

**Um território sensorial a partir de fragmentos:
Paraíso, de Felipe Guerrero**

*A sensorial territory from bits and pieces:
Felipe Guerrero's Paraíso*

Mariana Duccini Junqueira da SILVA¹
Daniel IFANGER²

Resumo

O filme colombiano *Paraíso* (Felipe Guerrero, 2005) reutiliza imagens pré-existentes de arquivos públicos, canais de televisão e filmagens amadoras, inscrevendo-se em um espaço de reflexão acerca da categorização deste tipo de obra: compilação, documentário, *found footage*, filme experimental. O filme responde ao debate abrindo as imagens, dando-lhes novos significados e contextos. Por meio do uso da trilha sonora, de imagens que pertencem e/ou evocam a memória coletiva dos colombianos, de gestos intertextuais e do trabalho com as poesias de Jaime Jaramillo Escobar, o filme dá nova vida às imagens e expande o entendimento de como utilizar registros pré-existentes em uma nova obra audiovisual.

Palavras-chave: Filme de compilação. Cinema colombiano. *Paraíso*. Reflexividade. Memória.

Abstract

Colombian movie *Paraíso* (Felipe Guerrero, 2005) is composed of pre existing footages from public archives, television channels and amateur films. It proposes reflections and discusses on the classification of this kind of audiovisual work: compilation, documentary, found footage, experimental movie. Guerrero's film opens up these images and give them new meanings and contexts, through the uses of soundtrack, fragments of Colombian collective memories, intertextual relations and excerpts of Jaime Jaramillo's poetry. It improves the understanding of the uses of previous images in a new audiovisual work.

Keywords: Compilation film. Colombian cinema. *Paraíso*. Reflexivity. Memory.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Desenvolveu estágio pós-doutoral junto ao PPG Multimeios da Unicamp (2017-2019). E-mail: marianaduccini@gmail.com

² Mestrando em Multimeios pela Unicamp e graduado em Audiovisual pela ECA-USP. E-mail: danifanger@yahoo.com.br

Introdução

A utilização de imagens pré-existentes, localizadas em institutos, redes de televisão, arquivos públicos e fontes até mesmo particulares para compor uma nova obra é prática frequente no campo do audiovisual. Um uso mais comercial desse procedimento pode ser verificado sobretudo nos canais de televisão ou nos serviços de *streaming*, que apresentam séries de eventos históricos ou documentários com formato cristalizado, seguindo normas estabelecidas por essas janelas de exibição, em que o uso da voz *over* explicativa, por exemplo, é necessário para conformar as narrativas. Porém, essas imagens também são empregadas em outros enunciados, como documentários cinematográficos, filmes experimentais, instalações artísticas e mesmo em obras de ficção.

Quanto às produções audiovisuais que reutilizam imagens já existentes – e que, portanto, não mobilizam, por parte da equipe de produção, um período e uma estrutura de filmagem –, muitos teóricos utilizam os termos: filme de compilação, filme de arquivo ou filme de *found footage*. Há um número considerável de nomenclaturas porque, entre outros motivos, cada obra reutiliza os materiais com diferentes intuítos, sendo complexo categorizar e agrupar os filmes a partir dos modos de operação estética das imagens pré-existentes.³ Para esta reflexão, mobilizamos o termo “filme de compilação” por entendermos, na esteira das elaborações de Leyda (1964), ser o mais abrangente para se referir aos processos de manipulação e transformação das imagens

³ As especificidades de enfoque, propósito e efeitos de sentido alcançados pela apropriação e reemprego de fragmentos audiovisuais motiva a diferenciação terminológica (e mesmo conceitual) dessa prática em abordagens teóricas distintas. O termo “filme de compilação” remonta ao trabalho primordial de Leyda (1964), que identifica no processo a rearticulação dos fragmentos em novas empreitadas fílmicas, suscitando a possibilidade de ressignificação dos sentidos presentes nos materiais pré-existentes. Nessa perspectiva, o teórico demarca como terminologias alternativas a “filmes de compilação” as de “filmes de montagem” ou “filmes de ideia”. Wees (1993) apresenta um modelo triádico que associa diferentes metodologias ou procedimentos a determinadas tipologias audiovisuais. Desse modo, a compilação seria afim ao filme documentário; a colagem, ao filme experimental; e a apropriação, aos videoclipes. Wees restringe a prática de compilação aos filmes documentários, em uma visão que alia essa prática a uma estética realista e a propósitos pedagógicos ou propagandistas – tal argumentação desconsidera a característica reflexiva própria a toda empreitada de apropriação e reemprego audiovisuais, de forma a subestimar os trabalhos documentais em relação aos filmes experimentais ou de vanguarda, que o autor reúne sob o termo de “filmes de *found footage*”. Sjöberg (2001) estrutura uma crítica ao modelo de Wees, devido à excessiva vinculação da prática do reemprego ao estatuto dos gêneros audiovisuais e a uma tendência à categorização dos procedimentos analisados. Assim, reabilita, a partir das reflexões de Leyda, o termo “compilação” para aludir a uma estratégia que impulsiona o ato de se produzir filmes com materiais alheios, em lugar de oferecer uma definição limitante sobre os critérios que constituiriam a modalidade.

