

O ARQUIVO ANIMAL

THE ANIMAL ARCHIVE



<https://doi.org/10.22228/rtf.v18i1.1456>

Lucas Murari

Universidade Federal do Rio de Janeiro
 Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-6468-0199>
 E-mail: lucasmurari@gmail.com

Resumo: O artigo investiga a presença recorrente de animais em filmes mudos a partir da análise de obras contemporâneas realizadas com base em arquivos do Primeiro Cinema e acervos científicos. Dialogando com quadros teóricos da Arqueologia de Michel Foucault e da Arqueologia das Mídias, o estudo examina como artistas e cineastas ressignificam essas imagens de animais por meio de procedimentos de montagem, revelando assim suas camadas históricas e políticas. Ao explorar registros produzidos originalmente em outros contextos, o artigo discute como a releitura desses materiais permite problematizar narrativas hegemônicas sobre o cinema e expor articulações entre técnica, saber e poder.

Palavras-chaves: Filmes de Arquivo. Animal. Arqueologia das Mídias

Abstract: The article investigates the recurrent presence of animals in silent films through the analysis of contemporary works created from Early Cinema archives and scientific collections. Engaging with the theoretical frameworks of Michel Foucault's Archaeology and Media Archaeology, the study examines how artists and filmmakers reappropriate these animal images through montage techniques, thereby uncovering their historical and political layers. By exploring materials originally produced in different contexts, the article discusses how reinterpreting these archives allows for challenging hegemonic narratives about cinema while exposing the intersections between technology, knowledge, and power.

Keywords: Film Archive. Animal. Media Archaeology.

Três décadas — de 1884 a 1914 — separam o século XIX — que terminou com a corrida dos países europeus para a África e com o surgimento dos movimentos de unificação nacional na Europa — do século XX, que começou com a Primeira Guerra Mundial. É o período do Imperialismo, da quietude estagnante na Europa e dos acontecimentos empolgantes na Ásia e na África. Certos aspectos fundamentais dessa época assemelham-se tanto aos fenômenos totalitários do século XX que se poderia considerar esse período como estágio preparatório para as catástrofes vindouras¹.

O surgimento do cinema, na virada do século XIX para o XX, coincidiu com o auge do projeto imperialista moderno, período em que alguns países consolidavam a dominação sobre territórios e populações, ao mesmo tempo em que intensificavam a produção cultural que servia como baliza dessas invasões. Como nova tecnologia daquele contexto, o

¹ Arendt, Hannah. As origens do totalitarismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 153.

cinema desempenhou um papel importante na construção de representações coloniais, reforçando estereótipos, naturalizando hierarquias e projetando a visão de mundo das potências hegemônicas. Fenômeno típico da modernidade e, em certa medida, uma síntese de diversos experimentos precedentes (lanterna mágica, teatro de luz, fotografia, zoopraxiscópio etc.), a cultura cinematográfica acompanhou de perto as transformações dessa época, uma era marcada por profundas mudanças nos hábitos sociais e nas estruturas econômicas das sociedades vigentes. Robert Stam e Ellah Shohat recordam² que durante o período do cinema mudo, os mais prolíficos produtores de filmes – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também eram “por mera coincidência”, líderes imperialistas, nações cujos interesse consistia em louvar o empreendimento colonial. Vale ainda lembrar que, nesse momento, uma expressiva parcela da população mundial era analfabeta, o que dificultava o acesso a manifestações culturais com maior tradição, como a literatura. Em alguns países, essa limitação era ainda mais acentuada devido ao intenso fluxo migratório que marcou a virada do século. Muitos dos recém-chegados na América, por exemplo, desconheciam as línguas faladas no continente e, por isso, encontravam barreiras para acompanhar espetáculos baseados na palavra, como o teatro. Nesse cenário, o cinema emergiu como uma alternativa inclusiva, capaz de se expressar por outras formas, com apelo visual e comprehensível independentemente do idioma ou grau de alfabetização. Sua linguagem o transformou em um meio privilegiado de diversão e formação para camadas da população, incluindo imigrantes e trabalhadores urbanos. O público dos primórdios não demandava enredos sofisticados; o fascínio residia, sobretudo, na simples capacidade de registrar e reproduzir o movimento, tanto de objetos animados quanto inanimados. Os filmes desse período estabeleciam diálogos com a cultura popular, como encenações da Paixão de Cristo, inspirando-se fortemente em suas convenções narrativas³. Outras opções de entretenimento⁴, como shows de mágica, apresentações circenses e exposições de animais em zoológicos também eram fontes de inspiração para os primeiros realizadores cinematográficos.

Logo em suas primeiras duas décadas, o cinema desenvolveu-se rapidamente: de mera curiosidade tecnológica no fim do século XIX, transformou-se em indústria de escala internacional já na década de 1910. Essa produção disseminou um discurso e imaginário imperial, além de ter criado um mercado cinematográfico, sustentado pelo monopólio

2 Shohat, Ella; Stam, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 142.

3 Eisenstein, Sergei. Notas para uma História Geral do Cinema. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 85.

4 Burch, Noël. Porter, or Ambivalence. *Screen*, vol. 19, n. 4, 1978, p. 91–106.

exercido sobre os circuitos de distribuição e exibição em grande parte dos países mundo afora.

As platéias africanas foram levadas a se identificar com Cecil Rhodes, Stanley e Livingstone, colocando-se em posição contrária a seus compatriotas africanos, o que causou um conflito de imaginários nacionais no espectador colonial caracterizado pela fragmentação. No que concerne às platéias européias, a experiência cinematográfica mobilizou um sentimento, bastante gratificante, de inclusão nacional e imperialista dos negros, bem como de outros povos diferentes. Da perspectiva dos colonizados, o cinema (em consonância com outras instituições coloniais, tais como as escolas) produziu um sentimento de ambivalência dupla, pois misturou a identificação gerada pela narrativa cinematográfica com um profundo ressentimento, uma vez que os “outros” eram os colonizados⁵.

Embora os estúdios da época do cinema mudo se concentrassem majoritariamente na produção e circulação de filmes de ficção (comédias, faroestes, melodramas, entre outros gêneros), formatos como filmes de atualidades e relatos de viagem também despertavam interesse, especialmente entre um público ávido por conhecer, ainda que à distância, diferentes regiões e *coisas* do mundo. Essas filmagens, no entanto, frequentemente apresentavam representações filtradas por uma ótica ocidental e/ou eurocêntrica, reforçando visões homogeneizantes e caricaturais. Nesse contexto, era recorrente a transformação de povos e territórios coloniais em temas de espetáculo voltados à exibição voyeurística das metrópoles. Essas representações funcionavam como dispositivos de poder, aproximações assimétricas em que a alteridade era domesticada e enquadrada pelas imagens técnicas,

Se, por meio da viagem e do turismo, a cultura imperialista nos permitiu desfrutar vislumbres efêmeros das nações que se situam na chamada periferia do império, a invenção da fotografia no século XX e, posteriormente, da câmera de cinema nos possibilitou documentar tais vislumbres. Ao invés de se confinar ao espaço local europeu, a câmera iniciou a “exploração” de novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos⁶.

Sempre existiu, portanto, uma tendência de instrumentalização política do cinema. Fotógrafos⁷ como Félix Teynard, John Beasley Greene, Maxime du Camp, William Henry Jackson, assim como cinegrafistas vinculados às empresas de Thomas Edison e dos irmãos Auguste e Louis Lumière, percorreram diversos países munidos de seus equipamentos, com o objetivo de documentar o que era percebido à época como “exótico” — sujeitos,

5 Shohat, Ella; Stam, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 148.

6 Ibidem, p. 149.

7 Sampson, Gary. “Expedition Photography.” In: Hannavy, John (org.). Encyclopedia of 19th Century Photography - Vol. 1. New York: Routledge, 2008, p. 510 – 512.

