

Morgana Gama>  
Paulo Cunha>>

## **Memórias de luta, registros da guerra: a potência política das imagens em *Spell Reel* de Filipa César >>>**

Memories of struggle, documents of war: the political potential of images in Filipa César's *Spell Reel*

### **Resumo**

Lidar com o pós-colonial na contemporaneidade implica pensar não apenas nos eventuais danos causados pelos regimes colonialistas, mas também trazer à memória gestos e processos de resistência. É assim que *Spell Reel* (2017), obra produzida pela artista portuguesa Filipa César, ao construir sua narrativa a partir de imagens do arquivo de cinema da Guiné-Bissau, demonstra que, mesmo quando em processo de deterioração, as imagens resistem no tempo e sua potência política, para além dos fatos que objetivamente possam transmitir, está em compreender o seu percurso na história. Com base na obra e no trabalho de investigação realizado por Filipa César sobre a história contemporânea da Guiné-Bissau, buscamos refletir em que medida intervenções artísticas sobre as imagens contribuem para a sua mediação e compreensão hoje.

**Palavras-chave:** Cinema. Arquivo. Guiné-Bissau. Memória.

### **Abstract**

Dealing with the postcolonial in contemporary age implies thinking about not just in the eventual damages caused by the colonialist polity, but also to recall gestures and processes of its resistance. This is how *Spell Reel* (2017), a film produced by the portuguese artist Filipa César, in constructing her narrative from images from the Guiné-Bissau cinema archive demonstrates that, even though in process of deterioration, images resist in the time and its political power is beyond the facts that objectively they can transmit, it is in understanding its pathway in the history. Based on Filipa César's films and research work on the contemporary history of Guinea-Bissau, we sought to reflect how the artistic interventions into images contribute to their mediation and comprehension today.

**Keywords:** Documentary. Archive. Guinea Bissau. Memory.

> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (FAPESB) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior/ Portugal (CAPES/ PDSE). Investiga a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em filmes de África e suas diásporas.

>> Docente na Universidade da Beira Interior (Covilhã, Portugal), onde coordena o Mestrado em Cinema e integra o centro de investigação LabCom - Comunicação e Artes. É doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra e membro do INCT Rede Proprietas. É coordenador editorial da Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento.

>>> Uma versão preliminar desse texto foi apresentada no III Encontro de Cultura das Imagens, organizado pelo GT Cultura das Imagens da Associação Portuguesa de Comunicação (SOPCOM) realizado na Universidade Lusófona do Porto (05 e 06 de dezembro de 2018).

## Introdução

Embora o arquivo fílmico possa ser uma prova documental de acontecimentos históricos, o deslocamento de suas imagens no tempo pode transformar aquilo que seria a representação de um processo de resistência, luta política, em meros registros do cotidiano armazenados em uma bobina fílmica, esvaziando ou subtraindo o seu sentido de memória histórica. Nesse aspecto, produções audiovisuais contemporâneas têm investido na utilização de estratégias narrativas que buscam apresentar releituras dos arquivos fílmicos produzidos durante as lutas pela independência em Guiné-Bissau na tentativa de fazer emergir o que as imagens, por vezes, ocultam: as motivações políticas, a história e o seu desejo de memória.

Como exemplo de produções que se utilizam dessa estratégia, pode-se mencionar o documentário *As duas faces da guerra* (2007), feito pela jornalista portuguesa Diana Andringa em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes e que busca apresentar dois pontos de vista da mesma guerra: a um lado, o ponto de vista de militares portugueses que sobreviveram à luta armada; e de outro, o ponto de vista guineense (africano) de militantes do PAIGC<sup>1</sup>, em favor da libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde, posicionados contra o colonialismo português. Seguindo a essa mesma tendência de re-leitura das imagens no presente, há também o documentário *Concerning Violence/ A respeito da violência*<sup>2</sup>, do cineasta sueco Göran Hugo Olsson (ALAMBIQUE, 2014). Inspirado na obra de Frantz Fanon, o filme propõe uma reflexão sobre os diferentes tipos de violência no processo de descolonização da África a partir de imagens de arquivo capturadas pela televisão sueca em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, e trechos do livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1962).

Apesar de tais escolhas terem o objetivo de discutir os efeitos do colonialismo à época em que as imagens foram produzidas a falta de uma perspectiva contemporânea sobre as imagens, acabam por tornar o filme uma incursão etnográfica a partir de imagens e discursos sobre os militantes pela independência, entre eles, os jornalistas suecos que contribuíram na captura das imagens<sup>3</sup>. Mesmo amparada no texto crítico de Fanon, na voz da cantora norte-americana Lauryn Hill e da escritora Gayatri Spivak nas imagens da guerra, em termos formais, a falta de uma perspectiva

1 Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde.

2 Com estreia internacional no Festival Internacional de Cinema Independente IndieLisboa (2015), o documentário também recebeu o Prêmio Fairbindet no Festival de Berlim e fez parte da competição da 19ª edição do Festival de Documentário É Tudo Verdade (2014).

3 A própria imagem da capa do DVD reforça o discurso de querer dar voz ao outro em que o gesto de solidariedade do europeu parece ser mais importante.

histórica das imagens acaba por reduzir a produção às convenções de um documentário expositivo.

