

1. As trilhas que nos levam às imagens encontradas



Figura 1: Feira de Antiguidade da Praça XV: memórias à venda

1.1. Destruir remoça: a segunda vida das imagens

O caminho que me trouxe até essa dissertação de mestrado começou a ser percorrido na manhã de julho de 2007, na Feira de Antiguidade que se espalhava ao longo das pilastras do hoje demolido elevado da Perimetral, na Praça XV, centro do Rio de Janeiro. Buscava por filmes domésticos de Super-8 em meio a objetos descartados por urgência financeira, por urgência de espaço, por urgência de esquecer o passado ou, como é cada vez mais comum nos dias atuais, porque perderam a utilidade. Expostos nas centenas de barracas ou espalhados pelo chão, lá estavam fragmentos de memórias privadas ofertados a quem se dispusesse a comprá-los: fotografias, brinquedos, jóias, cartas... Parecia estar pisando no que sobrara do mundo, em um sítio que acumula camada sobre camada de ruínas como as do Mercado Central, de 1907, demolido em 1960, e as do cais ornado pelo chafariz do mestre Valentin, aterrado no século XIX. Depois de uma manhã de busca, e já quase desistindo, eis que encontro o que procurava: um velho rolo, mas não de Super-8, mais antigo ainda, de 8 mm. “A pessoa que deixou esse filme aqui disse que são imagens de uma família”, garantiu o vendedor. Na caixa, cinco etiquetas com legendas escritas em uma língua que, soube mais tarde, é croata:

26. *Juna 1965, Terezopolis, Rio de Janeiro, Sao Paulo e Brod Drežnica.*

Naquela altura, tanto o 8mm quanto o Super-8 já haviam caído em desuso. O celulóide de bordas estreitas fora criado pela Kodak em 1932, durante a Grande Depressão, como alternativa mais barata aos filmes de 16mm. Em 1965, quando o casal registra as imagens que comprei, a Kodak estava lançando o Super-8, uma bitola do mesmo tamanho do 8mm, porém com perfurações mais estreitas, o que garantia ligeira melhora na qualidade da imagem, além da possibilidade de gravação sincronizada de som. O público-alvo continuava o mesmo do 8mm: a pessoa comum com sonho de registrar a vida em família. Fez muito sucesso na classe média nos anos 60 e 70, mas foi substituído pelo vídeo, nos anos 80, como opção mais versátil e econômica para o registro doméstico. Logo, os laboratórios foram deixando de processá-lo e as lojas de vendê-lo. Em consequência, projetores, câmeras e os famosos ‘rolinhos’ se tornaram obsoletos, adquirindo, aos poucos, o estatuto de relíquia. Assim, artistas visuais e realizadores que trabalham com filme de família passaram a garimpar matéria-prima para suas obras em lugares que abrigam artigos remanescentes do passado como bazares, brechós e feiras de usados. Espaços que, ao longo das últimas três décadas, vêm se fixando como referência para práticas artísticas que reempregam obras pré-existentes. “Um lugar onde se reorganiza, bem ou mal, a produção do passado”, como define o crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009:27), pesquisador do fenômeno do reemprego de formas já prontas na arte contemporânea.

Nos 200 pés, ou 14 minutos e 13 segundos do rolo adquirido na Praça XV, vemos um homem e uma mulher filmando um ao outro em quatro situações distintas. Nos primeiros três minutos, estão no jardim de uma casa (provavelmente em Teresópolis). Eles mostram uma claquete improvisada em papel com a data escrita à mão: “26.6.1965”. Ela mostra a capa da revista *Fatos e Fotos*, ele a ensina a usar a câmera. Ela brinca com o cachorro, filma uma aliança no dedo dele. Há sempre um cigarro aceso, ele tosse muito. Falam para a câmera, mas o filme é mudo e a velocidade de 18 *frames* por segundo dificulta a leitura labial. Em seguida, 1 minuto e 4 segundos de sequência no calçadão da Praia de Copacabana. Eles conversam com uma terceira pessoa, filmam a praia. O terceiro cenário é São Paulo, identificado pelos edifícios Copan e Itália e do qual temos

apenas 40 segundos de registro. Daí para frente, o casal surge a bordo de um navio. Close no nome da embarcação: *Drežnica*. No fundo de um plano, a bandeira da Croácia. No minuto final, dois homens sobem a escadaria do navio, já em alto-mar. Ela observa.

Após digitalizado, preservando o material original, alguns pedaços dessa tira colorida foram separados e, com os *frames* recombinados a outros tantos, realizei dois filmes: *Drežnica* e *Outono*.