paisagens, monumentos, fauna e flora incomuns — contribuindo para a construção de um repertório visual colonial⁸. Nesse sentido, o cinema deu continuidade ao projeto encampado pela concepção de museu universal, ao assumir a tarefa de catalogar, sistematizar e exibir a diversidade do mundo, transformando o ato de olhar para o outro em vitrine de contemplação e controle. O museu universal expressava ideais do Iluminismo europeu na busca pelo esclarecimento, em suma, a busca pelo conhecimento total, ordenado e acessível, como parte de um empreendimento ligado às expedições coloniais e às “descobertas” oriundas de continentes considerados “distantes”. François Vergés afirma: “o museu universal constitui um local único de encenação da grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras-primas para o prazer e o orgulho de seus cidadãos/ãs, confirmando assim seu lugar entre os Estados civilizados”⁹, em outras palavras, essa instituição também é um instrumento ideológico e uma poderosa arma simbólica de legitimação do poder, que organizava o mundo segundo uma lógica de combate e dominação. Uma parte significativa dos acervos desses museus foi constituída com base em práticas de espoliação, incluindo o confisco, o saque e o deslocamento forçado de bens materiais e imateriais pertencentes a outras etnias, processo que se insere em uma longa tradição histórica, na qual “a arte sempre foi um butim de guerra, e o vencedor se arrogava obras de arte, arquivos, documentos e objetos do vencido”¹⁰. Esses artefatos de interesse museográficos - e cinematográficos - no entanto, devem ser compreendidos em sentido expandido, abrangendo não apenas obras e objetos, mas também itens caros às ciências – antropologia, botânica, zoologia, entomologia etc. - elementos que compunham o vasto projeto de catalogação e apropriação do saber promovido pelas potências imperialistas. Foi nessa paisagem cultural que o fotógrafo e cinegrafista polonês radicado na França, Boleslaw Matuszewski, propôs a criação de um arquivo filmico, reconhecendo o potencial histórico e documental dessa nova mídia. No entanto, suas ideias só encontraram eco algumas décadas depois, em alguns poucos países, concretizando-se apenas nos anos 1930¹¹. Nesse hiato entre o final do século XIX e a criação das primeiras instituições de preservação dedicadas ao cinema, inúmeros filmes já haviam sido perdidos ou foram dispersos, muitas vezes sem deixar qualquer tipo de registro. Embora outros acervos tenham sido criados ao longo do século XX, impulsionados pela expansão da produção

⁸ Convents, Guido. “Documentaries and Propaganda before 1914. A View on Early Cinema and Colonial History”. Framework, v. 35, 1988, p. 104–113.

⁹ Vergès, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 24.

¹⁰ Ibidem, p. 25.

¹¹ A Filmoteca do MoMA de Nova York, por exemplo, iniciou suas atividades em 1935, mesmo ano em que foi fundada a National Film Library do British Film Institute (BFI), no Reino Unido. Já a Cinemateca Francesa seria criada no ano seguinte, em 1936.

audiovisual, estima-se que grande parte dos filmes mudos tenham desaparecido, apagando parte fundamental da cultura moderna:

pode-se deduzir que o número de cópias feitas na era do cinema mudo variou entre 7.500.000 e 12.000.000 ao longo de três décadas. Mesmo considerando a estimativa mais baixa como referência e incluindo as múltiplas cópias existentes para alguns filmes, a taxa de sobrevivência cai para 0,43% a 0,69% – uma fração quase insignificante do total. Isso significa que, para cada 1.000 cópias produzidas, pelo menos 995 desapareceram.¹²

A história dos arquivos é, em grande medida, a história do poder: quem tem o direito de documentar, o que é digno de ser preservado e o que pode ser descartado. Arquivar envolve gestos de salvaguarda e conservação, mas também escolhas conscientes – e muitas vezes políticas – de hierarquização, exclusão e esquecimento. Nesse complexo processo, certas instâncias são legitimadas enquanto outras são silenciadas, moldando assim os processos em torno da memória e influenciando a forma como compreendemos dinâmicas que envolvem o passado, o presente e o futuro. Este artigo visa explorar um aspecto latente dos arquivos relacionados à história do cinema, a presença recorrente da figuração animal em filmes mudos. Essa curiosa filmografia tem sido revisitada nos últimos anos, despertando o interesse por parte de artistas e cineastas que se dedicam à exploração de materiais de outras épocas. Os conceitos e as práticas são variados: *found footage*, montagem intertextual, reemprego, apropriação de imagens, entre outros¹³. As técnicas elaboradas possuem objetivos, tratamentos e abordagens bastante distintos. As operações podem gerar outros significados, abrir camadas. Em certos casos, o processo de reciclagem pode chegar a subverter por completo a lógica da cena original. O interesse nesse tipo de trabalho transcende a simples recuperação histórica, configurando-se como um exercício que problematiza narrativas hegemônicas acerca da gênese e do desenvolvimento do cinema.

Esse tipo de investigação estabelece diálogos com referenciais teóricos que questionam a historicidade tradicional. Nesse contexto, a obra de Michel Foucault, em particular sua noção de arqueologia, assume papel central ao redefinir o arquivo não como mero depósito ou acervo fossilizado, mas como um sistema operativo de enunciados articulados por continuidades e rupturas, capazes de desconstruir mitos fundacionais e desvelar camadas esquecidas ou marginalizadas da História. Nas palavras do autor:

12 Usai, Paolo Cherchi. *Silent cinema: a guide to study, research and exhibition*. Londres: British Film Institute, 2019, p. 208, tradução minha.

13 Para mais detalhes, ver Brenez, Nicole & Chodorov, Pip. *Cartografia do Found Footage*. Revista Laika. v. 3, n. 5, p. 1-11, 2014.

o *arquivo* define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. Não tem o peso da tradição; não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o *sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*¹⁴.

Essa perspectiva também tem servido de inspiração para autoras e autores vinculados ao campo da Arqueologia das Mídias, que vêm se dedicando a problematizar determinados pressupostos e narrativas consolidadas sobre a História. Thomas Elsaesser, uma dessas referências, reitera, inclusive, o legado do autor em questão: “a ‘arqueologia das mídias’ é inspirada diretamente no uso de Foucault da palavra ‘arqueologia’ no título de dois de seus livros: *A arqueologia do saber* e *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*”¹⁵. A produção do Pré-Cinema, do Primeiro Cinema configuram-se como eixos privilegiados de investigação no âmbito dessa linha de estudos. Ao deslocar a atenção para formas e práticas audiovisuais anteriores à estabilização das convenções do cinema clássico (forma narrativa-representativa-industrial, N.R.I., segundo formulação de Claudine Eizykman¹⁶; ou modelo-representativo-institucional, M.R.I, como empregado por Noël Burch¹⁷), tais estudos buscam desnaturalizar teleologias históricas e evidenciar a heterogeneidade dos dispositivos, dos modos de recepção e das experiências que marcaram os primeiros tempos da cultura cinematográfica.

A presença animal no cinema mudo revela-se particularmente instigante quando analisada sob essa perspectiva arqueológica, pois opera como indício de uma relação pré-narrativa entre a mídia filme, elementos da natureza e os regimes de visualidade associados ao imaginário imperial que permeava o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. As figurações animais — frequentemente registradas em tomadas de caráter proto-documental, como experimentos científicos, registros filmicos de atualidades e relatos de viagem — tensionam os limites entre a curiosidade voyeurística, os processos de domesticação e as representações da alteridade daquele contexto. Ao serem resgatados por exercícios arquivísticos, tais imagens ganham outros sentidos. Neste cenário de reapropriação, parte-se da hipótese de que o animal, outrora tratado como elemento exótico, emerge como *agente de uma crítica às próprias convenções do olhar colonial*. O

14 Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 147-148, grifo do autor.

15 Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018, p. 31.

16 Eizykman, Claudine. *La jouissance-cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

17 Burch, Noël. “Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach”. In: Rosen, Philip (org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986.

arquivo animal, assim, expõe simultaneamente a violência das técnicas de filmagens do período mudo e as estratégias contemporâneas que as desconstroem, revelando uma dupla ontologia do cinema como instrumento de dominação e espaço de resistência.

Para este estudo, foram selecionadas as seguintes obras: *Berlin horse* (1970, 6'38"), de Malcolm Le Grice; *Animali criminali* (1994, 7'09"), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi; *Film Ist* (1998, 59'19"), de Gustav Deutsch; e *Encyclopaedia cinematographica* (2001), de Christoph Keller. Esta discussão fundamenta-se na análise filmica, com ênfase em uma leitura imanente das obras. Prioriza-se aqui a investigação dos elementos formais, bem como das operações de montagem estabelecidas entre os materiais, aspecto técnico central nessa investigação. Em vez de recorrer prioritariamente a categorias externas à linguagem cinematográfica, o texto propõe uma atenção minuciosa aos modos pelos quais o sentido é construído a partir da imagem em si, segundo suas próprias lógicas expressivas e discursivas. Para tanto, o diálogo com a arqueologia foucaultiana e a arqueologia das mídias será um aporte fundamental, oferecendo ferramentas conceituais para analisar tais processos arquivísticos.