A relação da Suécia com a Guiné-Bissau advém do período em que jornalistas e cineastas estrangeiros faziam registros das lutas pela independência com o fim apresentar provas, sobretudo no contexto europeu, de que efetivamente ocorria uma luta armada pela descolonização do país. Uma forma de contrapor à crítica que afirmava se tratar de atos terroristas. Entre os cineastas suecos, os de maior destaque são Lennart Malmer e Ingela Romare que além de documentar boa parte do processo de descolonização se tornaram referências para realizadores guineenses que integravam suas equipes (CUNHA; LARANJEIRO, 2016, p. 12).

As imagens encontradas no arquivo de cinema de Guiné-Bissau, capturadas em um dos momentos políticos mais turbulentos do país – as lutas pela independência – tem a sua existência motivada por, pelo menos, dois fatores relacionados. Naquele período, o cinema havia se tornado uma ferramenta de propaganda e o discurso fílmico por diversas vezes era usado para a projeção de uma ideia de nação (CUNHA; LARANJEIRO, 2016, p. 9). Por essa razão, Amílcar Cabral, principal líder do movimento pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde incentiva a ida de quatro jovens (Flora Gomes, Sana Na N’Hada, Josefina Crato e José Bolama) para estudar cinema no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), em Cuba, sob a orientação de Santiago Álvarez. Dessa forma, se planejava que o cinema servisse de instrumento para a construção de uma ideia de nação na Guiné Bissau.

## Precedentes

Filipa César nasceu em Portugal no ano de 1975 e desde 2008<sup>4</sup> incorporou como parte de sua trajetória artística produções que abordam o passado recente de seus país de origem, especialmente as lutas de libertação que ocorreram em uma de suas ex-colônias: Guiné-Bissau. Através de uma investigação baseada no arquivo cinematográfico da Guiné-Bissau, para além de serem registros de uma pesquisa histórica sobre os arquivos encontrados, César questiona os próprios mecanismos de produção da história frequentemente articulando o conhecimento objetivo dos fatos com uma perspectiva subjetiva de atores e agentes envolvidos direta ou indiretamente sobre os acontecimentos em pauta.

Como parte dessa trajetória, *Spell Reel*<sup>5</sup> (2017) é o primeiro longa metragem de Filipa César, resultante do projeto coletivo intitulado *Luta Ca Caba Inda*, expressão em crioulo guineense que significa *A luta ainda não acabou*. Seu título foi extraído de um documentário guineense que teve o seu processo de edição interrompido antes de ser terminado, ainda na década de

4 O primeiro filme surgiu em 2011, mas o início do projeto remonta a 2008.

5 Expressão inglesa de compreensão ambígua, mas que em uma tradução livre seria a magia ou feitiço da bobina.

1980, e cujo objetivo era abordar a condição pós-independência da Guiné-Bissau.

Antes do longa, no entanto, César já havia realizado seis produções relacionadas às lutas pela independência na Guiné-Bissau e a memória que se tem acerca delas, a saber: *A embaixada* (2011), uma trilogia de curtas ensaísticos (*Cacheu*, 2012, *Conakry*, 2013 e *Cuba*, 2013), *Mined Soil* (2015) e *Transmission from Liberated Zones* (2016), onde a artista busca as origens do cinema no país como parte do contexto do movimento de libertação africano, explorando seus imaginários e potenciais cognitivos, sobretudo a partir da utilização de imagens e diversos materiais de arquivo. Considerando a precedência de tais produções em relação à *Spell Reel*, consideramos relevante fazer um breve comentário sobre cada uma delas para assim melhor compreender como o processo de intervenção sobre o arquivo e a memória se apresenta em cada uma dessas produções.

No filme *A embaixada*, um funcionário do Arquivo Histórico Nacional, Armando Lona, folheia e comenta um álbum de fotos coloniais tiradas nas décadas de 1940 e 1950. Durante toda a sequência câmera está em plano fixo a capturar o álbum de fotografias em um plano conjunto do álbum aberto, num ângulo zenital. Tal enquadramento, ao tempo que oferece uma perspectiva geral do objeto, não permite ao espectador identificar com precisão as fotografias, devido à constante condição estática da câmera. Assim, para além das imagens que se fazem materialmente presentes por meio da fotografia, é a voz do funcionário que se torna fonte de informação e conhecimento da história.

De fato, o espectador é colocado diante de imagens oficiais, extraídas de um órgão oficial (um arquivo público) e a pessoa que as comenta, pelos seus vínculos institucionais também se apresenta como legítima para proferir os comentários. No entanto, pelo plano conjunto conferido ao álbum de fotografias, o objetivo e histórico das fotografias parece estranhamente distante, inteligível, incompressível. Uma lacuna que só é contornada na medida em que o funcionário comenta as imagens. Assim, ao permitir que a câmera permaneça nessa condição – estática – durante todo o plano sequência, César parece tecer uma crítica aos próprios mecanismos de construção da história, muitos deles provenientes de fontes históricas que parecem legítimas (fotografia), e valorizar a própria tradição oral, que embora muitas vezes negligenciada como fonte histórica, tem a capacidade de trazer novas narrativas aos acontecimentos através da memória.

