inicial era uma lembrança de infância. Neste caso, o diretor introduz a imagem de Doulaye por meio do relato de suas lembranças.

Entre os procedimentos de filmagem, destacamos a integração à cena filmada de acontecimentos oferecidos pelo acaso. O acaso é produtor de encontros, sendo o primeiro deles aquele que acontece no momento em que se dá o contato inicial com o objeto a ser retratado. O acaso também aparece nos filmes como um método de abordagem dos personagens com os quais o diretor conversa. Por meio desses encontros, Imbert submete o objeto investigado ao olhar do outro, que, no filme, são as pessoas que cruzam o seu caminho. Mais adiante em nosso estudo, nos deparamos com um quarto documentário do cineasta, *Le temps des amoureuses*, lançado após *No pasarán, album souvenir*. Nesse trabalho, assim como nos demais, um encontro ao acaso com alguém parecido com um cineasta que marcara sua juventude torna-se o mote para o filme. Identificamos como um traço característico do cineasta o fato dele partir de suas próprias experiências para falar do outro.

O estudo se organizou em três etapas: a identificação dos procedimentos que

compõem o método; análise do processo de pesquisa e filmagem de *No pasarán, album souvenir*; análise da montagem do filme. Observamos que os elementos que constituem o método investigativo de Imbert estão presentes desde a captação das imagens até a montagem.

No primeiro capítulo, constatamos que outros autores reconhecem no trabalho de Imbert traços que configuram um estilo pessoal de direção. O próprio cineasta afirma que buscava uma forma de fazer cinema e a encontrou na sugestão de Doulaye, que de maneira bastante simples o aconselhou a “se ater aos fatos e aos comentários que eles suscitam”. Identificamos que o trabalho investigativo de Imbert respeita uma sequência de ações: ele parte da análise do objeto, vai a campo em busca de novas pistas e, desta forma, descobre as pessoas que o ajudarão na construção da história. Nos quatro filmes analisados neste estudo, vimos que os personagens são representados como pessoas comuns e não especialistas nos assuntos abordados por Imbert. Assim, suas contribuições estão necessariamente calcadas em suas experiências de vida.

No segundo capítulo, buscamos compreender a forma como Imbert explora os personagens centrais em *No pasarán, album souvenir*: Lola Carrasco, Casimir Carbo, Jo Vilamosa e Michel Vieux. Por meio da pesquisa, foi possível aceder a alguns aspectos importantes relacionados à vida dessas pessoas, que o cineasta não explora no filme, mas que agem sobre a nossa compreensão da obra. O livro de Juan Carrasco, por exemplo, é utilizado como fonte de informação por vários pesquisadores do êxodo espanhol. Ainda que o cineasta não faça referência direta ao trabalho de Carrasco, nos parece que o interesse de Imbert na obra não ficou restrito aos cartões portais da APA que a ilustravam. É muito provável que as reflexões que o diretor propõe acerca das acomodações dos prisioneiros nos campos tenham sido inspiradas pela leitura de testemunhos como esse. Outra questão que o filme não aprofunda é a identidade dos fotógrafos e a relevância daquele momento na história do fotojornalismo. Centenas de fotógrafos trabalharam na cobertura da Guerra Civil Espanhola. Alguns vieram a se tornar nomes expoentes do fotojornalismo mundial, como Robert Capa e David Seymour que, em, 1947, fundaram a agência Magnum em sociedade com outro importante nome da fotografia, Henri Cartier-Bresson. Isto não reduz a importância do documentário na preservação da memória sobre o êxodo espanhol, mas evidencia uma diferença entre o trabalho do cineasta e do historiador.