em novos circuitos enunciativos. O autor sugere que, nesses filmes, o trabalho começa na mesa de montagem, com fragmentos já existentes. Também defende que são filmes de ideias, pois não configuram meros registros de documentos e eventos: na seleção e edição do material reempregado, engendram-se deslocamentos de sentido quanto às enunciações originais.

Em lugar de nos determos na contenda sobre a terminologia mais adequada às produções que se servem do reemprego de imagens prévias, preconizamos um exercício analítico que considere o filme de compilação segundo uma estratégia composicional estético-narrativa, para além de um eventual subgênero do documentário ou do filme experimental. Ainda que essas obras sejam frequentemente agrupadas sob determinadas filiações genéricas, nosso interesse pelo gesto da compilação se justifica pela investigação das modalizações que conferem às imagens seu movimento particular em determinado domínio audiovisual. Há, em muitos desses filmes, uma tessitura narrativa e uma investida formal que se apresenta de maneira polissêmica ou ambígua. Seus significados residem tanto no conteúdo das imagens quanto no contexto em que se inserem e a que simultaneamente aludem.

Paraíso?

Paraíso (Felipe Guerrero, 2005) é um filme de compilação colombiano que utiliza fragmentos de arquivos fílmicos nacionais, de redes de televisão e de alguns vídeos particulares (muitos em formato Super 8). A relação que se estabelece entre as imagens não é ilustrativa ou referencial: inexistente dependência estrita entre um fragmento prévio e o subsequente, em um trabalho de justaposição que esfumaça os códigos clássicos de continuidade, baseados na coerência diegética das ações.

Nesse trabalho de justaposição dos planos, o ritmo se sobrepõe à inteligibilidade, ainda que um efeito de sentido de contraste (e, eventualmente, de contradição) se instaure como signo de uma experiência estética que toma o país como objeto de contemplação: o frenesi das áreas urbanas e a placidez da natureza; os cerimoniosos eventos de caráter militar e a espontaneidade das manifestações populares; as investidas da guerrilha armada e a repressão policial.

Há numerosas elipses de tempo e de espaço, a montagem embaralha épocas e lugares, o que dificulta, por vezes, a própria identificação dos eventos. Praticamente não

há diálogo ou instalação de *voz over* que interprete as imagens, recurso frequente em certa modalidade documental. A apresentação fragmentada (mas ao mesmo tempo loquaz) do conteúdo desestabiliza um entendimento imediato sobre o que é dado a ver, de sua razão de ser enquanto discurso organizador de um argumento.

Ainda que se trate de um enunciado de viés experimental, em que a imersão e a livre associação se sobrepõem ao didatismo, reconhecemos várias imagens que perpassam a história da Colômbia: oficiais da polícia e do exército, paradas militares, protestos que clamavam pela instalação de um governo civil, presença da guerrilha armada em florestas e estradas e o sequestro da embaixada dominicana em Bogotá, pelo M-19.⁴

Em quatro momentos da narrativa, relativamente curtos, uma voz recobre as imagens: em três deles, trata-se de poesias de Jaime Jaramillo Escobar⁵, declamadas por ele mesmo. Outro excerto significativo de presença vocal ocorre quando há imagens em preto e branco de militares e oficiais do governo em uma reunião. A essa sequência, justapõem-se planos aparentemente captados a partir do interior de um carro que se desloca, engendrando um movimento de *travelling* lateral. Uma frase então se repete por três vezes seguidas, ligando os dois segmentos imagéticos, como se fosse remixada ou ecoada. Trata-se do anúncio de uma situação renitente no país, as infundáveis negociações entre os atores armados: “El gobierno acepta la vereda Aures, de Caicedonia, para hablar con las FARC⁶ sobre acuerdo humanitario”⁷.