Figura 2: Caixa do rolo de 200 pés de filme 8 mm comprado na Praça XV.



Figura 3: *Frames* do filme de 8 mm: Teresópolis, Copacabana, São Paulo e o navio *Drežnica*.

1.2. *Drežnica*



Figura 4: *Frame* do filme *Drežnica* (2008).

Dos filmes feitos a partir do rolo comprado na Praça XV, *Drežnica* foi o primeiro a ser produzido. Estreou em fevereiro de 2008 na seleção oficial do 58o. Festival Internacional de Cinema de Berlim (*Berlinale*), seguindo para exibições em importantes eventos de cinema, como o Festival de Roterdã (IRFF, 2009), o Festival Internacional de Documentários do Canadá (HotDocs, 2008), o Festival do Rio (2008), o Festival Internacional de Documentários do Irã (*Cinema Vérité*, 2008) e a Quinzena de Documentários do *Museum of Metropolitan Art* (MoMA, 2009), em Nova Iorque. Trata-se de uma obra que foi identificada como experimental pelos críticos, como os jornalistas Vicent Malausa (2009:44), da revista de cinema francesa *Cahiers du cinéma* e Arnaldo Bloch (2008:10), do jornal *O Globo*. Outras vezes considerada um ensaio - como eu a inscrevia nos festivais.

Filmes de *found footage* são analisados no contexto do cinema experimental. Na definição de Antonio Weinrichter (2009:113), experimental é todo filme que “deseja colocar em prova outras potencialidades da imagem audiovisual e do dispositivo cinematográfico que às sancionadas pelo cinema enquanto instituição.” Estamos falando de filmes quase sempre produzidos de maneira artesanal, à margem da indústria e em diálogo com a arte das vanguardas.

Entrevistada no documentário *Experimental conversations* (2006), a teórica de cinema Nicole Brenez acrescenta que o cinema do gênero experimental

também acumula “a tarefa de criticar, mudar, parodiar e destruir as imagens dominantes, ou completá-las, revelando o que elas escondem e falsificam. Este é um dos grandes empreendimentos do que é conhecido como cinema de *found footage*.”⁷

O ensaio, enquanto forma, é uma tendência do cinema experimental, afirma Adriana Cursino (2013:94) na sua tese de doutorado sobre o uso do arquivo no cinema experimental.

O ensaio é uma espécie de adjetivo nas formas experimentais, um cinema de não ficção de escritura experimental. De modo geral, nos filmes experimentais a abordagem e o desfecho abstracionista estão mais presentes; já nos ensaios fílmicos, os argumentos estão apoiados numa estrutura ensaística que nos remete mais ao ensaio literário.

O roteiro do documentário surgiu da seguinte questão: como são as imagens na memória e nos sonhos de quem não enxerga? A resposta foi dada por cinco personagens, todos deficientes visuais,⁸ e apontou para o universo da imagem-sensação, como ouvimos na abertura do filme: “Visitar, vulto, visão, ver, não ver. Perceber. Sintético, sensações, pessoas e lugares. É o sentir.” E é com as imagens sentidas, mais do que enxergadas, que o filme dialoga.

Drežnica foi construído com fragmentos de imagens heterogêneos, selecionados em meio a 50 rolos de Super-8 do fim dos anos 60 e anos 70, oriundos de arquivos particulares de amigos, com exceção do filme anônimo adquirido na Praça XV e único em 8mm. Na tela, cenas típicas do cotidiano doméstico: piquenique, festa de aniversário, parque de diversão, crianças brincando de guerra de água no quintal e recordações de viagem - cachoeiras, praias, estradas cobertas de neve, montanhas e deserto. Imagens antigas, desgastadas e selecionadas com a clara intenção de exibir os rastros da ação do tempo, da natureza e do homem sobre o suporte. Desse modo, traços de poeira,

⁷ Tradução nossa, a partir da legenda em inglês disponível no filme: “*Experimental cinema stands against the history of dominant images; we can cite Jonas Mekas’ sublime formula: ‘Hollywood cinema is merely a reservoir of material for artists to use later.’ Therefore experimental cinema is a major speculative initiative since its task is also to criticize, change, parody and destroy the dominant images, or to complete them, to reveal what they hide and falsify. This is one of the great undertakings of what’s known as the cinema of found footage*”.

⁸ Com exceção de um entrevistado, que foi perdendo a visão paulatinamente, sendo considerado totalmente cego aos 17 anos, os demais são cegos desde a infância.

riscos, fungos, *frames* queimados, perfurações e pontas de película aparentes foram integrados ao filme, assim como a precariedade técnica comum às gravações caseiras: falta de foco, excesso de movimento de câmera, planos curtos, cortes bruscos. São cenas imprecisas, tal qual a natureza da memória (lacunar, incompleta, inexata, aberta) e a de um olho que perdeu a acuidade.