No terceiro e último capítulo buscamos identificar os procedimentos adotados por Imbert na montagem de *No pasarán, album souvenir*. Constatamos que as escolhas estéticas expressam uma tomada de posição do diretor. Observamos que a narração de Imbert,

construída no embate com as imagens, é um elemento determinante em seu trabalho e parece ajudá-lo a resolver, na montagem, problemas detectados no processo de filmagem. Os comentários em *off*, embora não possam suprir as lacunas do material bruto, mostram a sua complexidade e ajudam no encadeamento das sequências dos filmes, amarrando as diferentes sequências. Por meio da narração na primeira pessoa, o diretor se coloca como personagem de seus filmes. O efeito de álbum de lembranças que Imbert obtém aplicando sobre as fotografias os recursos de repetição e duração convida o espectador a participar do processo de investigação do filme. Assim, o diretor não assume uma posição de quem tem uma verdade dos fatos para revelar; ele se coloca em pé de igualdade com o espectador. Mesmo quando recorre a figuras de linguagem, como a metáfora e a metonímia, Imbert investe-se de um papel de mediador das informações nos filmes, como no caso em que sugere uma comparação entre a experiência dos refugiados espanhóis em 1939 e os curdos nos anos 1990 e 2000.

Apesar de autobiográfico, os filmes de Imbert não se restringem à trajetória pessoal do diretor. O cineasta se vale de objetos ou lembranças para construir uma narrativa que vai além deles. No caso de *No pasarán, album souvenir*, o autor tem em mãos seis cartões postais, encontrados entre os pertences de seus bisavós e que aguçam sua curiosidade, por representarem cenas de um campo de refugiados espanhóis na cidade de sua família. Seu processo de investigação o leva a tecer uma narrativa envolvendo outros personagens que nada tem a ver com ele ou com sua família, mas com quem ele compartilha, de alguma forma a história representada nos cartões. Reconhecemos em Imbert um estilo de fazer cinema que parte do que lhe é próximo para construir um discurso de alteridade. Assim, o cineasta abre mão de formular uma resposta pessoal às questões que suscita, oferecendo-se como mediador para a construção de uma narrativa coletiva.

A certa altura de *No pasarán, album souvenir*, Imbert mostra-se admirado pela constatação de que a história dos refugiados espanhóis esteve sempre próxima dele, sem que ele tivesse se dado conta disso. Posteriormente, ele retorna a essa questão ao comentar em seu diário que, até o filme *Mes petites amoureuses*, de Jean Eustache, aludia à presença dos refugiados espanhóis em Narbonne. Fato que só foi percebido após a realização de *No pasarán, album souvenir*. Da mesma forma que Imbert, ao realizar este estudo me dei conta de que esta história estava mais próxima de mim do que eu imaginava. Quincas Silveira, com quem convivi por ser avô dos meus primos, participou da Guerra Civil Espanhola e esteve entre os refugiados dos campos retratados na série de cartões postais da APA. Sua viúva guarda na memória as histórias que ele contou.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007a, p. 49-57.
- _____. “Notas sobre o gesto”. In: **Arte e Filosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política (v. 1)**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985a, p. 197-221.
- _____. “Sobre o conceito da História”. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política (v. 1)**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985b, p. 222-32.
- BRAY, Maryse; CATALAYUD, Agnès. **Imagens of Exile: trancing the past within the present** in Henry-François Imbert's *No Pasarán*. Disponível em:
<www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com/images-of-exile> Acessado em:
04/08/2016
- BRIONES, Edmundo Olivares. **Pablo Neruda: los caminos del mundo, Volume 1**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- CATE-ARRIES, Francie. **Spanish Culture Behind Barbed Wire: Memory and Representation of the French Concentration Camps, 1939-1945**. Danvers: Bucknell University Press, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis; LINDEPERG, Sylvie. “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares - Entrevista com Sylvie Lindeperg”. In: **Catálogo do forumdoc. bh**. 2010. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/FAFICH-UFGM, p. 318-45.
- DE LA BRETÈQUE, François Amy. “Du temps figé au temps relancé, du fragment au flux de l'histoire dans les films d' H-F Imbert, em particulier *No pasarán, album souvenir*”. In: TRIAS, J-P. **Henry-François Imbert, Le dialogues des images**. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2015, p.45-63.
- FIANT, Antony. “*Le temp des amoureuses: Détours et contours*”. In: TRIAS, J-P. **Henry-François Imbert, Le dialogues des images**. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2015, p. 27-44.
- FOUCAULT, Michel. 2012. “A Escrita de Si”. In: MOTTA, MB (org). **Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 3ª Ed, p.