É uma narração aparentemente provinda de fontes oficiais, difundida pelo aparelho de rádio do carro. O referido efeito de repetição alcança um tom de hesitação – como se a voz gaguejasse –, metaforizando os históricos impasses entre o Estado e os

⁴M-19, ou Movimento 9 de abril, foi uma guerrilha urbana colombiana que, em 27 de fevereiro de 1980, tomou a embaixada da República Dominicana em Bogotá, onde acontecia um evento que reunia vários diplomatas de outros países, inclusive o então embaixador norte-americano, Diogo Asencio.

⁵ Jaime Jaramillo Escobar (1932) é um dos mais conhecidos poetas colombianos da contemporaneidade. Ao lado de Gonzalo Arango é considerado fundador da estética “nadaísta”, fortemente influenciada pela filosofia existencialista e pelo ímpeto desestabilizador quanto à tradição academicista nas artes. Esse movimento colombiano, que se estruturou durante os anos de 1950 e 1960, difundiu-se sobretudo via literatura, caracterizando-se também pelo teor de protesto social e pela crítica à alienação política dos jovens daquelas gerações.

⁶ *Fuerzas Armadas Revolucionárias de Colombia*, fundado em 1964, foi o principal grupo guerrilheiro do país, que deixou as armas em 2016 para criar um partido político. Em agosto de 2005, houve tentativas de reuniões com o governo para a libertação de prisioneiros políticos.

⁷ “O Governo aceita a vereda Aures, de Caicedônia, como lugar de negociação com as FARC sobre um acordo humanitário”.

guerrilheiros e os consequentes episódios de violência que atingem também a população civil.

O tema da guerra persiste em muitas das imagens agenciadas. É um assunto com forte presença fora do filme, atravessando décadas da história colombiana: o conflito armado, desde a metade do século XX, com o Bogotazo⁸; os confrontos entre liberais e conservadores durante o período da Frente Nacional⁹ até o surgimento das guerrilhas nos anos 1960; o apogeu do narcotráfico no final dos anos 1980; e, durante os anos 1990 e 2000, os grandes conflitos armados entre exército, guerrilhas e paramilitares. O ex-presidente Juan Manuel Santos chegou a afirmar, em 2016, que a guerra havia se tornado parte da paisagem do país.¹⁰

Essa explicação sobre o contexto das imagens é necessária apesar de introdutória, já que o filme apresenta cenas que remetem, direta ou indiretamente, a alguns dos eventos a que aludimos, sem, no entanto, utilizar imagens que tiveram grande repercussão midiática. Praticamente não há diálogos; verifica-se ainda a presença de indivíduos que surgem e desaparecem, não se convertendo em personagens. É razoável considerar as figuras humanas como representações coletivas, sem nuances significativas, que remetem a quadros sociais mais abrangentes (ditadores, policiais, guerrilheiros, jovens em idade escolar, pessoas do povo etc.).

A colagem é um recurso central no filme, em vista da justaposição de fragmentos de tempos e espaços, de maneira que as conexões entre eles não sejam evidentes. Ao mesmo turno em que esse método aponta para os limites da obra, reforça seu aspecto reflexivo, como premissa das estratégias de produção. A própria composição gráfica do enquadramento reforça esse aspecto: as imagens são delimitadas por uma moldura preta, irregular, como se tivessem sido *arrancadas* de outro suporte (aspecto que, em parte, faz recordar as rebarbas de folhas de caderno) e então convocadas a um novo arranjo figurativo: o *tecido* multifacetado do filme. Como procedimento de composição, a colagem representa notável potencialidade para

⁸ *Bogotazo* foi o nome dado a uma série de distúrbios que ocorreram na capital colombiana logo após a morte do líder do partido Liberal, Jorge Eliézer Gaitán, em 9 de abril de 1948. A onda de protestos se espalhou pelo país e deu início a uma época conhecida como La Violencia, que durou cerca de dez anos.