***Animali criminali:* do arquivo à câmera analítica**

Um curta-metragem paradigmático da relação entre arquivos cinematográficos e filmagens de animais no Primeiro Cinema é *Animali criminali*, de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. O filme foi realizado no contexto das comemorações do centenário do cinema, tomando como marco simbólico a célebre sessão paga organizada pelos irmãos Lumière no Grand Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895 e foi financiado pelo canal de televisão francês *La Sept Arte*¹⁸. O curta tem início com uma epígrafe atribuída ao filósofo iluminista Denis Diderot: “Ó Natureza, onde está sua providêncie, onde está sua bondade, você que armou animais, todas as espécies contra todas as espécies e o homem contra todos”¹⁹. O material seguinte foi apropriado do acervo de Luca Comerio, documentarista pioneiro que, ao longo de sua carreira, prestou serviços tanto à última monarquia italiana, registrando eventos para Humberto II, quanto ao regime fascista de Benito Mussolini. Gianikian e Lucchi tiveram acesso aos seus arquivos cinematográficos em 1982. Os cineastas exploraram essa coleção em várias de suas obras: *La lotta eterna* (1984); *Dal polo all'equatore* (1986); *Transparenze* (1998). *Animali criminali* foi concebido exclusivamente a partir de imagens de animais, consistindo, mais especificamente, em

18 O canal mudou de nome no ano 2000 e hoje se chama Arte France.

19 O texto original em italiano, presente no filme, é: "Oh Natura, dov'è la tua provvidenza, dov'è la tua bontà nell'avere armato gli animali, specie contro specie, e l'uomo contro tutti". Tradução minha.

uma compilação de trechos que retratam confrontos fatais entre espécies diversas. O plano inicial é um *close* da briga entre um besouro e uma lagarta; a sequência seguinte mostra o embate de dois besouros. As outras filmagens são batalhas entre cobra, tartaruga, porco, pato, jacaré e galos. Cada cena se estende até a morte de um dos combatentes, enfatizando a brutalidade dessas filmagens. O besouro derrotado no segundo plano é devorado vorazmente por um sapo à espreita. Não há narração nem qualquer texto adicional além da epígrafe inicial. A trilha sonora, criada por Keith Ullrich — colaborador recorrente na trajetória do duo italiano — reforça a atmosfera lúgubre da obra. A faixa presente em todas as cenas, consiste em um som abafado e dissonante, composto por ruídos inidentificáveis e o barulho constante de um trem em movimento ao fundo.

A origem dos experimentos científicos que geraram *Animali criminali* estava relacionada a pesquisas sobre o comportamento animal²⁰, em especial a sobrevivência das espécies mais aptas, a teoria da seleção natural desenvolvida por biólogos e naturalistas europeus na segunda metade do século XIX. Os filmes em questão constituíram-se como base de pesquisas conduzidas na Alemanha nas primeiras décadas do século XX, atualizando tais postulados científicos por meio de recursos cinematográficos. A câmera foi utilizada como instrumento de observação. As filmagens seguem técnicas diferenciais em relação aos registros da “vida selvagem” com objetivo comercial feito à época²¹. Para auxiliar as pesquisas, foi necessário enfatizar os detalhes visuais por meio de enquadramentos e ângulos específicos. Em alguns casos foram adotados planos microscópicos para filmar insetos. Além disso, a equipe alemã construiu cenários, propiciando uma iluminação cinematográfica adequada e simultaneamente emulando o habitat das criaturas. Os filmes foram submetidos a corantes e tingidos manualmente de vários tons para expressar a atmosfera da cena. Luca Comerio teve acesso ao material algumas décadas depois e incorporou ao seu acervo. O documentarista também fez a sua remontagem das imagens, acrescentando intertítulos entre as sequências e associando as batalhas dos animais com os combates na Primeira Guerra Mundial. As cenas foram utilizadas como exemplos da luta entre a vida e a morte, a glorificação da lei do mais forte. O interesse de Gianikian e Lucchi pelo arquivo de Comerio estava ligado à investigação das manifestações culturais criadas nos anos do fascismo de Benito Mussolini. A questão das

20 Yverant Gianikian e Angelica Ricci Lucchi haviam trabalhado com material científico anterior a Primeira Guerra Mundial em Cesare Lombroso - *Sull'odore del garofano* (1976), a respeito da coleção de objetos que pertenceram ao criminologista Cesare Lombroso e armazenados no Museu de Antropologia Criminal que leva seu nome, localizado na cidade de Turim, Itália. O projeto de Lombroso era entender como a violência não era própria do ser humano, que outros seres vivos (animais e plantas) também possuíam ações impetuosas.

21 Para mais detalhes, ver Murari, Lucas. Por que filmar os animais? arqueologia sobre a cultura visual. Revista Imagofagia, v. 28, p. 33-54, 2023.

guerras, das violências, das ideologias políticas são temas frequentes na vasta filmografia dos dois realizadores. O pesquisador Robert Lumley elucida:

Para Gianikian e Ricci Lucchi, o fascismo não se manifesta apenas no discurso público, mas em objetos e imagens cotidianas que penetram famílias e lares. O fascismo também não é identificado exclusivamente com um período, um líder ou uma nação em particular. Os fenômenos podem se repetir com o tempo²².

A recuperação das filmagens e a maneira de organização proposta em *Animali criminali* expõem o lado obscuro das práticas científicas voltadas ao estudo dos corpos. A cadeia alimentar ali representada não reflete um processo natural, mas sim uma construção artificial, manipulada e encenada sob controle humano. Ao se debruçarem sobre essa produção do Primeiro Cinema quase 100 anos depois, os cineastas complexificam as imagens e criam outra narrativa. O jeito de se valer do material era distinto tanto da utilização original alemã, como da versão proposta pelo pioneiro italiano. A dupla de realizadores com essa reciclagem buscou frisar como a violência não é das outras espécies, mas dos humanos, que forjavam – e ainda forjam – lutas entre animais para favorecer e até mesmo para entreter a si próprios.

Se a natureza se mostra implacável perante os mais frágeis, o cinema também o é. Esse posicionamento fica explícito na última cena do curta-metragem. *Diferente do restante do acervo de Comerio, esse trecho pertence à filmografia da Edison Manufacturing Company, tendo sido rodado nos Estados Unidos no início do século XX.* A sequência começa com um homem ameaçando jogar um pato vivo em direção a um crocodilo. O animal selvagem abre a boca e quase devora a ave. O homem provoca a fera, balançando o pato na sua frente. O crocodilo fica à espreita, acompanhando toda a movimentação. Os cineastas trabalham a montagem de forma a diminuir a velocidade das imagens. O *slow motion* aumenta ainda mais a dramaticidade e o suspense do gesto humano. No último segundo, o crocodilo morde a cabeça do pato. Fim do filme. O desfecho é uma reflexão sobre a espetacularização sensacionalista praticada ao longo da história do cinema. Assim como em *Electrocuting an elephant* realizado pela mesma produtora, a violência está na frente e atrás das câmeras²³. O final ecoa diretamente na epígrafe de Diderot que abre *Animali criminali*.

22 Lumley, Robert. Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Bern: Peter Lang, 2011, p. 105, tradução minha.

23 Alimentação de cobras gigantes (1911, *Futterung von Riesenschlangen*), realizado pela produtora alemã Komet-Film-Compagnie, é outro exemplo de filme realizado nas primeiras décadas do cinema com postura semelhante em relação à violência contra os animais. Neste, dois coelhos vivos servem de alimento para cobras. A câmera filma toda a ação.

Gianikian e Ricchi Lucci chamaram seu método de trabalho de “câmera analítica”. As técnicas foram exploradas ao longo de dezena de filmes. É uma das mais interessantes escavações realizadas pelo cinema nos arquivos nas últimas décadas. São trabalhos marcadamente políticos, que se insurgem contra múltiplas formas de exploração, sejam elas de natureza científica, militar ou colonial. A câmera analítica propõe uma abordagem ampla e irrestrita em busca de detalhes ocultos nos materiais coletados. É um projeto que se assemelha a um cientista em laboratório. Em entrevista a Scott MacDonald, Yverant Gianikian afirma: “é algo como vivissecção [...] Somos muito precisos”²⁴. O duo trabalhou com a restauração, tratamento e manipulação das películas utilizadas. E se necessário, subverteram tais elementos com afinco para desenvolver suas ideias em torno dos arquivos apropriados. O modo como foi restituída a cena final de *Animali criminali*, acentuando a emoção, é um exemplo do método elaborado pelos dois cineastas. Um ano depois do lançamento do filme em questão, publicaram um ensaio reflexivo sobre seu próprio método descrevendo o processo de criação da seguinte maneira:

A câmera analítica nos permite aproximar, penetrar mais fundo no fotograma. De intervir na velocidade de passagem das imagens, no detalhe, na cor. De fixar e reproduzir em formas insólitas o material de arquivo. Graças a ela, realizamos nossas “catalogações”, arquivamos, entre a massa de imagens encontradas e as que possuímos, aquelas que provocam em nós fortes tensões. A utilização do velho para o novo, para revelar nas atualidades os significados ocultos, para inverter os primeiros sentidos²⁵.