Ao conjunto de imagens se juntou um desenho de som alinhavado com: retalhos de vozes aleatórias (“Hoje é o último dia do ano, essa viagem está muito boa”, “Oi, papai, tudo bem?”); uma trilha instrumental reutilizada;⁹ e depoimentos em *off*, que ora revelam lembranças íntimas (“Minha família é muito afetuosa, mas eu me lembro de nunca ter dado um beijo no meu avô”), ora se embrenham por caminhos oníricos (“Eu não sei te explicar o porquê, mas nos meus sonhos, eu enxergo. Eu me lembro que desci um degrau e fui para uma areia, um mar bem azul, bem azul...”).

Os fragmentos de som e de imagem foram montados de forma autônoma, sem a preocupação de um representar o outro, e ao se juntarem multiplicam os significados do filme, dotando *Drežnica* das características de uma obra aberta, como o conceito proposto por Umberto Eco (1976:22)¹⁰ para uma compreensão crítica da arte do século XX: sempre incompleta e solicitando do receptor uma fruição ativa, a fim de percebê-la como um objeto predisposto a reinterpretações. O filme dá ao espectador a liberdade de escolher qual caminho seguir, ele tanto pode desenvolver uma leitura mnemônica das cenas quanto se interessar pelos aspectos da cegueira física ou social. Ou ainda (ou também) se sentir atraído pelo *found footage* como ruína e refletir sobre o estatuto da imagem no mundo contemporâneo, tema abordado por um dos personagens: “Então o que tem que ser corrigido é o conceito de imagem, sabe? Eu posso sonhar que estou dançando com uma pessoa, que estou sentindo o corpo de uma pessoa (...).”

⁹ Composta por Lucas Marcier e Rodrigo Marçal para a peça *Gaivota*, de Tchekov, montagem produzida e dirigida por Enrique Diaz (2007) e cedida ao filme.

¹⁰ Ver, ainda: Campos, H. A obra de arte aberta. In: Campos, A.; Pignatari, D. e Campos, H. *Teoria da poesia concreta. Textos escritos e manifestos 1969-1969*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 44-54. Publicado antes da tese de Eco, o artigo de Humberto de Campos também trata, de forma sintética, da poética da obra aberta.

Mas *Drežnica* nem sempre teve essa aparência. Um primeiro corte foi realizado com imagens selecionadas das entrevistas gravadas em mini DV. E a decisão de abandonar o digital, autoral, em favor de uma estética baseada em películas já prontas nasceu de um dilema da produção: já que os personagens não possuíam registros que expressassem, de alguma forma, as lembranças compartilhadas com o filme, era preciso buscar alternativa que pudesse estimular percepções semelhantes às transmitidas nas narrativas. Onde mais esse tipo de informação estaria a não ser nos velhos rolos de Super-8 de família? Afinal, filmagens domésticas costumam trazer eventos, personagens e atmosferas semelhantes entre elas. Como observa Roger Odin (1995:28), teórico de cinema e pesquisador de filmes domésticos, “a primeira coisa que se nota, ao se estudar um acervo de filmes de família, é um conjunto de figuras estilísticas recorrentes”.¹¹

Filmes caseiros percorrem a curiosa trajetória do núcleo privado dos lares para o acesso do público. O passar do tempo, a morte dos proprietários e a perda de traquejo dos herdeiros com a tecnologia antiga selam o destino desses ‘filminhos’, que acabam abandonados no lixo, nos antiquários ou doados às instituições públicas, de onde são resgatados por pesquisadores, artistas e colecionadores. Nesse estágio, deixam de ser objeto de interesse privado e passam a representar uma fonte de memória coletiva (Kuyper,1995:13). Uma espécie de memória do mundo.