⁹ *Frente Nacional* foi um pacto político entre os partidos Liberal e Conservador, entre 1958 e 1974, logo após o período da La Violencia. A principal característica dessa era foi a sucessão de governos de coalizão.

¹⁰ Ver: <https://veja.abril.com.br/mundo/paz-na-colombia-farc-anunciam-cessar-fogo-definitivo/>.

“criticar, desafiar e possivelmente subverter o poderio das imagens produzidas e difundidas pela mídia corporativa” (WEES, 1993, p.33).

Ruídos que gritam

A primeira sequência de *Paraíso* mostra uma área urbana, enfatizando as sonoridades características do ambiente. Uma motocicleta cruza rapidamente o espaço da rua – na calçada, um muro encobre edificações em ruínas. A câmera, aparentemente na mão do cinegrafista, acompanha em panorâmica a caminhada de um homem. Seus passos tornam-se bastante ruidosos, o que expressa a adição de efeitos sonoros *a posteriori*, procedimento frequente em todo o filme. Ao fundo, destacam-se o céu nublado os morros orientais de Bogotá. Um som metálico adensa o tom cinzento da paisagem e introduz a imagem de trabalhadores que batem em alicerces antigos para demolir uma construção. Mais uma vez, o ruído se acentua.

Um dos recursos mais expressivos de *Paraíso* é o trabalho com a banda sonora. No que tange à faixa propriamente musical, o som é dissonante, os instrumentos não ensaiam nenhuma melodia para além de ruídos e, às vezes, parece que a música é composta a partir de máquinas ou instrumentos que rangem. Trata-se de uma composição musical que se ajusta às imagens não para garantir a fruição espectral, mas para amplificar a ausência de harmonia e o estranhamento.

Já os ruídos diegéticos são bastante acentuados, como se tivessem uma textura própria, um volume muito acima ao do som de captação: não há uma ambientação sonora do espaço, o que garantiria um efeito de continuidade mais efetivo entre uma cena e outra a partir do corte da imagem¹¹ – exercício sonoro típico das narrativas clássicas para “esconder” a edição e alcançar o sentido de transparência, já que o som, nesse contexto, é utilizado para homogeneizar a percepção da passagem entre uma imagem e outra. Em *Paraíso* isso não acontece, pois os ruídos hiperbolizados reforçam as características materiais do som, e a narrativa parece chamar a atenção para seus próprios meios construcionais: o material sonoro é expresso de maneira não naturalista, não se dissimula enquanto ferramenta de expressão.

¹¹ Devemos esclarecer aqui uma divisão de sons na trilha sonora de um filme: os ruídos são oriundos de tudo o que está no espaço do filme, mesmo que em *off*. Quando há necessidade de se recuperar esses sons, porque foram mal captados, recorre-se ao *foley*, que são gravações em estúdios – esse é provavelmente o artifício utilizado em *Paraíso*.

Há outro exemplo peculiar relativo ao uso do som, na única cena em que acontece um movimento rudimentar de interlocução. Dois homens em uma floresta conversam, mas de suas bocas só ouvimos grunhidos. Não é possível compreender o que dizem em nenhum momento, como se o idioma deles fosse totalmente desconhecido ou como se nos remetesse aos primeiros habitantes da Terra e à sua linguagem originária. Não é por acaso que o ambiente retrata a selva colombiana, com pessoas que subsistem nessa região em atividades primitivas, como a agricultura ou mesmo a coleta. Esses dois personagens se entendem perfeitamente, como as imagens parecem referir. A cena mais uma vez atesta a importância que a instância enunciativa delega aos efeitos de reflexividade na tessitura fílmica, ao transformar uma voz e um idioma em materialidades sonoras irreconhecíveis, quase animais. É possível que a própria captação de som nas condições de filmagem daquelas sequências tenha sido problemática. O filme, então, ao adicionar sonoridades *a posteriori*, ressignificaria a própria precariedade do material de base, desviando seu sentido inicial.

Gestos intertextuais

Permeado por citações que remetem seu enunciado para além dos limites do próprio filme, *Paraíso* recorre a exemplares do universo cinematográfico para compor sua narrativa. A prática intertextual estabelece uma conexão entre as matrizes estético-narrativas que se apresentam diretamente ao espectador e aquelas que, mais sutilmente, são evocadas. É pertinente demarcar algumas dessas ocorrências a fim de se investigar como os sentidos convocados a partir de outras obras estabelecem relações de aproximação ou contraste com as materialidades discursivas presentes no trabalho de Guerrero.