O reemprego segundo o gesto analítico permite reestruturar a própria constituição do material, criando um novo discurso por meio da reciclagem. As pesquisas dos cineastas recorrem ao passado para abordar o presente. Gianikian e Lucchi possuem uma definição interessante sobre a maneira como se relacionam com os arquivos:

Nós não somos arqueólogos, antropólogos ou entomologistas. Para nós o passado não existe, nem a nostalgia, apenas o presente. Criamos diálogos entre o passado e o presente. Nós não usamos o arquivo para si próprios, usamos o que já foi feito com um gesto duchampiano, para falar de hoje, do horror que nos rodeia. O artista e sua obra falam da violência com a qual estamos envolvidos, do Oriente ao Ocidente. Desde o início nosso trabalho tem sido contra a violência – no meio ambiente, contra os animais, do homem contra o homem²⁶.

A câmera analítica dos dois cineastas atua como dispositivo crítico capaz de desnudar as narrativas de filmes mudos produzidos nos primeiros anos do século XX. Em

24 Macdonald, Scott. *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 276, tradução minha.

25 Gianikian, Yverant; Lucchi, Angela Ricci Lucchi. *Notre caméra analytique*. Trafic, n. 13, 1995, p. 33, tradução minha.

26 Pick, Anat. *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's Animali Criminali*. Screen, v. 56, n. 1, p. 95-101, 2015, p. 97, tradução minha.

Animali criminali, tornam-se explícitas as violências embutidas nos próprios dispositivos técnicos e científicos, revelando como certos registros do período estavam impregnados por práticas coloniais de dominação e controle.

Encyclopaedia cinematographica: do laboratório ao museu

Encyclopaedia cinematographica, do artista Christoph Keller, recuperou um dos primeiros arquivos de filmes científicos de cunho etnográfico. O projeto homônimo foi criado em 1952 pelo órgão alemão *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF), idealizado por Konrad Lorenz e Gotthard Wolf. Lorenz²⁷ foi um dos fundadores e principais nomes da etologia, ramo da biologia que estuda o comportamento das espécies; Wolf²⁸ havia começado a realizar filmes científicos e educacionais em 1936, patrocinado pelo regime nazista. O IWF foi implementado na cidade de Gotinga, importante centro de pesquisas universitárias. *Encyclopaedia cinematographica* é um acervo composto por cenas de curta duração a respeito da representação do movimento, em especial filmagens de gestos animais. Foram organizados em categorias das ciências naturais, por meio de classificações biológicas como filo, gênero, espécie. Christoph Keller²⁹ explica:

Cada filme abordaria não o ciclo de vida completo de uma espécie, mas sim uma sequência de movimentos da espécie. Por exemplo: como um cavalo corre? E, em outro filme: como um cavalo fica parado? E, depois, outro: como um cavalo se alimenta? Uma vez concluída para cada espécie, a coleção de filmes teria um caráter enciclopédico. A estrutura resultante era uma matriz simples de todas as espécies existentes no mundo e todos os movimentos específicos a elas³⁰.

A associação com os estudos propostos por nomes do Pré-Cinema como Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey é explícita. No entanto, a iniciativa alemã foi criada algumas décadas depois dos experimentos com o zoopraxiscópio e a cronomotografia. E pode-se dizer que foi mais bem executado, no sentido de as imagens técnicas possuírem mais qualidade e resolução devido aos avanços da tecnologia cinematográfica. O projeto

27 Konrad Lorenz recebeu o prêmio Nobel de Fisiologia em 1973, em razão de seus estudos sobre o comportamento animal. O etólogo havia começado a trabalhar com filmes científicos sobre animais ainda na década de 1930, financiado pelo governo nazista. Um exemplo é *Ethologie der Graugans* (1937), estudo visual da vida de gansos.

28 Gotthard Wolf publicou o livro *Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica* em 1967, financiado pelo IWF. É um estudo sobre os resultados das pesquisas realizadas por meio dos filmes científicos nos primeiros 15 anos das atividades do projeto. Além de textos, o livro é composto por 113 imagens que complementam as análises. Para mais detalhes, ver Wolf, Gotthard. *Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica*. Berlim: Springer-Verlag, 1967.

29 O texto é resultado de uma palestra proferida por Christoph Keller durante o congresso realizado no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea, em Berlim, no dia 8 de fevereiro de 2001, intitulado *Suchbilder – Schritte zu einem Bildarchiv filmischer Topoi* (Em busca de imagens – Rumo a um arquivo de topos cinematográficos, tradução minha).

30 Keller, Christoph. *Observatorium*. Köln: Kunstverein Braunschweig, 2008, p. 128, tradução minha.

seguiu um padrão visual semelhante: a câmera era posicionada lateralmente em relação aos animais, as filmagens eram em preto e branco, e os enquadramentos priorizavam a captura dos movimentos. Para melhor analisarem cada ação, os cientistas aumentaram o número de frames por segundo, diminuindo assim a velocidade das imagens. Em alguns casos, realizavam filmagens embaixo d'água. Também não há legendas ou narração. Todos os trechos são mudos. O plano de Lorenz e Wolf era ambicioso e buscou registrar movimentos de outros seres vivos, como o crescimento de flores e plantas³¹; e até mesmo de objetos técnicos, como atividades mecânicas e industriais. A organização das ações humanas, entretanto, foi dividida por unidades temáticas, como trabalho, ritual, dança, a partir da subdivisão por localização geográfica e agrupamento social. De acordo com Gotthard Wolf, fundador do projeto:

Na *Encyclopaedia cinematographica*, o mundo é dividido em espécies e nos padrões básicos de seus movimentos. Cada unidade lexical desta enciclopédia consiste em uma espécie e sua forma de movimento, ou seja, um sujeito e um verbo, como por exemplo “cavalo-correndo”, “cegonha-voando”, e assim por diante³².

A pesquisa do IWF foi bastante ativa entre os anos 1950 e 1970, e interrompida em meados da década de 1990. Cerca de 4000 filmes foram realizados nesse período. Os fragmentos foram primeiramente intitulados como “espécimes de movimento” (*Bewegungspräparate*), e depois ganharam o nome de “Cinematogramas”. O desejo dos cientistas, com a utilização dos recursos filmicos, foi vitalizar a enciclopédia, capturar de forma objetiva os movimentos que até então desafiavam a precisão da observação científica, sem, no entanto, reduzir as criaturas a meros espetáculos, como feito exaustivamente no Primeiro Cinema.

A obra de Keller concentrou-se em apenas 40 desses registros visuais, todos com temática animal. As cenas retratam espécies diversas, de origens distintas, organizadas em três categorias de estudo: terrestres (elefantes, macacos e outros mamíferos), voadores (pássaros, aves e outros seres alados) e aquáticos (patos, capivaras, entre outras criaturas). Concebida originalmente para o Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea, próximo a Berlim, a adaptação *Encyclopaedia cinematographica* integra o projeto curatorial “*Bildarchiv*” (Arquivo de Imagens), com curadoria de Anselm Franke e Klaus Biesenbach. Keller manteve fidelidade à proposta original, inclusive preservando o título, e compilou dezenas de gestos animais e os exibiu em *loop*. Os padrões contínuos foram mostrados paralelamente em 40 monitores de vídeo espalhados pelo museu (Fig. 1). Desse modo, as

31 Para mais detalhes, ver Murari, Lucas. Milagre das flores: a interseção entre vanguarda e documentário no Kulturfilm. DOC ON-LINE: Revista Digital de Cinema Documentário, v. 36, p. 6-20, 2024.