Ao optar pelas imagens de família, *Drežnica* opera com o conceito de memória social descrito pioneiramente, em 1925, pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs na obra *Os quadros sociais da memória* e, postumamente, em *A memória coletiva*, publicada em 1950 a partir de manuscritos deixados pelo autor. Segundo Halbwachs (2006), a lembrança é fruto da interação do sujeito com os grupos aos quais pertence - família, escola, trabalho... Um homem, para lembrar do passado, se reporta aos pontos de vista que existem fora dele e que são fixados pela sociedade. E é por isso que muitas vezes tomamos como nossas as lembranças que, de fato, são do outro, mas que nos caberiam. No filme, o aniversário do menino Téo é comemorado por familiares e amigos cantando

¹¹ Tradução nossa, a partir do original: “*Ce qui s'impose d'abord à l'évidence, lorsqu'on étudie un corpus de films de famille, c'est un ensemble de figures stylistiques récurrentes.*”

happy birthday to you, melodia que faz parte do repertório de reminiscências coletivas de leste a oeste do Planeta. A esse respeito, lembro ainda do crítico Jean-Claude Bernardet (2000:31) que, ao examinar os *found footages* que dirigiu, *São Paulo sinfonia e cacofonia* (1995) e *Sobre os anos 60* (1999), conclui: “ao fazer filmes com pedaços de filmes já feitos, penso assumir plenamente esse ser que se vive como um feixe em que são indiscerníveis os gravetos que se poderia considerar pessoais e os que se poderia considerar sociais.”

O recurso dos depoimentos em *off* impede o espectador de enxergar os personagens mas, por outro lado, aciona uma rede de estímulos audiovisuais que levam o receptor a criar suas próprias concatenações. *Drežnica* evita a duplicação do som na imagem, ou seja, o uso representativo dos fragmentos recolhidos. O filme manobra com pequenas células significantes, lampejos visuais e sonoros cujo objetivo, como observou o jornalista Arnaldo Bloch (2008:10), é promover o “fluxo livre de ideias”, impulsionar novas possibilidades de sentidos. As escolhas da montagem seguiram as pistas deixadas pelos depoimentos que falam do ‘ver’ dentro de um universo de imagens formadas por percepções que não a visão. Como o tato, a audição e o olfato: “Mato, cheiro de mato, aqueles pedaços de céu que a gente vê... Se eu fechar... se eu ficar quieta vem: o cheiro, aquele ar subindo, né?, o vapor subindo e aquele cheirinho vindo daquele vapor”.

Mesmo quando uma voz masculina nos fala do beijo que nunca deu no avô e vemos um homem velho caminhando em direção a um banco de praça, a imagem apenas tangencia o texto, não o encena. Quando o projetor é ligado, o que encontramos são pedacinhos de histórias curtas, narrativas incompletas sem começo, meio e fim. Essa opção pela estética da fragmentação e pela dramaturgia lacunar causa ainda mais dificuldade às associações diretas entre som e imagem nos filmes de *found footage*. O modelo de filme representativo solicita que tanto o áudio quanto o vídeo contenham ideias completas para que as peças narrativas se encaixem e a associação seja verossímil. Com o *found footage* é o contrário: ele vai explorar as lacunas e preenchê-la com a imaginação.



Figura5: Angel Vianna e Pietro Mario, atores de *Outono*.



Figura 6: Personagem anônimo do rolo de 8 mm.



Figura 7: Personagem anônimo do rolo de 8 mm.

1.3. **Outono**

Seis anos depois de finalizar *Drežnica*, retomei o rolo de 8mm comprado na Praça XV, dessa vez empregando a técnica do *found footage* em uma ficção. Como observa Andrea França (2012:87), “toda imagem é um processo dinâmico e não apenas um conjunto de informação sobre o passado”. Um documento que não se esgota no ato de filmar, no momento da captação, mas que “permanece ‘em ato’ sempre que o contemplamos e atribuímos um sentido a ele, sempre que ele nos afeta”. Perdi a conta de quantas histórias recriei, mentalmente, para aquele homem e aquela mulher que sobrevivem congelados no espaço-tempo de um pequeno celulóide de 8mm... de quantas perguntas a mais, respostas a menos e uma infinidade de rastros que iam alimentando a minha imaginação cada vez que acessava o rolo. Definitivamente, aquelas imagens “continuavam em ato”: o casal ainda estaria vivo, para onde seguia aquele navio? Na impossibilidade de acessar a narrativa genuína da tira, memórias foram criadas para preencher as lacunas do 8mm que, conforme descreve Patrícia Rebello (2012:5), encontrava-se tal qual “imagens de memórias tornadas imagens desmemoriadas, mas jamais imagens sem memória”.

Georges Didi-Huberman (2012:208) defende que “(...) não há imagem sem imaginação”. Das inúmeras recordações que imaginei para o casal, uma delas foi filmada e recebeu o título de *Outono*. A estreia foi em agosto de 2014 no 25o. Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Filmado na Praia de Itaipuaçu, em Maricá (Estado do Rio), conta com dois atores em cena: a dançarina e coreógrafa Angel Vinanna, de 85 anos, um dos principais nomes da dança moderna brasileira e que pela primeira vez atuava em cinema; e Pietro Mario, 75 anos, ator conhecido por ter interpretado o velho lobo do mar que conduziu um dos primeiros programas infantis da TV brasileira, o *Clube do Capitão Furacão*, exibido pela TV Globo entre 1965 e 1970. O convite feito aos atores surgiu da semelhança física que ambos guardam com os personagens do 8mm, aos quais Angel e Pietro interpretam, na velhice.