Em *Conakry* (2012), a articulação entre objetivo/subjetivo da construção da narrativa da história ainda é mais intensificada. Feito em um único *take*<sup>6</sup> no curta a câmera parece vagar entre salas e colunas da *Casa dos Povos do Mundo* (*Haus der Kulturen der Welt* - Berlim), capturando eventualmente as pessoas que circulam no espaço e também as imagens de arquivos fílmicos da Guiné-Bissau que, em determinado momento, são projetadas na parede. Enquanto a câmera vaga pelo espaço vazio entre as colunas, é a voz da rádio ativista

6 Esse mesmo recurso também está presente nos dois curtas seguintes que estão relacionados aos arquivos fílmicos de Guiné-Bissau: *Cacheu* e *Cuba*.

norte-americana Diana McCarty que conduz o espectador, provocando a construção de novas imagens, não por uma mera descrição do espaço, mas a partir de um relato que reporta ao passado, incita o imaginário, e fala sobre os primeiros anos do cinema na Guiné-Bissau. Inicialmente em *off*, a identidade de Diana é revelada logo nos primeiros segundos do curta, momento no qual ela aparece falando ao microfone com fones no ouvido, contextualizando a sua voz em uma performance que faz referência à cultura oral e, ao mesmo tempo, lembra as próprias táticas de combate do PAIGC quando, no período da luta armada, realizava transmissões radiofônicas com o fim de conscientizar os soldados portugueses acerca dos objetivos das lutas pela independência<sup>7</sup>.

Em determinado momento da sequência, a câmera se detém sobre projeções de arquivos fílmicos na parede. As imagens produzidas pelos quatro jovens cineastas – citados na narração-transmissão de Diana – trazem registros da *Semana da Informação* evento realizado em Conacry, no *Palais du peuple*, no ano 1972, que embora feitas no período de luta pela independência, trazem cenas de trabalhadores, jovens estudando, entre outras que resumiam o futuro que se almejava construir após a independência. É no momento de exposição de tais imagens que surge a segunda voz do curta: a escritora portuguesa, de pai são tomense, Grada Kilomba. Entre a parede e o projetor, seu corpo não é só a presença da sua voz, mas uma “interferência lírica” (CUNHA, 2016, p. 236) sobre as imagens. Imagens que, ao tempo em que, são modificadas pela sombra de sua presença, iluminam o corpo da escritora-narradora. Uma metáfora de como essas imagens tem o potencial de esclarecer a experiência do presente a partir de novas memórias do passado, como inclusive, o próprio relato de Kilomba atesta (04:15 - 05:08):

Estou falando porque os sons que pertencem a essas imagens ainda não chegaram. Talvez nunca chegarão. O que eu falo e tenho a dizer talvez nunca será o que os rolos querem dizer, mas eu te digo e quero mostrar a vocês que o nome Amílcar Cabral nunca me foi revelado nos meus livros de História, não mencionado na minha sala de aula em Lisboa quando eu e as crianças negras sentavam no banco de trás. Minhas lembranças não são doces, embora pudessem ter sido lembranças de orgulho se essas imagens me tivessem sido mostradas antes. Elas não chegam atrasadas. Elas chegaram na hora.<sup>8</sup>

Em *Cacheu*, outro curta do projeto *Luta Ca Caba Inda*, a busca da memória vem a partir da análise de estátuas encontradas

7 Esta informação pode ser encontrada no documentário *As duas faces da guerra* (Diana Andringa e Flora Gomes, 2007) quando se fala da radialista Amélia Araújo, uma angolana casada com um cabo-verdiano mais conhecida como “Maria Turra” e que realizava programas dedicados à conscientização política das tropas portuguesas presentes na região do conflito.

8 Tradução nossa para: “I am speaking because the sounds belongs to these images have not arrived yet. Maybe they never will. What I speak and have to say may never will be what its reel want to teel, but I teel you and I want show you that the name Amílcar Cabral was never reveal to me in my History books, no mention in my classroom in Lisbon when I and the black children sat in the back. My memories are not sweet, though they could have been memories of proud if these images have been shown to me early before. They do not come late. They came on time”.

no Forte de Cacheu, edificação construída em 1588. Desta vez, a narração é conduzida pela performance da artista portuguesa Joana Barrios que através de uma palestra mostra registros das diferentes condições em que tais estátuas foram encontradas: erguidos em um pedestal durante o colonialismo português, em uma fotografia encontrada no Arquivo Nacional da Guiné-Bissau<sup>9</sup>, como pano de fundo no filme *Mortu Nega* (Flora Gomes, 1988) e partido em pedaços após a Independência, como é visto no filme *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, e em registros mais recentes feitos em 2010 e 2012.

Joana Barrios – dadas as semelhanças físicas – parece representar um alter-ego de Filipa César em cena, atuando como cine-arqueóloga que através de uma análise atenta das imagens das estátuas busca vestígios da história e o que dela restou tanto em termos materiais, de fragmentos físicos das estátuas, quanto em termos simbólicos daquilo que buscavam representar por meio dos gestos esculpidos nas estátuas e da lembrança que deixaram (ou não) acerca das figuras públicas que homenageavam.

Neste curta, à semelhança da estratégia utilizada em *A embaixada*, a artista parece denunciar o esvaziamento da história em seus meios institucionais. O esvaziamento denunciado pela condição das estátuas que a despeito da imortalidade que pretendiam representar, agora estavam parcialmente destruídas. Toda presunção de poder e autoridade que intencionavam transmitir e perpetuar estava em ruínas no Forte de Cacheu. A palestrante-cineasta lembra que tais ruínas, primeiramente registradas em *Sans Soleil* era o preciso cumprimento de uma frase dita por Marker e Alain Resnais 20 anos antes no curta *Les statues meurent aussi* (As estátuas também morrem, 1953): “Um dia essas pedras vão desmoronar e cair por terra”<sup>10</sup>.