32 Keller, Christoph. Observatorium. Köln: Kunstverein Braunschweig, 2008, p. 129, tradução minha.

sequências foram estrategicamente organizadas para friccionar três instituições modernas que, cada qual à sua maneira, lidaram – e ainda lidam - com a exibição de espécies: o museu universal, como centro da catalogação; o zoológico, como palco de exposição; e o cinema, como dispositivo de captura do movimento. O interesse pela reutilização desse material, no entanto, não era científico, mas artístico. A obra flerta com a ideia do arquivo como museu, sugerindo que os registros filmicos podem ser mostrados não apenas como documentos, mas também como peças de uma coleção. Ao propor uma ordenação sistemática das imagens, o projeto aproxima-se da lógica museológica, na qual o conhecimento é produzido por meio da seleção e apresentação. Como destaca Anselm Franke, curador da *Bildarchive* que abrigou a *Encyclopaedia cinematographica*:

Assim como nossa memória pessoal, o arquivo global vive sendo reescrito, filtrado e atualizado na prática a cada nova pesquisa ou ato de recordação. Essa rearrumação constante revela seu caráter ativo: tanto lembrar quanto mergulhar no arquivo são processos intrinsecamente dinâmicos³³.

Nesse sentido, o arquivo deixa de ser apenas um depósito passivo e passa a operar como um espaço ativo de construção de sentidos, onde o próprio espectador assume papel central. A apropriação de Christoph Keller sobre a *Encyclopaedia Cinematographica* dialoga com as reflexões de Michel Foucault acerca do arquivo como um dispositivo de poder e saber.

Chamarei de *arquivo* não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto dos traços que puderam ser salvos de seu desastre, mas o jogo das regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de *acontecimentos* e de *coisas*. Analisar os fatos de discurso no elemento geral do arquivo é considerá-los não absolutamente como *documentos* (de uma significação escondida ou de uma regra de construção), mas como *monumentos*: é – fora de qualquer metáfora geológica, sem nenhum assinalamento de origem, sem o menor gesto na direção do começo de uma arché – fazer o que poderíamos chamar, conforme os direitos lúdicos da etimologia, de alguma coisa como uma *arqueologia*³⁴.

Para Foucault, o arquivo não é um repositório neutro de fontes e informações, mas uma estrutura que define o que pode ser dito, como é organizado e quem tem acesso a esse conhecimento. A obra de Keller, ao ressignificar os filmes científicos do IWF, expõe justamente o aspecto político por trás da classificação e exposição dos animais filmados

33 Franke, Anselm. *Encyclopaedia Cinematographica*. In: Keller, Christoph. *Observatorium*. Köln: Kunstverein Braunschweig, 2008, p. 135, tradução minha.

34 Foucault, Michel. Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: da Motta, Barros Manoel (org.). *Ditos e escritos II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 95, grifos do autor.

nas décadas anteriores. Ao transpor esses registros etnográficos para o espaço do museu, o artista subverte a pretensa objetividade do projeto original, revelando suas camadas de discurso e controle. Assim como Foucault demonstrou que os arquivos são produtos de épocas e regimes específicos, a intervenção de Keller desvela as tensões entre ciência e colonialismo presentes nas ideias encampadas por Lorenz e Wolf. Essa abordagem crítica está alinhada com outras investigações do artista, que tem desenvolvido trabalhos voltados à pesquisa em coleções e acervos, explorando interseções entre arte, arquivos e ciência³⁵.

Figura 1: Fotografia da exposição *Encyclopaedia Cinematographica* durante sua primeira montagem no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea, em Berlim, Alemanha. A mostra esteve em cartaz de 7 de julho a 4 de outubro de 2001.



Fonte: Website do KW Institute for Contemporary Art. Disponível em: <https://www.kw-berlin.de/christoph-keller-encyclopaedia-cinematographica/>. Acesso em 30 de maio de 2025.

Film Ist: por outras histórias do cinema

Uma obra que dialoga diretamente com *Encyclopaedia cinematographica* é *Film Ist*, de Gustav Deutsch. O projeto também foi iniciado durante as celebrações dos 100 anos de cinema. O próprio cineasta austríaco explica:

Film ist. começou em 1995, no mesmo ano em que o cinema celebrava o seu centenário em todo o mundo. Comecei anotando citações famosas que o

35 Nesse sentido, merece destaque o filme *Retrograd - a reverse chronology of the medical films made at the Berlin hospital Charité between 1900-1990* (2000), compilação de filmes médicos realizados no Charité - Universitätsmedizin Berlin, hospital universitário atualmente administrado pela Universidade Livre de Berlim e pela Universidade Humboldt. É considerada uma das maiores polyclínicas da Europa. Estima-se que a instituição produziu mais de 1000 filmes médicos ao longo do século XX. O filme de arquivo realizado por Christoph Keller reúne alguns desses materiais, além de entrevistas com funcionários e autoridades ligados ao hospital e a essa produção cinematográfica.

cinema havia inspirado, como a de Samuel Fuller (“O cinema é como um campo de batalha”) ou a de Jean-Luc Godard (“O cinema é a verdade vinte e quatro vezes por segundo”). Fiz uma lista dessas citações, acrescentando também algumas de minha autoria. Mas quanto mais avançava, mais estranho me parecia que as pessoas tentassem definir a mídia em uma única frase. Em 1996, munido dessa lista, criei o trailer do Festival Internacional de Viena: *Film ist mehr als Film* [O cinema é mais do que o cinema]. (Belloï, Livio, 2010, p. 177, tradução minha)³⁶

O longa-metragem foi segmentado em seis capítulos: “Movimento e Tempo”; “Luz e Escuridão”; “Um instrumento”; “Material”; “Um piscar de olho”; “Um espelho”. São compilações temáticas realizadas a partir de arquivos científicos, inclusive do acervo do IWF, a mesma base de recriação utilizada por Christoph Keller. Todos as seis partes dão exemplos do que a mídia filme poderia ser. Os termos que dão nome são uma espécie de propostas alternativas da história do cinema, a divisão já não mais elaborada por países, períodos, gêneros, movimentos, mas por questões temáticas e/ou conceituais. Pensa-se assim por meio de novas abordagens – pela via imaginativa, especulativa – e não pelo ordenamento racional do conhecimento. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, inicia suas reflexões em torno da arqueologia com uma provocação epistemológica: a taxonomia de uma certa enciclopédia chinesa descrita em um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges³⁷, em que os animais se dividem em:

- a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados,
- d) leitões,
- e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera,
- m) que acabem de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas³⁸.

A taxonomia borgiana, longe de ser apenas uma estilística literária, desvela a fragilidade dos sistemas de classificação que a modernidade naturalizou como universais. Ao subverter radicalmente as categorias do saber, o experimento expõe o caráter arbitrário e historicamente condicionado de toda epistemologia - justamente aquilo que o iluminismo europeu buscava ocultar sob o véu da razão científica. Nessa enciclopédia heteróclita, onde leitões coexistem com sereias e animais “que de longe parecem moscas”, Foucault interpreta não como uma mera lógica do absurdo, mas uma prova de que todo regime de conhecimento é, em última instância, uma construção. A aparente estranheza da classificação evidencia, mais do que a racionalidade cartesiana pretende admitir, as

36 Belloï, Livio. “Pièces rapportées. Art de la trouvaille et science du montage selon Gustav Deutsch”. *Cinémas* 21, no 1, 2010, p. 177, tradução minha.

37 Esse trecho aparece em um texto de Jorge Luis Borges intitulado “O idioma analítico de John Wilkins” (El idioma analítico de John Wilkins), publicado originalmente em 1952 no livro *Otras Inquisiciones*. Borges, Jorge Luis. *Outras Inquições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

38 Foucault, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. IX.

fissuras e limitações da própria linguagem classificatória, ao tornar visíveis as descontinuidades que o pensamento ocidental buscou apagar em sua narrativa progressista do saber. O que Borges propõe, e Foucault diagnostica, é que o verdadeiro conhecimento não avança por acumulação, mas por rupturas. Essa potência contestatória, que desafia as classificações convencionais, ecoa na abordagem de Gustav Deutsch ao reinterpretar a história do cinema e os arquivos cinematográficos. Em 2002, o cineasta lançou uma espécie de continuação de *Film Ist*, com mais seis episódios (7 – 12). São eles: “Cômico”; “Mágico”; “Conquista”; “Escrita e Linguagem”; “Emoções e Paixões”; “Memória e Documento”. Em 2009, realizou uma terceira etapa dessa série, intitulada *Film Ist - a girl & a gun* (2009), compilando cenas em torno de mulheres, armas e mulheres com arma.