O roteiro é inspirado em uma micro história assinada pelo jornalista Leonardo Sakamoto. Publicada no livro *Pequenos contos para começar o dia*,¹² descreve a delicada relação de um casal, ela sofrendo do Mal de Alzheimer. A narrativa persegue a estrutura de memória: um atributo humano que chega ao presente incompleto e impreciso. E gira em torno de um punhado de imagens extraídas da sequência final do rolo, quando os personagens já estão embarcados. Na ficção, as imagens a bordo do navio são as únicas que resistiram ao colapso da memória da personagem vivida por Angel. Reminiscências que o marido irá tomar para si: “Mas o mar não traz de volta o passado, eu trouxe o passado pra ela. Em troca, eu roubei dela a memória para que eu pudesse sonhar”.

Não há diálogo entre os atores. O filme traz uma construção sonora em camadas. A história é narrada por Pietro Mario em fluxo vacilante, próprio de quem vasculha as lembranças, e diluída economicamente ao longo das sequências: “Ela... ela... de repente... de repente, ela...” Em uma segunda camada, uma discussão entre o narrador e uma voz feminina, em tom documental, editada como se fosse um áudio retirado de uma fita cassete, embaralha o registro ficcional com o documental:

-Ela não tem lembrança.

-Mas isso aconteceu no meio do casamento de vocês...

-Era como se fosse uma coisa assim: o navio em si, a viagem, aquela coisa toda, são sombras.

E, de fato, o fragmento é documental, captado durante o trabalho de preparação do ator para a narração, baseado nas memórias reais que Pietro Mario guardava do roteiro. A faixa de áudio também traz ruídos de natureza e a música italiana *Vivere*, de Cesare Bixio, retirada de um fonograma de 1937 na voz de Carlo Burti.

Em *Outono*, o registro em 8mm convive lado a lado com a nova tecnologia das câmeras digitais que filmam com qualidade de 2K. As imagens do presente, dominadas pelo vazio da amnésia, são em preto e branco, enquanto que

¹² Ver: Sakamoto, Leonardo. *Pequenos contos para começar o dia*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012, pg.13.

as imagens de arquivo, usadas para as cenas de rememoração, do tempo da felicidade que chega ao presente em forma de *flashes* mnemônicos, são coloridas, invertendo a prática habitual do cinema de associar o passado ao preto e branco.

Found footage possui raiz nas vanguardas artísticas, entre elas o movimento surrealista, quando “o sonho passa a ser o paradigma da representação total do mundo, na qual realidade e irrealidade, lógica e fantasia, a banalidade e sublimação da existência formam uma indissolúvel e indissociável unidade” (Hauser, 2000:967).

Seguindo esse paradigma, o cenário de *Outono* buscou a liberdade das formas proporcionadas pela subconsciência e é inspirado no quadro *Composición surrealista con figuras invisibles* (1936). Nele, Salvador Dali pinta mobílias domésticas dispostas em uma praia.

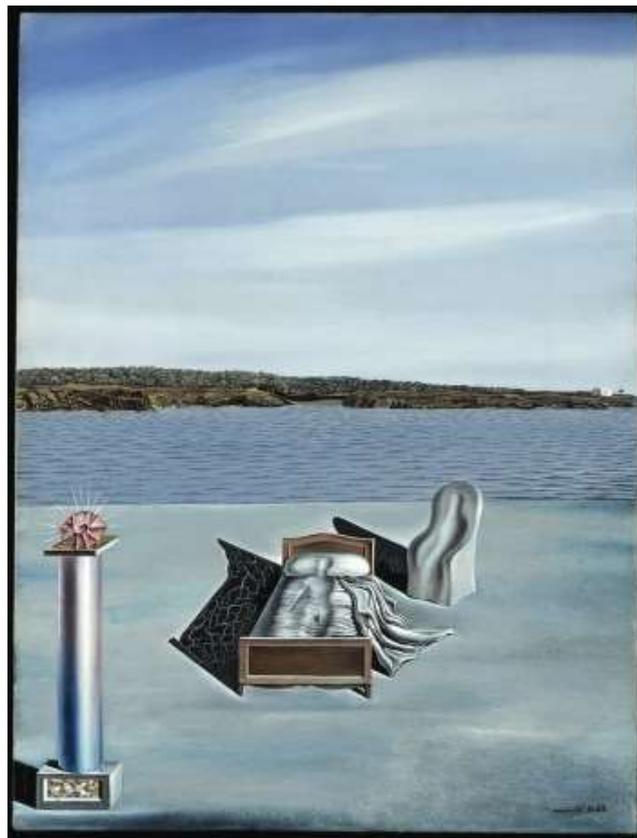


Figura 8: *Composición surrealista con figuras invisibles*, Dali.