Em *Cuba* (2013), o terceiro curta da série, César mais uma vez simula diante da câmera uma situação de palestra, mais uma vez com a atriz Joana Barrios, porém dividindo a cena com o cineasta guineense Suleimane Biai e Carlos Vaz, então diretor do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual da Guiné-Bissau (INCA). Os três estão sentados de frente para a câmera e a luz que lhes ilumina provém da projeção de imagens de arquivo possíveis de visualizar pela parede branca atrás das cadeiras. Entre eles, segue-se a uma leitura intercalada em três idiomas: inglês (Joana), português (Suleimane) e crioulo bissau-guineense (Carlos). O relato não é propriamente uma descrição das imagens, mas reserva uma relação com elas, e tem como ponto de partida a experiência de Amílcar Cabral, enquanto agrônomo<sup>11</sup>, que de suas pesquisas sobre o solo de uma aldeia portuguesa denominada Cuba já antecipava críticas ao modo de administração portuguesa das terras. Reflexões que posteriormente o impulsionariam a se envolver no movimento de libertação da Guiné e o levaria a incentivar quatro jovens a estudarem cinema. É assim que o nome Cuba além de fazer

9 No curta Filipa César aproveita para exibir um trecho do filme *A embaixada* (2011) onde o Armando Lona aponta uma fotografia da estátua de Teixeira Pinto.

10 Tradução nossa para: “One day their stone will crumble and fall to earth”.

11 Em *Mined soil* (2015), outro curta de Filipa César, a investigação de Amílcar Cabral sobre a erosão no solo português é associada à ideia de solo como depósito de memórias.

referência à aldeia de onde germinaram as ideias revolucionárias do líder da independência, também é uma referência ao país onde se formaram os realizadores que deram pontapé inicial ao cinema em Guiné-Bissau.

Após a realização desses três curtas, as últimas produções que antecederam a realização de *Spell Reel* foram os médias metragem *Mined soil* (2015) e *Transmission from the Liberated Zones* (2016). Enquanto o primeiro se apresenta como um filme-ensaio que faz ligação entre o processo de independência da Guiné-Bissau, Amílcar Cabral e suas pesquisas na condição na área de agronomia em Portugal, o segundo é uma experiência que reúne declarações e documentos que são apresentados por um garoto através de uma tecnologia (canal de *feedback* de baixa fidelidade) em que as imagens são duplicadas criando uma espécie de reverberação. A expressão “liberated zones” é uma alusão aos lugares que eram geridos pelo PAIGC após sua liberação domínio português, uma experiência ao longo de 11 anos de guerra (1963-1974). Ainda que se mantenha a proposta de investigar o período das lutas de libertação, a atenção do documentário se volta mais para a exposição de depoimento de realizadores suecos e uma reflexão sobre como a existência e reflexão acerca daquelas imagens produzidas pela televisão sueca reverberam ou ecoam nos dias de hoje.

### Arquivo em movimento ou da espacialidade das imagens

Os arquivos fílmicos que compõem o documentário *Spell Reel* são provenientes do acervo do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual da Guiné-Bissau (INCA), cuja recuperação foi possibilitada pelo instituto alemão *Arsenal – Institute for Film and Video Art*<sup>12</sup> em Berlim, através de dois projetos: *Living Archive* (2011-2013) e *Visionary Archive* (2013-2015).

O *Visionary Archive* é definido como um experimento colaborativo translocal em que são apresentadas diversas facetas do cinema africano especialmente na sua relação com a história do cinema. A iniciativa financiou cinco projetos relacionados à memória dos cinemas africanos em localidades diferentes<sup>13</sup>, entre eles, *De Boé a Berlim – Um laboratório móvel sobre a história do cinema da Guiné-Bissau* – do qual o projeto *Luta Ca Caba Inda* faz parte – dedicado aos arquivos reabertos e parcialmente digitalizados do INCA. Foi através desse projeto que foi possível recuperar os arquivos fílmicos por meio da digitalização e também promover a sua projeção em diversas cidades de Guiné-Bissau (Boé, Bissau,

12 Mais detalhes disponíveis no link: <https://www.arsenal-berlin.de/en/living-archive/projects/living-archive-archive-work-as-a-contemporary-artistic-and-curatorial-practice/individual-projects/filipa-cesar.html>

13 As cinco localidades são: 1) Cairo (Egito) com o projeto *Revisiting memories* feito na Cinemateca do Cairo; 2) Cartum (Sudão) com o projeto *Studio Gad*, dedicado ao arquivo privado do cineasta Gadalla Gubara (1920-2008); 3) Johannesburgo (África do Sul) com o projeto *B-Schemes* inspirado em um programa de mesmo nome que apoiava a produção de filmes negros para espectadores negros; 4) Guiné-Bissau com o projeto *De Boé a Berlim – Um laboratório móvel sobre a história do cinema da Guiné-Bissau* e 5) Berlim, com o projeto transversal *It all depends* que acompanhou os demais projetos.

Bafatá, Buba). Cidades onde aquelas imagens foram originalmente capturadas, mas que contraditoriamente nunca haviam sido “devolvidas”, pois pela primeira vez eram exibidas para a população local.

Como parte de sua estratégia narrativa, a realizadora apresenta uma espécie de “cine-arqueologia” – expressão adotada por ela mesma em seu processo investigativo. Ciente de que não há como trazer as imagens em sua suposta originalidade histórica, o documentário ora expõe os filmes de arquivo em sua condição fragmentária e desgastada, enfatizando a sua contingência material frente à inevitável ação do tempo (BENJAMIN, 1987); ora sobrepõe a essas imagens de arquivo filmagens que registram a sua recepção na Guiné-Bissau de hoje, articulando passado e presente, história e a memória que se tem a respeito dela. Uma articulação que tem os seus riscos e contradições e não necessariamente terá como resultado uma correspondência, como adverte Didi-Huberman (2012) ao dissertar sobre a falibilidade da mediação operada pelas imagens e o desafio de realizar uma arqueologia acerca delas:

Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211-212, grifo do autor).