No início do filme, uma senhora cuida de rosas em uma calçada, organizando as flores em um balde. Mais tarde, a mesma cena será reconvocada. Há uma relação reconhecível entre essa sequência e uma das principais obras da história do cinema colombiano contemporâneo: *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998), primeiro filme do país a concorrer à Palma de Ouro no Festival de Cannes.¹² Nessa obra, em que

¹² *La vendedora de rosas* alcançou premiações importantes, como: melhor filme e direção no Festival de Cinema de Bogotá (1998); prêmio especial do júri no Festival de Cinema de Brastislava (1999); Prêmio Glauber Rocha (melhor filme) no Festival de Cinema de Havana (1998).

atores não profissionais desempenham papéis já vivenciados em seu cotidiano, uma criança vende rosas nas ruas de Medellín, acompanhada de outras crianças e jovens marginalizados. O filme, inspirado no conto “A pequena vendedora de fósforos”, de Andersen, aposta na dimensão trágica do cotidiano das pessoas do povo e na prosódia particular dos marginalizados das comunas de Medellín.

Outro segmento que se estrutura a partir da intertextualidade responde pelo momento em que a instância enunciativa se revela mais explicitamente. Em um plano-sequência, pessoas caminham por um espaço que se assemelha a uma feira. Na porção direita da imagem, destaca-se uma criança com traços indígenas. Ela endereça o olhar diretamente à câmera, com uma expressão que oscila entre a curiosidade e a gravidade. No plano seguinte, a câmera se aproxima da menina, mas, como certos transeuntes cruzam o espaço e têm de desviar de seu corpo, a criança sai de quadro.

Essa composição engendra um paralelo com a célebre sequência de *Sem sol* (*Sans soleil*, Chris Marker, 1983), em que a voz narradora descreve o jogo de olhares de uma mulher africana para a câmera, lamentando que, nas escolas de cinema, se ensine a evitar os olhares diretos para as lentes. No filme francês, a personagem percebe a presença do equipamento e olha rapidamente na direção do operador, até que seus olhos se fixam – sentimos, em conformidade com a narração, a força expressiva desse olhar que, de dentro do filme, nos devolve a mirada.

No filme de Guerrero, a sequência da criança é uma das únicas em que a câmera deliberadamente se aproxima do sujeito filmado e o trabalho com a duração assume um tom lírico – em *Paraíso*, a imagem raramente se detém e as várias tomadas em *travelling*, o foco em desajuste e a rápida sucessão dos planos inscrevem um ritmo que se reveza entre a tensão e a distensão, o que compromete a mera fruição espectral.

Sem sol é uma obra muito referenciada na história do filme de compilação e do cinema documentário, assumindo radicalmente o caráter lacunar das imagens de arquivo que, pela montagem, materializam significados e percepções até então inauditos. Encontramos em *Paraíso* disposição semelhante, tendo em vista que esse arranjo não tem a pretensão de restituir (ou instituir) o sentido histórico dos fragmentos, mas de propor conexões poéticas entre eles, em um exercício que assume possibilidades de aproximação em relação ao filme de Marker:

O objetivo não é remontar um acontecimento: as imagens e os comentários não são objetivos e não se prendem aos fatos – estão

abertos à interpretação. Essas características são percebidas no filme através das várias camadas trabalhadas por Marker. Não se trata apenas das imagens, mas, antes, da forma como elas são articuladas ao texto e às músicas (FAGIOLI, 2014, p.169).

La vendedora de rosas é tão reconhecido na Colômbia que a forma de falar de alguns personagens, com o sotaque *paisa*¹³, é até hoje repetida e imitada por amantes do cinema no país. Ainda que a crítica social seja inerente à narrativa, o filme de Gavéria enfatiza a solidariedade, o lirismo das relações entre os jovens e as modulações éticas em uma situação que expõe os limites da vulnerabilidade humana. *La vendedora de rosas* pode ser considerado, mesmo que tacitamente, tributário a um ideal de cinema que restituía aos anônimos e marginalizados uma possibilidade legítima de representação, refratária tanto aos estereótipos quanto à indiferenciação:

Compreendemos aqui que um filme só teria justeza política na medida em que devolve o lugar e o rosto aos sem-nome, aos sem-parte na representação social habitual. Em suma, fazer da imagem um lugar do comum aí onde reinava o lugar-comum das imagens do povo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.28).