O bloco inicial do primeiro tomo *Film Ist*, “Movimento e Tempo” (*Bewegung und zeit*, no original), se apropriou de materiais produzidos a respeito dos estudos de movimentos – animais, humanos e de objetos. Deutsch foi menos rigoroso em suas escolhas do que Christoph Keller, expandindo o trabalho de reciclagem para cenas das mais variadas. A abertura, por exemplo, é a filmagem de uma cabeça humana filtrada a partir de uma placa de raio-x, uma figura clichê para os dias de hoje, mas que gerava curiosidade quando vista nas primeiras décadas da atividade cinematográfica. Trechos seguintes mostram projéteis colidindo em superfícies das mais variadas. O que se sobressai, entretanto, são novamente os gestos de seres vivos: criaturas correndo, voando, comendo; atletas se exercitando; um bebê se esforçando para caminhar. O aspecto diferencial em comparação com *Encyclopaedia cinematographica* é o modo como o cineasta tratou os materiais. Na montagem, efetuou uma série de interferências na composição das imagens: intensificou o *slow motion*, reverteu os movimentos, *reenquadrou as cenas, proposta semelhante à câmera analítica de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. A riqueza de detalhes que irromperam após a aplicação dessas técnicas, principalmente nos corpos dos animais, é muito diferente de resultados obtidos anteriormente, como nos estudos da produção matriz da IWF. Gustav Deutsch complementa sua intervenção com uma trilha sonora conceitual, na qual a música concreta, elaborada a partir da ressignificação de ruídos orgânicos e mecanismos industriais, estabelece um diálogo com as ações imagéticas.

A preocupação de *Film Ist* não foi o resgate dos arquivos pela sua aparência convencional, mas a ressignificação estética, a construção de uma poética visual e sonora. A organização da montagem segue uma lógica cruzada, alternando trechos de fontes das mais distintas. É importante ressaltar que filmes científicos, desde suas origens até a contemporaneidade, permanecem circunscritos a circuitos especializados de projeção,

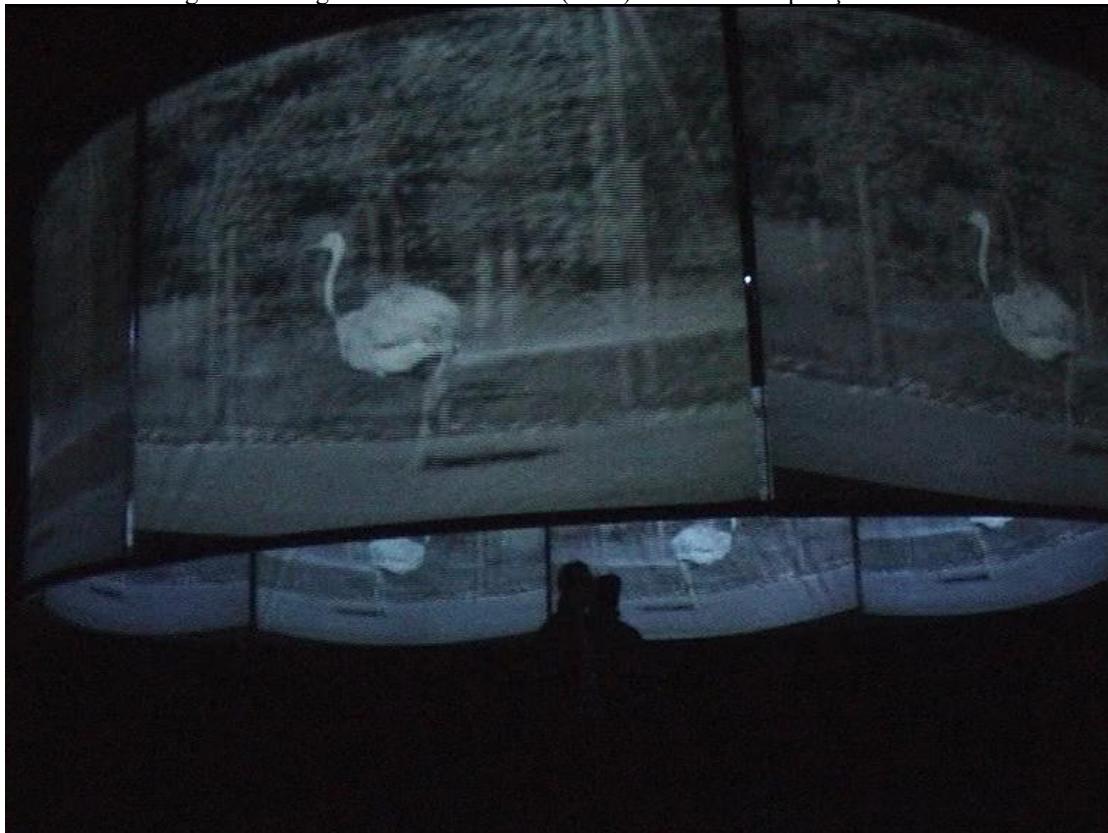
como é o caso de laboratórios de pesquisa, instituições educacionais e eventos acadêmicos, mantendo-se à margem dos canais tradicionais de distribuição cinematográfica. São trabalhos que dificilmente são assistidos pelo público não científico. A circulação desse gênero cinematográfico foi – e ainda é – negligenciada, em grande parte, devido ao pouco apelo comercial. A abordagem proposta por Deutsch demonstra como há beleza escondida nesse tipo de material concebido mesmo sem preocupações artísticas. Afinal, como diz, filme é movimento e tempo. Thomas Elsaesser chama esse típico gesto da arqueologia das mídias de “poética da obsolescência”, ou seja, o interesse dos artistas em explorar a estranha beleza do recentemente inútil em objetos anteriormente úteis:

(...) a poética da obsolescência incorpora e expressa um amor pelas “mídias mortas”, “mídias degradadas” ou “mídias sujas”, e, com respeito ao cinema, desenterra e examina o found footage; isto é, material cinematográfico de fontes frequentemente anônimas, que pode ser trazido de volta à vida (...).³⁹

A poética da obsolescência propõe uma outra relação entre passado, presente e futuro. Essa espécie de anacronismo criativo liberta a mídia filme para outros propósitos e funções, como é o caso, por exemplo do ingresso da imagem em movimento no âmbito de museus, galerias e espaços artísticos. Nesse trânsito intenso que marca o audiovisual contemporâneo, o filme ganha outras materialidades, novas formas de vida. A obsolescência, paradoxalmente, revela-se um gesto de reinvenção permanente. *Film Ist*, assim como *Encyclopaedia cinematographica* exemplificam o fluxo entre as mídias, deslocando-se da sala de cinema tradicional para o espaço expositivo do circuito de arte. A organização espacial do longa-metragem de Gustav Deutsch, contudo, é outra. No modo instalação, o trabalho foi dividido em oito telas de projeção (Fig. 2). A disposição arquitetônica segue um formato que se assemelha ao zoopraxiscópio de Muybridge, um grande cilindro pendurado no teto. O público fica situado no meio, com vista parcial para o conjunto da obra. Tanto a instalação de Christopher Keller, como a de Gustav Deutsch, reinventam a herança do Pré-Cinema por meio de uma outra inversão: onde antes eram os dispositivos técnicos que performavam para criar a ilusão de movimento, agora é o corpo do espectador que deve se locomover no espaço para recompor a experiência filmica a partir dos arquivos.

39 Elsaesser, Thomas. Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018, p. 44.

Figura 2: Fotografia da obra *Film Ist* (1998) exibida em exposição de arte.



Fonte: captura de tela do DVD do filme. ©Sixpack Film.