Figura 9: *Frame* do filme *Outono*.

1.4.

***Found footage*, mas podem me chamar de filme de arquivo**

Filmes produzidos com imagens preexistentes são chamados, genericamente, de filmes de arquivo. Mas na literatura cinematográfica encontramos outras formas de identificá-los, além da expressão *found footage*: reemprego, reciclagem (*remploi, recyclage*, Brenez, 2002); compilação, colagem, apropriação (*compilation, collage, appropriation*, Wees, 1993); remontagem, material encontrado (Weinrichter, 2009), montagem (*montage*, Russell, 1999). Os artigos publicados pela antropóloga Catherine Russell são exemplos do uso da forma genérica. Mas com ressalva:

O termo ‘cinema de arquivo’ pode designar pelo menos três formas diferentes de cinema. Em primeiro lugar, as práticas de cinema de *found footage* e de compilação, em que cineastas exploram o arquivo para produzir um novo trabalho a partir do antigo (Russell, 2012).^{13 14}

¹³As outras duas formas nas quais o termo ‘cinema de arquivo’ são citadas por Brenez são: restauração e recuperação de filmes perdidos pelos estragos do tempo e do esquecimento. E os extras de DVDs, o seu próprio “arquivo”.

Caminhando um pouco mais em direção às definições, Brenez (2002:49-51) estabelece duas categorias de reemprego audiovisual: o *remploi intertextuel*, ou *in re* (em espírito), ligado à cultura da alusão, da imitação de uma parte ou do todo de uma obra, dando-lhe crédito (citação) ou omitindo a fonte, o que configura plágio. E a *recyclage* ou *remploi in se* (do objeto mesmo). Nos filmes de *found footage*, a apropriação é sempre seguida da ressignificação, do *remploi in se*. Isto é, apropriar e alterar o objeto. Gesto que distancia o reemprego da mera citação, da alusão, da compilação e, mais ainda, do plágio.

Ainda assim, por força do hábito, chamar *found footage* de ‘filme de arquivo’ leva as pessoas a concluírem que estamos falando de documentários do tipo expositivo¹⁵ ou de reportagens jornalísticas, formatos que, não raro, recorrem aos bancos de imagem apenas com objetivo ilustrativo, como geralmente acontece com as cinebiografias e as compilações televisivas do tipo retrospectiva do ano ou os melhores momentos da vida de pessoas famosas. Não à toa, o jargão telejornalístico trata esse material como ‘imagem de cobertura’ ou *stock shot* (cenas estocadas).

Mas ao contrário dos ‘parentes’ que seguem a cartilha clássica, a ressignificação assume um caráter desviante, de ovelha negra da família dos arquivos. O diretor Craig Baldwin (*apud* Wees 1993:70) diz que o gesto “é sarcástico. Tem uma uma atitude desafiadora, que rouba imagens e tudo isso. É uma espécie de atitude *punk*”. Nos filmes de *found footage* o realizador se apropria dos fragmentos com uma consciência crítica e criativa, com uma ideia: a de desenterrar, escavar, revelar camadas de significações adormecidas em cada pedacinho selecionado de imagem, promovendo mudança no sentido da mensagem original, transformando-a em um novo enunciado. Em suma, trazendo à tona o potencial plurissêmico inerente a todo registo imagético.

¹⁴Tradução nossa do original: *The term ‘archival cinema’ can refer to at least three different forms of cinema. In the first place, it can refer to found-footage and compilation film practices in which filmmakers mine the wealth of the archive to produce new work out of old.*

¹⁵ Nichols (2005:136) identifica seis modos principais de fazer documentário: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático. “O documentário expositivo, por exemplo, remonta à década de 1920, mas continua exercendo grande influência ainda hoje. A maioria dos noticiários e dos *reality shows* de televisão dependem muito de suas convenções bastante antiquadas, assim como quase todos os documentários sobre ciência e natureza, as biografias (...) e a maioria dos documentários históricos de grande escala”.