Por essa razão que trabalho de recuperação dos arquivos fílmicos desenvolvido pela artista promove um repensamento sobre a história e memória de Guiné Bissau a partir da exploração de arquivos em diversas materialidades – livro, estátua, filmes, conforme visto nas produções anteriores – e também imaterialidades, representadas por relatos, depoimentos, reflexões que remetem à tradição da história oral (CUNHA, 2016). Um repensamento que ao envolver diferentes modalidades de arquivo, coloca em cheque a própria concepção clássica do termo como guardião da memória, antes, à semelhança do pensamento de Jacques Derrida, dá preferência a situá-los como referências temporais dos registros do passado (SOLIS, 2014).

Especificamente em *Spell Reel* a materialidade é apresentada a partir de imagens das bobinas fílmicas (*reels*) em processo de manipulação, tratamento e projeção, além de outros recursos que proporcionam a exibição das imagens para o público como tela, projetor, etc. Imagens que fazem referência direta a todo o processo de recuperação, digitalização e difusão do acervo audiovisual do Instituto de Cinema e contribuem para a contextualização do conteúdo veiculado por essas imagens.

O material das imagens de arquivo foi filmado justamente pelos quatro jovens guineenses (Sana Na N’Hada, Flora Gomes, José Bolama e Josefina Crato) que haviam estudado cinema em Cuba sob a ordem do líder revolucionário Amílcar Cabral e que, em suas primeiras realizações, contaram com o apoio de cineastas como Chris Marker (França) e Santiago Álvarez (Cuba). Ao tempo em que esses primeiros registros – agora digitalizados e incorporados no

filme de Filipa César – se referem a eventos relacionados à emancipação política de Guiné-Bissau, eles também contam para as novas gerações a própria história de nascimento desse cinema.

Dos 100 minutos originalmente registrados, quase 60% foi perdido durante a guerra civil que ocorreu no país em 1998. E das bobinas que restaram muitas já se encontravam em avançado estágio de deterioração (conhecida como “síndrome do vinagre”). Foi diante disso que, em 2012, César começou a trabalhar com os dois cineastas sobreviventes, Flora Gomes e Sana Na N’Hada, bem como o instituto Arsenal (Alemanha), para digitalizar as imagens restantes e proporcionar a sua circulação através de um cinema itinerante. Os arquivos trazem registros do período da luta pela independência de Guiné-Bissau (1963-1974) e do período pós-independência (1973-1974), incluindo imagens diversas desde a educação rural, da guerra de guerrilha, a implementação do banco nacional da Guiné-Bissau, mulheres realizando atividades profissionais e eventos como a *Semana de Informação*, realizada em Conacry no ano de 1972.

É a partir desses fragmentos de imagem recuperadas e dos registros feitos ao longo do cinema itinerante e das projeções públicas feitas em Guiné-Bissau que o documentário estrutura a sua narrativa. Conectando passado e presente em um único plano fílmico, Filipa César utiliza como recurso a sobreposição das imagens de arquivo sobre imagens contemporâneas<sup>14</sup>, configurando, no interior do plano, uma espécie de memória materializada que comenta as imagens do presente.

### O tempo como narrativa ou da ação tempo sobre as imagens

Nesse jogo de sobreposições ou ainda no contexto do plano, as imagens de arquivo surgem sempre com algum tipo de alteração. Seja com mudanças sobre a sua dimensão (menores que a tela de projeção), orientação (o primeiro plano de cabeça para baixo) e localização (ora para a lateral esquerda, ora para a lateral direita), seja pela exposição do seu estado de deterioração (como na FIGURA 01, imagem do perfil de Luís Cabral, Aristides Pereira e Julius Nyerere).

Figura 1 – Exposição da degradação das imagens em sequência de Spell Reel. Fonte: Spell Reel (Filipa César, Spectre Productions, Filmes do Tejo II, 2017).



<sup>14</sup> Essa sobreposição de alguma forma é antecipada em Conacry quando Grada Kilomba fala com as imagens de arquivo projetadas sobre seu corpo.

“Acabámos por assumir a destruição do material como própria inscrição do tempo, da violência da história, na película. Ver como havia uma história ali em risco de se perder, e o que se poderia fazer naquele contexto, não havendo meios para salvar tudo”. (Filipa César em entrevista ao jornal *Público*<sup>15</sup>).

A presença de tais alterações no plano do filme serve indiretamente como discurso crítico acerca da própria natureza do arquivo. Visto que não é possível restaurar os filmes em seu estado original hipotético (nem termos físicos, nem históricos), as manipulações sobre a imagem marcam a presença da “cineasta-arqueóloga” e contribuem para a sua inscrição e re-leitura dessas imagens no presente. Tal processo de tratamento sobre as imagens, também é esclarecido pela realizadora:

[...] nós não íamos restaurar os filmes a um estado original hipotético, mas nós simplesmente digitalizaríamos seu estado no momento. Eu gosto de dizer que documentamos nossa passagem pelos filmes. Dessa forma, a inscrição da decomposição - conhecida como síndrome do vinagre - e seu estado inacabado também faziam parte da imaginação e das imagens gerais. (CÉSAR, 2016, tradução nossa)<sup>16</sup>.