Berlin horse: filme estrutural e a reinvenção do arquivo animal

Uma obra pioneira na relação entre arquivo e cinema mudo é *Berlin horse*, realizado por Malcolm Le Grice⁴⁰, um dos principais nomes do cinema experimental britânico. O curta-metragem se subdivide em duas partes: a primeira é composta por planos de um cavalo sendo adestrado pelo seu treinador. As imagens reproduzem suas ações, como galopar e se movimentar em círculos. Foi filmado na Alemanha pelo próprio cineasta. A segunda parte é uma apropriação do filme *The burning stable* (1896), dirigido pelo realizador cinematográfico do Primeiro Cinema, James Henry White. Foi produzido pela *Edison Manufacturing Company*, de Thomas Edison. A cena de aproximadamente 20 segundos consiste em um estábulo em chamas, do qual quatro cavalos e uma carroça são resgatados por bombeiros. A câmera permanece fixa o tempo todo ao lado de fora. A equipe de filmagem está bastante próxima. Mesmo assim, em momento algum o fogo é visto. Não fica claro se a cena foi encenada ou não. Volumes de fumaça saindo pelas portas

40 Malcolm Le Grice começou a fazer filmes em meados da década de 1960. Junto com David Curtis, fundou em 1966 a London Film Makers Cooperative em resposta à falta de apoio para o cinema alternativo na Inglaterra. O foco do coletivo era a produção, distribuição e exibição de filmes experimentais e de vanguarda na Europa. O grupo foi ativo até 1999. Le Grice também foi membro do Laboratório de Artes Drury Lane (Drury Lane Arts Lab), onde criou o Filmaktion, coletivo pioneiro de cinema expandido em seu país. É professor emérito da Universidade das Artes de Londres. Suas obras foram exibidas em alguns dos principais museus e galerias especializados em cinema no mundo, como o MoMa (Nova York), o Museu do Louvre (Paris), a Tate Modern e a Tate Brian (Londres) e na Documenta (Kassel).

e janelas aumentam o efeito realista. *The Burning Stable* transmite uma sensação de perigo e desespero por meio de humanos e animais em fuga.

O que interessa a Le Grice em ambos os materiais são as figurações dos cavalos em movimento. Esta é a matéria-prima de sua criação. As duas filmagens foram tratadas da mesma forma. Elas não estão identificadas e nem a autoria de cada foi creditada. A preocupação do cineasta foi expandir visualmente ambas as cenas. A organização da montagem recorre ao *loop*. O filme foi originalmente rodado em película colorida de 8 mm e, posteriormente, transferido para 16 mm em preto e branco por meio de um processo de refilmagem da tela, sendo então submetido a tratamento em uma impressora caseira com uso de diversos filtros. Nas primeiras sequências, a paleta tonal se restringe às gradações de cinza; os trechos seguintes foram submetidos à manipulação óptica da película. Os filtros de cores criaram um aspecto plástico em constante variação de tons (Fig. 3). As superposições apresentam a imagem negativa do cavalo no mesmo quadro de sua imagem positiva. São recursos que evidenciam a força pictórica dos suportes analógicos 8mm e 16mm e sua capacidade de transfigurar elementos fílmicos em matéria visual cromática. Antes de se dedicar ao cinema experimental, Le Grice consolidou sua formação nas belas-artes⁴¹, experiência que fundamentaria sua abordagem centrada na exploração da materialidade cinematográfica. Em *Berlin horse*, ao invés de se concentrar em um quadro de pintura, o cineasta transferiu sua investigação artística para a própria emulsão da mídia filme, transformando a película num campo de experimentação em que a cor, a textura e a luminosidade se tornam aspectos constitutivos da obra. Os processamentos físicos e fotoquímicos aplicados no celuloide foram todos feitos manualmente, utilizando equipamentos e soluções domésticas. A inscrição do título na abertura e os créditos finais sinalizam esse método de fabricação artesanal. Todas as informações textuais foram riscadas manualmente. No processo de reciclagem também alterou a velocidade, o enquadramento e a reversão das duas cenas. O material é repetido de modo acelerado e desacelerado. Para Le Grice, “o desejo de ter acesso ao equipamento de produção foi impulsionado por dois fatores: a necessidade de reduzir o custo do filme – essencial para a emergência de um cinema independente; e reproduzir a relação direta com a mídia que dava como certa na pintura e na música”⁴². A curta cena de *The burning stable* foi reapropriada nos minutos finais, a partir da modificação completa do arquivo original.

41 Le Grice estudou pintura, escultura e cerâmica de 1957 a 1961 na Plymouth College de Arte e Design, faculdade especializada em artes localizada no condado de Devon, sua terra natal. Em seguida, mudou-se para a capital britânica onde estudeu pintura entre 1961 e 1964 na Escola de Belas Artes do Slade (popularmente conhecida apenas por Slade), departamento que integra a Universidade de Londres.

42 Le Grice, Malcolm. Colour Abstraction – Painting – Film – Video – Digital Media. In: Le Grice, Malcolm. Experimental Cinema in the Digital Age. Londres: BFI, 2002, p. 16, tradução minha.

A trilha sonora que permeia toda a obra foi composta exclusivamente por Brian Eno. A música possui sensibilidade análoga às imagens. A estrutura rítmica é baseada em princípios como repetições e variações de velocidade. Assim como a figura mais constante é o cavalo executando movimentos circulares, a estética visual e auditiva também enfatiza o *loop*. As técnicas adotadas por Le Grice e Eno dialogam com propostas do cinema estrutural que, naquele mesmo período, ganhavam projeção no cenário internacional. As linguagens artísticas propostas por ambos valorizam a forma como elemento central da experiência estética. Não há enredo; o foco recai inteiramente na linguagem do filme. O teórico inglês Peter Gidal (1976) define o estilo desse cineasta britânico como “materialista estrutural”, pela maneira como enfatizou os processos filmicos ao invés do conteúdo narrativo. Malcolm Le Grice explica os detalhes do ato de criação:

[...] começou com um filme Kodachrome 8 mm, onde o cavalo era marrom, a grama era verde, o céu era azul e o rosto do homem era tom de carne. Eu re-filmei isso de várias maneiras em preto e branco de 16 mm, depois produzi uma cópia de impressão positiva e uma negativa. Usando os materiais negativos e positivos em uma antiga reveladora, eu manualmente puxei filtros de cores através da máquina de impressão, colorindo a imagem em preto e branco em suas áreas negativas e positivas com uma ampla gama de tons de cor de espectro puro no filme. Os resultados disso foram então retrabalhados através de várias sobreposições e o filme estruturado para reter alguns traços dessa progressiva improvisação⁴³.

Berlin horse propõe uma espécie de estudo do movimento animal, tomando como tema o gesto ancestral do cavalo em galope. Sua proposta dialoga, reflexivamente, com o Pré-cinema e o Primeiro Cinema, mas seu método é distinto: Le Grice constrói a obra se valendo da ressignificação material do próprio meio cinematográfico. O resultado emerge de um duplo abstracionismo – visual e narrativo –, em que o filme de reciclagem transcende a mera apropriação de imagens (sejam as filmagens originais do cineasta, seja a apropriação de *The burning stable*), para se tornar uma intervenção estrutural sobre o tempo e as próprias mídias empregadas – arquivo, película de 8mm e 16mm. *Little dog for a Roger* (1968), seu curta-metragem anterior, também foi elaborado a partir de acervos de animais realizados originalmente no Primeiro Cinema. Alguns anos depois, criou outra obra inspirada nesse momento inicial da história do cinema: *After Lumière - l'arrosoeur arrosé* (1974), homenagem do cineasta a *O regador regado* (1895, *L'arrosoeur arrosé*), dirigido por Louis Lumière. É importante destacar que o cinema estrutural dos anos 1960 e 1970 manteve um forte vínculo com arquivos e com o universo do Pré-Cinema e do

43 Ibidem, p. 264-265.

Primeiro Cinema⁴⁴. Esse diálogo se manifesta tanto no ato de reciclagem de imagens quanto na reflexão sobre os próprios aparelhos de produção e exibição. A filmografia⁴⁵ é extensa e diversa, articulando experimentação formal, crítica histórica e investigação sobre a materialidade cinematográfica.

Figura 3: Fotogramas de *Berlin horse* (1970), de Malcolm Le Grice.



Fonte: captura de tela do filme.

Considerações finais

As reconfigurações do regime escópico no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX transformaram radicalmente as estruturas de percepção e os paradigmas de representação, estabelecendo as bases para o desenvolvimento de expressões artísticas, linguagens e metodologias de estudo centradas em imagens técnicas. Dispositivos como o zoopraxiscópio, a cronofotografia e o cinematógrafo emergiram como produtos da modernidade ocidental, encarnando em seus mecanismos tanto os impulsos científicos daquele momento quanto as contradições de uma era profundamente marcada pelo imperialismo. Alguns dos filmes produzidos nesse período - mudos e/ou científicos -

⁴⁴ Para mais detalhes, ver Burch, Noël. "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach". In: Rosen, Philip (org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986.

⁴⁵ Alguns filmes merecem ser destacados: *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), de Ken Jacobs; *Zorns Lemma* (1970), *Public Domain* (1972) e *Gloria!* (1979), de Hollis Frampton; *Turning Torso Drawdown* (1971), de Robert Huot; *Seashore* (1971), de David Rimmer; *Eureka* (1974), de Ernie Gehr; *Visual Essays: Origins of Film* (1973 - 1984), de Al Razutis; *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo* (1975), de Thom Andersen, *Correction, Please or How We Got Into Pictures* (1979), de Noël Burch, entre outros.

evidenciam o projeto ideológico que se estruturava tanto por trás quanto diante das câmeras. As opressões eram explícitas. Nesse contexto, “o animal” foi reduzido a uma figura a ser dissecada, espetacularizada e até mesmo assassinada.