141-152.

FRODON, Jean-Michel. "Foreword". In: LINDEPERG, S. **Night and Fog: A film in History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, p. ix-xv.

GINZBURG, Carlo. "Sinais, raízes de um paradigma indiciário". In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

GUTIERREZ, Olivier. "Une recontre sur la Route: *Doulaye, une saison des pluies*". In: TRIAS, JP. **Henry-François Imbert, Le dialogues des images**. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2015, p. 65-75.

IMBERT, Henri-François. "Scénario No Pasarán! Album Souvenir". In: **Filmer le Passé**. Paris: L'Harmattan, 2003, p. 117-35.

IMBERT, Henri-François. "Le temps des amoureuses d' Henri-François Imbert". In: TRIAS, JP. **Henry-François Imbert, Le dialogues des images**. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2015, p. 77-214.

LEANDRO, Anita. Montagem e História. "Uma arqueologia das imagens da repressão". In: **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**, 24, 2015, Brasília. Anais da COMPÓS, Brasília, disponível em: <www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf>. Acessado em 20/7/2016

LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: Alessandra BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayanna (Orgs). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papyrus, 2015, p. 103-120.

_____. "Desvios de Imagem". In: **E-Compós**, Vol. 15, n.1, jan/abr. 2012.

LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. In: **Revista Estudos Históricos**, FGV, Rio de Janeiro. v. 26, n. 51, janeiro-junho, 2013a.

_____. "Film Production as a Palimpsest". In: SZCZEPANIK, P; VONDERAU, P (Org). **Behind the Screen Inside European Production Cultures**. New York: Palgrave Macmillan, 2013b. p. 73-87.

_____. **Night and Fog: A film in History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

- _____. “O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma 'querela'”. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan/jun 2015.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz; FRANÇA, Andréa. “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”. In: **Revista Galáxia**, PUC, São Paulo. n. 21, jun, 2011.
- LÚKACS, Georg. “Ein Brief an Leo Popper”. In: _____. **Die Seele und die Formem/Essays**. Berlin: Egon Fleischel & Co, 1911, p. 3-39.
- BRAZIL, Maria Flor Abrantes. **Movimentos do mar no cinema português**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2014.
- MAUAD, Ana Maria. “Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces”. In: **Revista Tempo**, UFF, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p. 73-98
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. In: **Tempo**, Universidade Federal Fluminense Brasil, n. 14, 2002, p. 131-151.
- NORA, Pierre. “Entre a memória e a história - A problemática dos lugares”. In: **Projeto História**, PUC, São Paulo, v. 10, dez, 1993.
- POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- _____. “Memória e Identidade Social”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n 10, 1992, p. 200-212.
- RANICIÈRE, Jacques. _____. “A ficção documentária: Marker e a ficção de memória”. In: **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013, p. 159-170.
- _____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- TOLEDO, Rita; LISSOVSKY, Mauricio. “O Bestiário metafísico de Kiarostami”. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 16-49, jul/dez 2014.
- TRIAS, Jean-Philippe. “Le dialogues des images: Le temps des amoureses dans le cinéma de H-F Imbert”. In: _____. **Henry-François Imbert, Le dialogues des images**. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2015, p. 13-26.

WOOLF, Virginia. “O tempo passa”. In: TADEU, Tomaz (org). **O tempo passa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 4-21.

Em meio eletrônico

AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. 2007b. Disponível em:

<intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>.

Acessado em: 22/02/2017.

ARCE, Alberto. “La playa de Argeles Sur Mer”. In: **La Insignia**. España, marzo del 2005.