De maneira estrita, *Paraíso* não empreenderia a “justeza política” a que se refere Didi-Huberman, visto que não há um trabalho sistemático de composição das personagens populares – a rigor, chega a ser problemático considerar mesmo a emergência da categoria de personagem no filme de Guerrero. Por meio de uma inversão irônica, entretanto, as figuras proeminentes são também recobertas pelo anonimato, como se uma espécie de “igualdade de desimportância” regesse a construção dos tipos humanos no filme. Esse dado reverbera um dos princípios que orientam o trabalho com os fragmentos em *Paraíso*: as imagens e sons que, combinados, propõem uma construção mosaica da Colômbia não ancoram representações baseadas em identidades fixas ou inequivocamente reconhecíveis: são modulados para amplificar o caráter aberto dos sentidos em relação.

O filme explicita sua posição autoral ao apontar para instâncias que o organizam enquanto artefato audiovisual. É comum em obras que recorrem a captações pré-

¹³ *Paisa* é a referência socioantropológica aos nascidos em departamentos do eixo cafeteiro na Colômbia (Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, noroeste de Tolima e norte de Valle del Cauca).

existentes uma abertura para a reflexividade, já que o recurso à citação é, ele próprio, um ato de dirigir-se a outro tempo e outro espaço de formação de imagens:

Embora a justaposição de material extremamente diverso possa evocar relações metafóricas, temáticas, gráficas e rítmicas que satisfazem a necessidade do espectador de encontrar razão para essa justaposição, há ainda uma sensação de descontinuidade, uma lacuna ou interrupção na fluidez do filme, que dispõe marcas de citação conceituais ao redor do material e incentiva o espectador a vê-lo de maneira diferente e a pensar nele de forma mais crítica – ou seja, mais politicamente (WEES, 1993, p. 55).

O espectador tende a encontrar e a elaborar tais relações, pois a multiplicidade de imagens e sons constrói uma miríade de possibilidades de “ler” o filme, rearticular sua descontinuidade, reverberar a experiência estética em outras práticas sociais que dão compleição à própria condição de estar no mundo.

Poesia

Uma das únicas figuras proeminentes que se reconhece em *Paraíso* é o poeta Jaime Jaramillo Escobar. Há um plano em que ele aparece pensativo, em pé, sob um movimento circular da câmera ao redor de seu corpo, logo depois que declama trechos de um poema seu. À voz oficial que narra a reunião do governo com as FARC, sobrepõem-se os versos: ¡Señores, caballeros! He aquí los seres del bosque, / pálidos y mojados entre la lluvia torrencial.¹⁴

As duas faixas verbais descritas estão misturadas, até que se deslindam, tornando-se inteligíveis. Justapostas à sequência do encontro dos oficiais, há imagens de uma plantação (aparentemente, de cultivo de coca) e, em seguida, de caminhões do exército. O trabalho com os versos nesses planos, além da mescla com a voz oficial, faz com que o poema “convoque” a atenção dos oficiais (os *señores*) de maneira irreverente. Conclama-os a olharem para os seres do bosque e para a chuva incessante – vista a associação da faixa verbal com a imagética (que prossegue com planos de uma área florestal, destacando jipes da guerrilha, ou eventualmente das forças repressivas, dada a falta de precisão referencial dessas imagens).

¹⁴ “Senhores, cavalheiros / Aqui estão os seres do bosque / Pálidos e molhados / Na chuva torrencial”.
(Tradução nossa)

Nessa combinação, indicia-se um conflito, que dispõe – ainda que sem muita nitidez – as forças em contenda. Tal sentido é sublinhado quando, após um efeito de escurecimento total da tela, apenas a faixa sonora permanece, com ruídos de tiros e explosões. Somente no momento em que uma imagem “reaparece” no ecrã, concretiza-se essa percepção. A aceleração dos planos e o desenho de som que privilegia dissonâncias carregam um efeito de vertigem, como se o acirramento do embate inviabilizasse a possibilidade de entendimento.