De forma semelhante, a exposição do desgaste da película ao indicar materialmente a ação corrosiva do tempo sobre as imagens, e, porque não dizer, da própria memória que elas almejam alcançar, contribui para situar essas imagens como vestígio, rastro de uma história que ainda demanda ser completada de sentido. Se por um lado, as imagens apontam para a destruição e iminente perda do material, a exposição daquilo que resistiu no presente é um convite para a construção de novas narrativas no presente. Metaforicamente, como diria Walter Benjamin, há um caminho através das ruínas:

O caráter destrutivo não vê nada duradouro. Mais precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. [...] O que existe ele converte em ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 1987, p. 237).

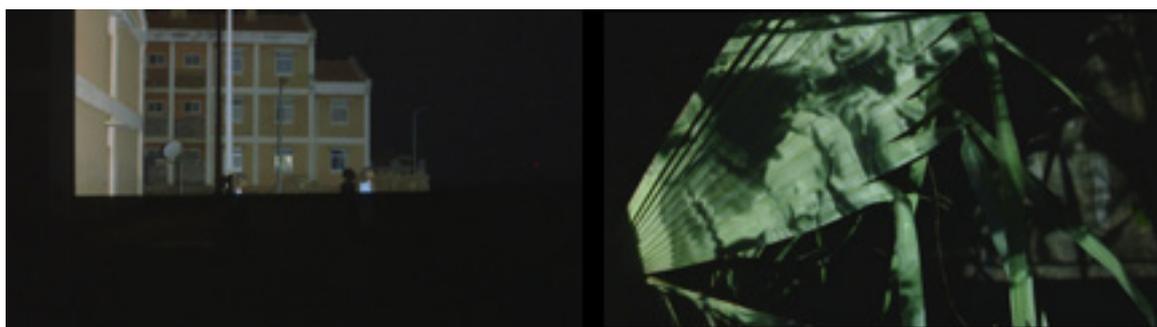
É assim, através das ruínas dos filmes incompletos e fragmentos em decomposição digitalizados que a realizadora opera a sua montagem, abrindo o caminho para narrativas não somente da história política da Guiné-Bissau em sua luta pela libertação, mas sobre a própria gênese do cinema que ali se formava.

Além de tais intervenções na montagem do filme, a artista também marca sua presença explorando o efeito da luz do projetor sobre os edifícios (indicando que a construção de imagens implica em mostrar o que está sob a luz e dentro de um determinado

15 Fonte: <https://www.publico.pt/2017/02/09/culturaipsilon/noticia/filipa-cesar-no-laboratorio-da-militancia-1760706>

16 Disponível em: <[https://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user\\_upload/forum/pdf2016/expanded\\_englisch/E\\_Transmission.pdf](https://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2016/expanded_englisch/E_Transmission.pdf)>. Acesso em: 03 dez. 2018

enquadramento, excluindo o restante) e sobre as folhas de plantas, elementos do local de filmagem que apontam para a “espacialidade” ou contingência espacial dos acontecimentos apresentados trazendo uma reflexão sobre a construção das imagens. Imagens que não são meros arquivos do passado. Imagens que, embora produzidas a partir de recortes no tempo (*reels*) e no espaço (gesto simulado pela luz do projetor), são acontecimentos da história inscritos no espaço e dos quais a natureza também pode ser considerada testemunha (não seria essa a relação da *kapok tree* que “observa” os guerrilheiros no início do documentário?) – (FIGURA 02).



Da mesma forma, são os registros do presente (situados em plano de fundo no jogo de sobreposições) que permitem ao espectador a construção gradativa de um olhar crítico acerca das imagens do passado em primeiro plano. Enquanto as imagens em preto e branco reproduzem as imagens de arquivo digitalizadas, as cenas atuais do filme são coloridas e mostram a jornada de Filipa César e seus colaboradores durante as projeções do cinema itinerante. A sobreposição das imagens de arquivo sobre as imagens contemporâneas, ao longo do documentário, funciona simultaneamente como memória do passado e comentário sobre as imagens do presente. É também através das imagens do presente, depoimentos, bastidores do cinema itinerante, conversas, palestras, que as imagens do passado são contextualizadas, integradas a novas narrativas, seja através do homem que traduz o áudio nos primeiros segundos do documentário ou ainda por meio dos comentários feitos pelos cineastas sobreviventes e do próprio público que tem a experiência de, pela primeira vez, assistir às imagens digitalizadas.

Na parte sonora, em lugar de uma voz *over* – o que seria comum para esse tipo de filme –, Filipa César usa alguns intertítulos (ora com citações, ora com legendas sobre o lugar e data de registro) privilegiando sempre a narrativa proveniente da população local, bem como, da equipe envolvida na restauração dos filmes e dos cineastas sobreviventes responsáveis pela produção daquelas imagens. Ao apresentar a recepção desses filmes de arquivo não editados, incompletos, o documentário também acaba por ser um registro de uma narrativa que se constrói ao vivo partir da interação entre o coletivo de realizadores envolvidos no projeto (os cineastas sobreviventes e os técnicos responsáveis pela digitalização) e os espectadores.

## Considerações finais

Por meio das imagens e da forma como elas são articuladas e inseridas em *Spell Reel* o cinema se apresenta como o “processo mais adequado para repensar a história da Guiné-Bissau”, pois consegue “fundir em si as três dimensões necessárias à construção de uma identidade nacional: o vestígio arqueológico, o documento escrito e a memória subjectiva” (CUNHA, 2016, p. 237). Por essa fusão, é que o cinema na contemporaneidade é também “um meio fundamental no processo de devolução da memória da luta de libertação e da emancipação de um povo”, “uma memória que é agora avivada com imagens e sons que estiveram esquecidos e ignorados durante décadas e que têm um potencial memorial e histórico insubstituível” (CUNHA, 2016, p. 238).