1.5. Explorando os signos: os semionautas estão chegando

Nos filmes de *found footage*, a combinação de signos varia de intensidade e modulação, do mais sutil e lírico ao radical, chegando a comprometer, em alguns casos, a integridade do suporte. *Drežnica* e *Outono* se encontram no patamar intermediário, no dos filmes cujo foco maior é o exercício da montagem em si, seguindo uma divisão proposta por Wees (1998:124). A edição de *Drežnica* trabalhou com uma quantidade de seqüências muito acima da usual para um curta-metragem: 614, algumas com apenas 2, 3 *frames*, diluídas ao longo de 14 minutos. *Outono* tem apenas 30 seqüências em 12 minutos. É possível notar, pelo número de seqüências, a diferença de ritmo de montagem entre um filme e outro. *Drežnica* procura trabalhar com estímulos sensoriais. *Outono* segue uma montagem reflexiva.

Entre as ressignificação sutis estão obras nas quais mal percebemos a interferência do realizador, como *Perfect film* (1986), de Ken Jacobs. Foi numa loja de artigos usados no bairro de *Chinatown*, em Nova York, que Jacobs encontrou uma cesta repleta de filmes de 16mm, muitos já deteriorados, tudo em liquidação. Entre eles havia um rolo de 1965 com entrevistas de rua, não editadas, repercutindo o assassinato do líder do movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, Malcolm X. A única alteração realizada foi no áudio, remixado. Mas a exibição em um meio (tela de cinema) e em um espaço (o cinema) para os quais a gravação não fora concebida, além da exibição mais de vinte anos após a filmagem original, deram ao filme uma nova leitura. “Muitos filmes são perfeitos como estão, perfeitamente revelados em sua forma inconsciente ou semiconsciente”,¹⁶ argumenta Jacobs (Gunning; Jacobs, 1989:19). Exposto no cinema, sem edição, em formato bruto, *Perfect film* foi recebido como uma “inusitada revelação sobre a forma como se produz sucessos na TV”, acredita William Wees (1998:124), uma das referências teóricas do cinema de arquivo:

¹⁶ Tradução nossa do original: *A lot of film is perfect left alone, perfectly revealing in its un or semi conscious.*

Na realidade, um novo sentido é o que todos os filmes de *found footage* produzem, de uma maneira ou de outra. Não importa se o cineasta conserva o filme em sua forma original ou se o remonta, reforma ou revela outra vez usando técnicas inusitadas: o caso é que sempre nos convida a contemplar o filme precisamente como um filme encontrado, como imagens recicladas e, devido a esta característica de autorreferencialidade, a imagem se submete a uma leitura mais analítica (a qual não descarta necessariamente uma maior apreciação estética) que a que tinha as seqüências na sua forma e no contexto originais. O caso é que sempre nos convida a contemplá-la precisamente como uma imagem encontrada, como imagem reciclada.¹⁷

No extremo oposto ao *Perfect film* estão as intervenções radicais, como a proposta de *Wound footage* (2009), do diretor austríaco Thorsten Fleish, que ao longo de seis anos submeteu as imagens do filme a uma série de desgastes e releituras de signos e transposição de mídia, processando-as do analógico ao digital e vice-versa, queimando-as com a luz do projetor, impregnando-as de química, absorvendo os arranhões da película e os *pixels* do digital, para ao fim de tudo chegar ao estágio de ‘segunda vida’ do filme, como conta Fleish (2009): “O filme foi atacado de múltiplas maneiras. Tudo isso pode parecer negativo, mas o resultado foi quase humanista, o digital unificado com o mundo analógico”.¹⁸

Wees (1998:135) afirma que mesmo os filmes de *found footage* mais abstratos continuam a oferecer uma crítica às representações convencionais do mundo e padronizadas pela indústria cinematográfica - característica já citada dos filmes experimentais.

¹⁷ Tradução nossa do original: *En realidad, un sentido nuevo es lo que todas las películas de found footage producen, de una manera u de otra. No importa si el cineasta conserva la película en su forma original o si la remonta, reforma o revela de nuevo usando técnicas inusitadas: el caso es que siempre nos invita a contemplar la película precisamente como una película encontrada, como imágenes recicladas, y debido a esta característica de autorreferencialidad, el metraje se somete a una lectura más analítica (lo cual no excluye necesariamente una mayor apreciación estética) que la que tenían las secuencias al aparecer en su forma y contexto originales.*