Outro segmento expressivo reúne imagens aéreas de bairros de periferia, morros com casas de alvenaria, imiscuindo o verde da paisagem à rusticidade das construções. Há um trabalho peculiar com as texturas – tanto em relação à exuberância da natureza quanto em relação à parcimônia das habitações. A câmera vagueia por esses motivos, em uma composição háptica que conjuga ainda uma trilha sonora minimalista e a voz compassada de Jaramillo: “El poema empezará a salir pronto de esta hermosa caja roja con música incorporada, / esta caja de sorpresas tan liviana y tan bella. / Mientras muevo mi mano en su interior para amansar el poema, os voy diciendo, / oh señores: no leáis poemas pesados, ni ásperos. / El poema tiene que ser flexible, escurridizo, / ondulante, con un cuerpo frío que os estremezca / y en la cabeza una boca capaz de haceros cualquier cosa. / Atención, señores, ya empieza a salir el poema. Mientras sale, os voy diciendo, / oh señores: no comáis poemas calientes; el buen poema se come frío.”¹⁵

Para além do valor sinestésico da composição, o poeta faz uso da metalinguagem para descrever como um poema deve ser engendrado a partir do próprio ato de versá-lo. O tom é ao mesmo tempo sentencioso e irônico. Destitui-se qualquer pretensão grandiloquente: um poema se faz para ser ingerido, devorado, pronto a nutrir quem dele se serve. Ao mesmo tempo módico como a morada dos pobres e afluente como as forças da natureza, retira sua força desse jogo paradoxal a que os versos – e as imagens – dão forma.

¹⁵ “O poema logo começará a sair desta caixa vermelha, com música embutida/Caixa de surpresas tão leve e tão bonita/ Enquanto mexo minha mão dentro dela para domar o poema/Vou dizendo a vós/Oh, senhores... não leiais poemas pesados nem ásperos / O poema tem de ser maleável, escorregadio, ondulante/ Com um corpo frio que vos estremeça / E, na cabeça, uma boca capaz de fazer-vos qualquer coisa. /Atenção, senhores: o poema começa a sair/ Enquanto isso, vou dizendo a vós/ Oh, senhores... não comeis poemas quentes/O bom poema se come frio”. (Tradução nossa)

Indícios de memória

Os cortes entre uma e outra imagem em *Paraíso* são em geral secos, diretos, mas há momentos em que, entre as cenas, estrutura-se um *fade out*: a imagem se funde com o negro para que outra imagem surja, progressivamente, em seguida. O recurso remete ao fechamento de pálpebras, como se representasse um sonho ou como se a narrativa cumprisse o papel de ser um abrigo de imagens reminiscentes.

Vários momentos do filme vinculam as imagens a uma concepção sobre a “realidade” do país: cores, texturas, paisagens cotidianas. Há uma preocupação em se arrolar visualidades muito próprias, como as estátuas de Botero (filmadas em ângulos incomuns, em uma composição que se destaca pelo efeito de languidez), o jogo de beisebol (muito praticado na costa caribenha), a patinagem (esporte que mais rende prêmios ao país) e eventos históricos (como a tomada da embaixada dominicana pelo M-19). Essa realidade traduz-se em um conjunto de formas que compõem o imaginário social. São signos que dão corpo a uma memória coletiva – e que, segundo a mesma dinâmica, respondem pelas formulações individuais acerca de uma experiência subjetiva de se estar no mundo. Para Halbwachs, essas duas instâncias não se dicotomizam:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p.26).

Tal reflexão considera que a memória coletiva não se apoiaria na história aprendida, mas nas experiências vivenciadas. O tempo social não teria fundamento em nenhuma memória individual, aqui compreendida como as experiências de uma consciência subjetiva, mas apenas na dimensão compartilhada. A dinâmica da história, assim, seria a composição de quadros sociais, ou seja, de conhecimentos partilhados em que se (re)encontra o tempo passado.

Se as lembranças coletivas fazem surgir plataformas imaginárias que garantem a coesão do corpo social, é importante reiterar que as imagens em *Paraíso* não são totalizadoras, ícones da identidade de um país. Nesse sentido, a composição visual no

filme é afim às formulações de Halbwachs: não tem como fundamento atribuir às imagens um sentido histórico ou recobri-las da retórica *fundacional* própria às narrativas identitárias de uma nação. Vemos imagens cotidianas, de registro amador, que não apresentam um caráter profissional nem se relacionam diretamente à iconografia estereotípica do país.