Tendo em vista o conceito de história de Walter Benjamin (1987) e da mediação operada pelas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2012), a presente comunicação buscou refletir sobre como o documentário, ao realizar tais intervenções sobre os arquivos fílmicos, contribui para fazer emergir o sentido político das imagens e promover uma consciência não só acerca dos acontecimentos relacionados às lutas de independência na Guiné-Bissau, mas do próprio cinema enquanto mediador no processo de construção de uma memória histórica.

Pensamos que a potência política das imagens de arquivo encontradas, digitalizadas e apresentadas em *Spell Reel* para fazerem sentido para a nova geração de espectadores, que não viveu as vicissitudes de uma guerra, demandam um processo de re-apropriação no presente, para enfim se fazer memória.

A memória não é um atributo das imagens em si, mas um processo que pode ser acionado por elas a partir de uma circunscrição no tempo e no espaço. Esta é razão pela qual o processo do documentário se completa na medida em que as imagens recuperadas são finalmente exibidas nas mesmas cidades em que as imagens antigas foram produzidas.

Assim como Didi-Huberman (2012), diante dessa articulação entre imagens do passado e do presente nos questionamos: “Que espécie de mediação as imagens operam aqui? Uma vez que elas são apenas registros de algo que aconteceu no passado?”. A questão, no entanto, é que para além de seus aspectos visíveis, a imagem como o próprio filósofo afirma é “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207), e como tal, deve-se pensar para além de seu conteúdo, mas, sobretudo, nas condições que tornaram possível a sua chegada até nós.

Além de uma revisão do estatuto das imagens, o filme também se alinha a uma crítica da noção clássica de arquivo conforme proposta por Jacques Derrida (*Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001), não reduzindo a sua existência a uma mera experiência da memória ou reflexo do que ocorreu de fato, mas cercando de lacunas e esquecimentos (pois se fosse assim, se buscaria uma restauração dos arquivos no processo de montagem), antes o “arquivo possui vida própria, é memória como organismo vivo” (SOLIS, 2014, p. 380).

Tal como afirmado pelo cineasta Sana Na N’Hada em um

trecho do documentário: “O que fazia sentido como objeto de nossa propaganda em um contexto particular, pode se tornar um ‘amigo’ robusto, difícil de se comparar em outro. É fácil ficar obcecado com o controle de imagens que uma vez produzimos acidentalmente, dizendo ‘isso é para a história’. A imagem se dá uma nova vida, um novo destino com ou sem nós. Supera nossa tutela<sup>17</sup>”.

Assim, o documentário *Spell Reel*, ao articular as imagens de modo a revelar os dispositivos por trás das imagens, seja pela exposição do estágio de degradação da película, seja pela exposição da dinâmica relacionada aos bastidores do cinema itinerante, permite ao espectador ver o arquivo, através da sua “opacidade”, ou seja, enquanto material inscrito em um dado momento da história e cuja existência configura um projeto político (que contribui para compreender a história da independência de Guiné) e, ao mesmo tempo, um projeto estético (relacionado ao nascimento do cinema no país) e que, dado o seu caráter fragmentário, se lança para o futuro convidando a atual geração de espectadores a construir novas narrativas, concretizando assim a “magia da bobina”.

## Referências

- ALAMBIQUE Produções. Dossier de imprensa – A Respeito da Violência. Disponível em: <[http://alambique.pt/uploads/dossiers/dossier\\_imprensa\\_a\\_respeito\\_da\\_violencia.pdf](http://alambique.pt/uploads/dossiers/dossier_imprensa_a_respeito_da_violencia.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In.: Imagens do pensamento. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense Ed. (pp. 236-237)
- BRANCO, Sara Castelo. Filipa César: *Spell Reel* (2017), Contemporânea, ed. 11, 2017. Disponível em: <<https://contemporanea.pt/edicoes/11-2017/spell-reel-2017-de-filipa-cesar>>. Acesso em: 27 out. 2018.
- CÉSAR, Filipa. Transmission from liberated zones. In: Arsenal, Berlinale Forum, Berlim, p. 242-244, 2016. Entrevista concedida a Emily Fählen. Disponível em: <[https://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user\\_upload/forum/pdf2016/expanded\\_englisch/E\\_Transmission.pdf](https://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2016/expanded_englisch/E_Transmission.pdf)>. Acesso em: 03 dez. 2018.
- CÉSAR, Filipa. *Spell Reel*. In: Arsenal, Berlinale Forum, Berlim, p. 106-108, 2017. Entrevista concedida a Ala Younis. Disponível em: <[https://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user\\_upload/forum/pdf2017/katalog/201712135\\_en.pdf](https://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2017/katalog/201712135_en.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2018.
- CUNHA, Paulo. Curtas Vila do Conde: Conacry, de Filipa César. A quarta parede, 7 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2013/08/Critica-Conacry-portugu%C3%A9s.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. Luta ca caba inda: repensar o arquivo, a história e a memória na Guiné-Bissau através do trabalho de Filipa César. Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 53, p. 222-240, jan./jul. 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/15857>>. Acesso em: 24 out. 2018.
- \_\_\_\_\_; LARANJEIRO, Catarina. Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. Rebeca, v. 5, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/viewFile/373/227>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- ESHUN, Kodwo; GRAY, Eshun. The militant image: a ciné-geography. Third Text, v. 25, n. 1, p. 1-12, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09528822.2011.545606>>. Acesso em: 29 out. 2018.
- FILIPA César: “Luta ca caba inda” (La lutte n’est pas finie) au Jeu de Paume. Produção: Jeu de Paume. Paris: Jeu de Paume, 2012. Vídeo (7min55s), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZeS-ZDH6PiY>>.