Disponível em: <www.lainsignia.org/2005/marzo/ibe_072.htm>. Acessado em:

22/02/2017.

BIZERN, Catherine; IMBERT, Henri-François. “No pasarán, album souvenir”. 2003.

Disponível em:

<www.lecinemadehenrifrancoisimbart.com/images/stories/films/nopasarandp.pdf>

Acessado em: 04/08/2016

IMBERT, Henri-François. Site com informações sobre o cineasta e seu trabalho. Disponível em: <www.lecinemadehenrifrancoisimbart.com>. Acessado em: 22/02/2017.

L'INDÉPEDANT. “Perpignan: Une exposition et un catalogue retracent le reportage de la chute de Barcelone à la Retirada”. In: L'Indépedant, 4 de setembro de 2014.

Disponível em: <www.lindependant.fr/2014/09/04/perpignan-une-exposition-et-un-catalogue-retracent-le-reportage-de-la-chute-de-barcelone-a-la-retirada,1925227.php>.

Acessado em: 22/02/2017.

VILAMOSA, Josep, MARIMON, Sílvia. “Fin de la guerra la diáspora”. In: Ara.cat, 30 de março de 2014. Disponível em: <http://www.ara.cat/premium/tema_del_dia/Josep-Vilamosa-refugiats-Besties_intento_0_1111088933.html>. Acessado em: 22/02/2017.

VILAMOSA, Josep. “Agde – le camp de concentration et d'internement d'agde a fonctionné durant 5 ans”. **Hérault Tribune**, 29 de janeiro de 2015. Disponível em:

<www.herault-tribune.com/articles/26022/agde-le-camp-de-concentration-et-d-internement-d-agde-a-fonctionne-durant-5-ans>. Acessado em: 22/02/2017.

Museu da História de Catalunha. Disponível em:

<www.mhcat.cat/col_leccio/contenedor_el_museu_presenta/el_museu_presenta/1939_

testimonis_de_la_desfeta/galeria_d_imatges/album_souvenir_de_l_exode_espagnole_dans_les_pyrenees_orientales>. Acessado em: 22/02/2017.

Filmografia

A imagem que falta. Direção: Rithy Ohan. Comboja, França, 2014, 92 min.

A tristeza e a piedade. Direção: Marcel Ophüls. França, Suíça, Alemanha, 1969, 251 min.

André Robillard, à coup de fusils!. Direção: Henri-François Imbert. França, 1993.

André Robillard, en chemin Piet Moget, un matin. Direção: Henri-François Imbert. Produção: Libre Cours, França, 2012.

Doulaye, une saison des pluies. Direção: Henri-François Imbert. Produção: Libre Cours, França, 1999, 90 min.

Si j'avais quatre dromadaires. Direção Chris Marker. França, 1966, 49 min. -

i.m.D. Direção: Henri-François Imbert. França, 2007.

Le Temps des amoureuses. Direção: Henri-François Imbert. Produção: Libre Cours, França, 2008, 83 min.

Mes petites amoureuses. Direção: Jean Eustache. França, 1974, 123 min.

No pasarán, album souvenir. Direção: Henri-François Imbert. Produção: Libre Cours, França, 2003, 70 min.

Noite e Neblina. Direção: Alan Resnais. França, 1955, 32 min.

Piet Moget, un matin. Direção: Henri-François Imbert. Produção: Libre Cours, França, 2012, 25 min.

Retratos de Identificação. Direção: Anita Leandro. Brasil, 2014, 73 min.

Sur la plage de Belfast. Direção: Henri-François Imbert. Produção: Libre Cours, França, 1996, 40 min.

Samba Félix Nadiaye, à propos... Direção: Henri-François Imbert. França, 2014, 17 min.

The Flat. Direção: Arnon Goldfinger. Israel, Alemanha, 2011, 97 min.

48. Direção: Susana de Sousa Dias. Portugal, 2009, 93 min.