A arqueologia das mídias, ao revisitar a história do cinema, não se limita a complementá-la, mas a subverte-la. Sua abordagem funciona menos como um complemento historiográfico e mais como uma anti-história ou nos termos de Thomas Elsaesser⁴⁶, uma contra-história. É uma práxis que desestabiliza narrativas consolidadas, ressaltando suas brechas, rupturas, descontinuidades. Nas últimas décadas, houve uma espécie de florescimento de trabalhos audiovisuais realizados a partir de arquivos, criados a partir do resgate de películas – e outros formatos - que estavam ameaçados, seja em razão de questões físicas ligadas à degradação do suporte ou devido a circunstâncias específicas. Elsaesser recorda que:

Os artistas são frequentemente bem recebidos e convidados pelas próprias cinematecas, porque são vistos como agregadores de valor para bens que estão dormentes em cofres-fortes ou depósitos em todo o mundo, para os quais até agora não se pôde encontrar nenhum uso. O sentido de posse dos artistas significa que algumas vezes eles esquecem ou ignoram a autoria ou procedência prévia; outras vezes, esvaziam deliberadamente o contexto; e ainda, em outras, obscurecem as origens do material em questão, de modo a apresentar sua reformulação ou reencenação como colagem surreal de fragmentos originais ou como instalação de um espaço estranhamente familiar⁴⁷.

O acesso a esse material gerado em outros tempos da atividade cinematográfica permitiu que artistas e cineastas não apenas explicitassem, mas sobretudo colocassem em questão alguns dos ditames que sustentavam sua lógica visual e epistemológica. A escolha das obras que compõem o corpus deste estudo está ancorada em sua capacidade de problematizar, por meio da forma cinematográfica, registros históricos vinculados a distintas configurações do saber e do poder em relação ao tropo animal. Ao mobilizar imagens proto-documentais, científicas e institucionais, esse cinema de arquivo instaura processos críticos de reinterpretAÇÃO, revelando assim como os discursos são construídos - e podem ser desconstruídos – no próprio gesto de (des)montagem. Em linhas gerais, identificamos duas vertentes de pesquisas arqueológicas que têm investigado isso que foi nomeado aqui como “arquivo animal”. A primeira delas busca a compilação e associação entre as filmagens. Essa abordagem tem como preocupação o resgate e a consequente valorização de imagens esquecidas e/ou negligenciadas. A outra busca explorar o aspecto estético presente nos documentos, expandindo seu significado por meio de manipulações e

46 Elsaesser, Thomas. Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018, p. 49.

47 Ibidem, p. 258.

intervenções. Essas duas tipologias, no entanto, não são estanques. Embora distintas em seus métodos e objetivos, ambas as vertentes convergem em um mesmo propósito: desvelar, por meio da prática arquivística, as camadas políticas, históricas e poéticas que constituem o imaginário cinematográfico. Para Elsaesser⁴⁸, a comemoração simbólica dos 100 anos do cinema, em 1995, constituiu um elemento importante para o interesse por arquivos. *Animali criminali* e *Film Ist* foram gestados diretamente nesse contexto de homenagem. Além do centenário, contudo, é preciso analisar outros fatores que contribuíram para esse revisionismo histórico. Dentre eles, destaca-se a crescente institucionalização da imagem em movimento em museus e galerias de arte nas últimas décadas, trânsito que dialoga com questões contemporâneas da cultura visual. Até mesmo um filme estrutural como *Berlin horse*, realizado no limiar entre as décadas de 1960 e 1970, foi posteriormente adaptado para a forma instalação (Fig. 4), explicitando como essa migração entre mídias tornou-se um fenômeno recorrente do audiovisual contemporâneo. Outro fator relevante foi a “virada digital” na produção artística dos últimos anos. As imagens técnicas foram afetadas de maneira decisiva por novas práticas e equipamentos. Seria possível dizer que a cultura digital quase assimilou por completo o formato analógico, muito em razão das dinâmicas e facilidades propiciadas neste novo momento. Os processos fotoquímicos que vem sendo aplicados à película desde meados do século XIX foram em grande parte substituídos por sistemas fotoelétricos, em que a propriedade visual da imagem é transformada em eletricidade e codificada em procedimentos de numeração binário.

Na mudança tecnológica, as forças em ação não funcionam de forma incremental nem orgânica: é necessário que os eventos contingentes sejam tomados como partes essenciais, além de também ser preciso reconhecer que mesmo as continuidades são decorrentes de uma mudança de parâmetros básico, de modo que não só a virada digital, mas também os eventos políticos provocaram rupturas radicais nas últimas décadas do século XX⁴⁹.

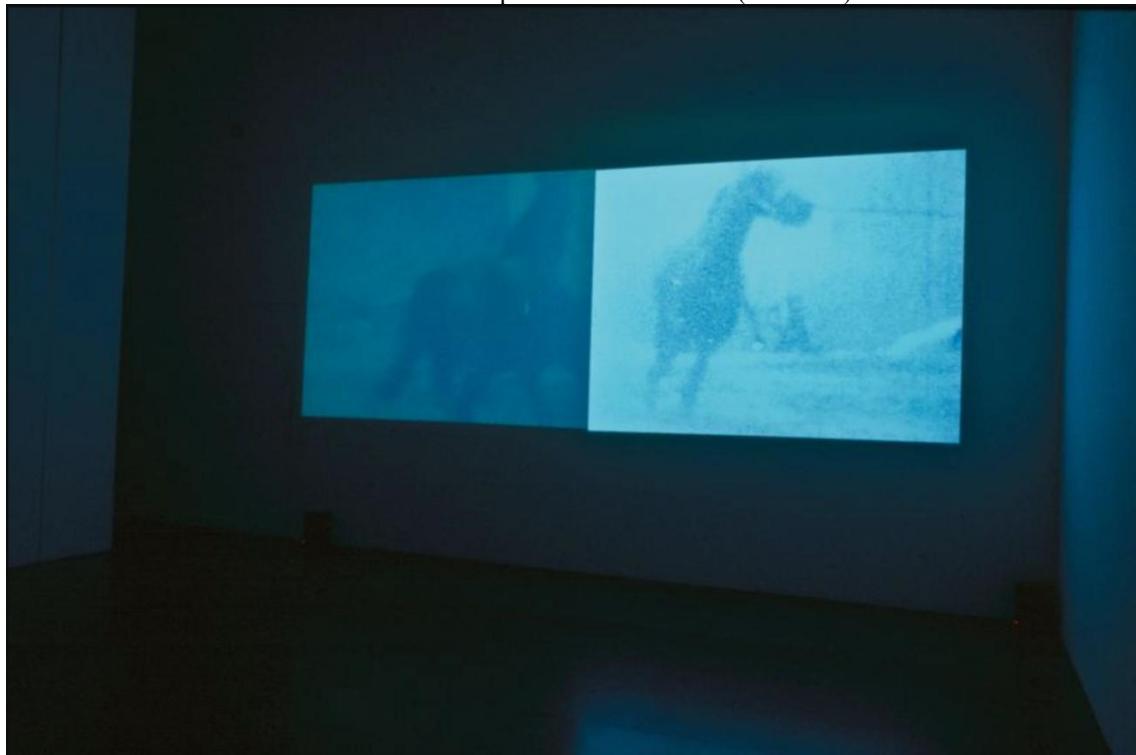
O desenvolvimento de uma mídia não significa a extinção da outra; ambas coexistem no século XXI. O fato é que o aparato industrial de comercialização referente ao filme analógico vem sendo reduzido drasticamente no contexto atual. Isso, entretanto, não é um impedidor para que artistas tenham que interromper suas realizações. Assim, mais do que uma substituição linear, o que se observa é uma reconfiguração entre o analógico e

48 Ibidem, p. 111.

49 Ibidem, p. 23-24.

o digital, no qual os rastros materiais persistem como resistência das próprias condições da imagem na contemporaneidade.

Figura 4: Imagem de *Berlin Horse*, de Malcolm Le Grice, exibido como instalação no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA).



Fonte: ©Tony Coll.

Recebido em 31 de março de 2025.
Aceito em 12 de junho de 2025.