17 Tradução nossa para: “What made sense as an object of our propaganda in a particular context, can become a sturdy ‘friend’, difficult to appear in quite another. It’s easy to become obsessed with controlling images that we once produced accidentally, saying ‘that’s for history’. The image gives itself a new life, a new destiny with or without us. It overcomes our guardianship”.

- HERING, Tobias. Before Six Years After. Notes on the re-emergence of a film archive in Guinea-Bissau (based on conversations with Filipa César). *View – Theories and practices of visual culture*, n. 7, 2014. Disponível em: <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/235/394>>. Acesso em: 27 out. 2018.
- MANA, Galit. Filipa César, The Solid Image: Red Africa season at Calvert 22, London. *Aesthetica*, 5 maio 2016. Disponível em: <<http://www.aestheticamagazine.com/filipa-cesar-solid-image-red-africa-season-calvert-22-london/>>. Acesso em: 28 out. 2018.
- MOURINHA, Jorge. Filipa César no laboratório da militância. *Ípsilon*, 9 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/02/09/culturaipsilon/noticia/filipa-cesar-no-laboratorio-da-militancia-1760706>>. Acesso em: 27 out. 2018.
- \_\_\_\_\_. Filipa César, a investigadora das imagens perdidas. *Ípsilon*, 22 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaipsilon/entrevista/a-investigadora-das-imagens-perdidas-1834478>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- OLIVEIRA, Elane Abreu de. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin, *Gewebe – Cadernos Walter Benjamin*, n. 9, p. 28-39, jul./dez. 2012. Disponível em: <[http://gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane\\_Abreu.pdf](http://gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane_Abreu.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. Rancière: a política das imagens. *Princípios – Revista de Filosofia*, Natal (RN), v. 19, n. 32, p. 95-107, jul./dez. 2012.
- SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida, *Rev. Filos. Aurora*, Curitiba, v. 26, n. 38, p. 373-389, jan./jun. 2014. Disponível em: <10.7213/aurora.26.038.AO.10>. Acesso em: 01 nov. 2018.

## Filmografia

- A EMBAIXADA. Direção: Filipa César. Roteiro: Filipa César e Armando Lona. Produtora: Calouste Gulbenkian Foundation, Haus der Kulturen der Welt. Idiomas: Português, Crioulo Bissau-Guineense. Documentário, 2011. 1 DVD (27 min), color.
- A RESPEITO da violência: nove cenas da auto-defesa anti-imperialista (Concerning violence). Direção: Göran Hugo Olsson. Baseado no livro *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon. Narração: Lauryn Hill. Prefácio: Gayatri Chakravorty Spivak. Suécia, EUA, Dinamarca, Finlândia. Produção e distribuição: Alambique Filmes (Portugal). Idioma: Inglês. Documentário, 2014. 1 DVD (85 min), color.
- AS DUAS faces da guerra. Direção: Flora Gomes e Diana Andriga; Imagem: João Ribeiro; Montagem: Bruno Moraes Cabral; Som: Armanda Carvalho; Lisboa: LX Filmes/RTP/INCA, 2007. 1 DVD (100 min.), mono, color, 35 mm.
- CACHEU. Direção e Roteiro: Filipa César. Fotografia: Matthias Biber. Montagem: Anna Canby Monk. Produção: Filipa César/ Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura. Som: Nuno da Luz. Portugal/ Guiné Bissau, 2012. 1 DVD (10 min), color.
- CONACRY. Direção: Filipa César. Produção: Johanna Höhemann; Marta Leite. Roteiro: Grada Kilomba e Diana McCarty. Fotografia: Matthias Biber. Som: Didio Pestana e Nuno da Luz. Portugal, 2013. 1 DVD (10 min), color.
- CUBA. Direção: Filipa César. Câmara: Tobias von dem Borne. Patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian (Next Future Programme). Produção: Johanna Höhemann; Marta Leite. Produtora: Satellite Programme, Jeu de Paume (Paris/ França). Som: Nuno da Luz e Dídio Pestana. Portugal, 2013. HD Vídeo (10 min), 16 mm, color.
- SPELL REEL. Direção: Filipa César. Produção: Filipa César, Oliver Marboeuf, Maria João Mayer. Roteiro: Sana na N'Hada. Direção de fotografia: Jenny Lou Ziegel. Produtoras: Filipa César (Berlim, Alemanha), Spectre Productions (Rennes, França), Filmes do Tejo II (Lisboa, Portugal). Apoio: Fundação Calouste Gulbenkian, German Films, ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual), Medienboard Berlin-Brandenburg. Idiomas: Português, Fula, Crioulo Bissau-Guineense, Inglês, Francês, 2017. Documentário (96 min), color.
- TRANSMISSION from the Liberated Zones. Direção: Filipa César. Produção: Filipa César e Spectre Productions (Rennes, França). Apoio: Calouste Gulbenkian Foundation (Lisboa). Idiomas: Inglês, Português. Co-produção Portugal / França / Alemanha / Suécia. Documentário, Experimental, 2015. 1 DVD (30 min), color.