No entanto, há cenas de guerra ou de manifestações populares cuja construção é bastante análoga à dos programas da mídia hegemônica. São momentos, por exemplo, em que os guerrilheiros caminham por estradas sob o olhar perplexo dos habitantes. Em uma sequência, uma bomba explode no meio da floresta e a fumaça escura invade o céu. Guerrilheiros ou policiais/exército (em certos segmentos, não é possível confirmar a diferença) caminham por um povoado em meio a um combate iminente.

Imagens dessa natureza são reconhecíveis na programação dos meios de comunicação tradicionais, não raro a partir de um viés sensacionalista. Em *Paraíso* os fragmentos adquirem novos sentidos, por meio de um engenhoso exercício de montagem – não só pela reunião de fragmentos procedentes de fontes muito heterogêneas, mas também pela forma como são articulados. As imagens se abrem a experiências diversas (às vezes, contraditórias) de espetatorialidade.

Conclusão

Paraíso se compõe de imagens residuais, sobras de outros objetos audiovisuais efêmeros, sob iminente esquecimento. São materiais reaproveitados, que o filme convoca. O exercício de compilação, agenciamento e montagem é complexo, visto o elevado nível de fragmentação, porém o efeito de ressignificação é contundente: o enunciado de *Paraíso* não apenas propõe sentidos até então imponderáveis, como também assume frequentemente o risco da incompreensão – reconhecendo nesse estatuto a matéria poética para sua construção.

Temos as imagens de guerra, mas também as da natureza, as dos gestos das populações da costa e sua alegria peculiar – representações que se justapõem para dar origem a um universo audiovisual em que o ritmo e as combinações poéticas preponderam sobre a pretensão explicativa. O trabalho minucioso com a banda sonora (música, ruídos, declamações poéticas e vozes oficiais distorcidas), as citações que recorrem a outras obras cinematográficas e a figurativização da memória coletiva de um

país apontam para um exercício complexo, em que a reflexividade se sustenta de maneira orgânica no interior da narrativa. Analisar as estratégias de filmes de compilação vigorosos como esse sempre terá como fundamento a ideia de que a montagem é um processo fundamental na criação dos efeitos de sentido e dos efeitos sensoriais de um filme. Conhecer as imagens, selecioná-las, provocar um encontro entre elas e conferir-lhes o ritmo apropriado, estas são tarefas que o filme de Guerrero desempenha.

Obras como *Paraíso* apresentam novos desafios ao debate sobre categorias e procedimentos reconhecíveis em filmes de compilação, porque aí se encontram estratégias que abrem reflexões sobre vários campos do pensamento: história, memória, colagem artística, reflexividade, visualidades, sonoridades, montagem. Filme de compilação? Documentário? *Found footage*? Filme de arquivo? Cada uma dessas possibilidades funciona no filme como gesto estético – e não como ponto de partida (ou mesmo de chegada). Por isso, a sensação de estar diante de uma obra como *Paraíso* é um tanto desorientadora: das imagens e sons, testemunhamos o seu movimento, a partir de conjugações inauditas entre esses mesmos fragmentos. Ao final, um pouco perplexos, nos sentamos ao lado do poeta, que sentencia: “Si no se entiende, que no se entienda”.¹⁶

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges (2017). **Povos expostos, povos figurantes**. Em Vista: Revista de Cultura Audiovisual, n.1, p.16-31. Disponível em: http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-16_31.pdf (Acesso em: 20/12/2019).

FAGIOLI, Julia. Gonçalves Declio (2014) **O arquivo e o sonho**: a montagem como processo de mediação em *Sem sol*, de Chris Marker. Em Galáxia, n.27, p.160-171. São Paulo: PUC-SP. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16169> (Acesso em 18/12/2019).

HALBWACHS, Maurice (1990). **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice.

LEYDA, Jay (1964). **Films beget films**. London: Allen & Unwin LTD.

SJÖBERG, Patrik (2001). **The world in pieces**: a study of compilation film. Stockholm: Aura Förlag.

¹⁶ “Se não se entende, que não se entenda”. (Tradução nossa)

WEES, William (1993) **Recycled images:** the art and the politics of found footage films. New York: Anthology Film Archives.

ZRYD, Michael (2003). **Found footage film as discursive metahistory:** Craig Baldwin's *Tribulation 99*". Em: *The Moving Image*, v.3. n.2, p. 40-61. Minnesota: University of Minnesota Press.