¹⁸ Tradução nossa do original: *The source material is a found footage Super-8 film. The visual carrier was attacked in a multitude of ways. It was scratched, cut open and violated. I captured an attempt to screen it. There it burned and was destroyed by the projector. Sorry little film. With the video footage I provoked the encoding. As a result some pixels were dislocated. In the end I reshot the film from the monitor while I somehow angered the cables that connect the monitor with my computer. That all may sound very negative to you but the goal was an almost humanist one: Unification of the digital with the analogue world. They seem so far apart and yet they aren't. By exposing every material's weaknesses and injuries it was made one. It's all visual sensations in the end. Rita Hayworth grindedly sings along.*

Igual a outros tipos de filmes do mesmo gênero, eles interrompem e modificam a orientação daquilo que, de outro modo, seria um processo ininterrupto de distribuição e recepção não reflexiva das imagens produzidas pelos meios de comunicação.¹⁹

Ao atuar crítica e esteticamente na imagem, com maior ou menor grau de intervenção no material original, realizadores assumem sua faceta semionauta, expressão usada por Bourriaud (2009) com intenção de lembrar que o criador contemporâneo é uma espécie de navegante que explora os signos em busca de rotas originais entre eles. O fundamental de toda a operação do cinema de reemprego de imagem é: “não há *found footage* sem alteração” (Wolf, 2010:12). A questão também é abordada por Bernardet (2000:40): “Fica claro, para mim (...) que o essencial do processo não está na apropriação das imagens, mas na transformação, na ressignificação”.

1.6. Vanguarda: os primeiros gestos

Ao assistir os filmes que contorcem o sentido genuíno da imagem, escutamos ecos das manifestações vanguardistas do começo do século XX, que disseram não à instituição burguesa da arte, à autoproclamada organicidade e ao distanciamento entre artista, público e a vida das ruas. Cubismo, construtivismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo: surge um interesse novo nas formas fragmentadas (ruínas) e na ideia de compor com elementos distintos entre si (montagem). O artista podia tanto ser encontrado em uma loja especializada em tintas e pincéis quanto escavando ‘preciosidades’ em velhos galpões e feiras de usados. Artista, obra e o meio que a faz circular foram dessacralizados.

Para Antonio Weinrichter (2009:114), surgem aqui todas as experiências artísticas que no último século têm trabalhado com a estética do inorgânico, “muitas delas são precedentes do cinema experimental, em geral, e do *found footage*, em particular”. Apropriação e montagem são princípios que não existiam até então. A discussão de Weinrichter retoma o que Peter Bürger (1993:128) já afirmara na *Teoria da Vanguarda*:

¹⁹ Tradução nossa do original: (...) y a il igual que toros tipos de películas del género, interrumpen y cambian la orientación de lo que de otro modo sería un proceso incessante de distribución y recepción irreflexiva de las imágenes de los medios de comunicación.

Uma teoria da vanguarda tem que partir do conceito de montagem tal como derivou das primeiras *collages* cubistas. O que distingue estas obras das técnicas de pintura praticadas desde o Renascimento é a incorporação de fragmentos da realidade na pintura, ou seja, de materiais que não foram elaborados pelo artista.

Exemplo sempre lembrado dessa nova atitude artística é o francês Marcel Duchamp com seus objetos de uso cotidiano elevados ao *status* de obra de arte. Como o famoso mictório masculino ao qual Duchamp apenas acrescentou a assinatura R. Mutt (a marca da louça), deu-lhe o título de *Fonte* (1917) e o expôs. No ensaio *A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação*, Jean-Claude Bernardet (2000:31) retoma o exemplo da *Fonte* e conclui que, de fato, há influência dos *readymade* de Duchamp na técnica do reemprego de imagem, já que “o mesmo urinol numa loja sanitária, em um banheiro público ou numa sala de exposição são coisas diferentes.” Assim como os fragmentos que Bernardet removeu de diversos filmes brasileiros ganharam nova vida nos filmes *São Paulo sinfonia e cacofonia* e *Sobre anos 60*.



Figura 10: *Fonte*, de Marcel Duchamp.

Outra voz que ecoa no experimentalismo cinematográfico contemporâneo é a do pensador marxista francês Guy Debord (1931-1994), que nos anos 1950 lançou o conceito de *détournement* (desvio), através do qual proclamava ideias que se concatenam com o que viria a ser produzido em termos de cinema de apropriação. Um incentivo à reutilização de objetos artísticos pré-existent. Uma crença na potência e autonomia da arte ressignificada. No *Guia prático para o*

desvio (Debord; Wolman, 1956) encontramos as regras gerais do *detournement*.²⁰

Pode-se usar qualquer elemento, não importa donde eles são tirados, para fazer novas combinações. As descobertas da poesia moderna relativas à estrutura analógica das imagens demonstram que quando são reunidos dois objetos, não importa quão distantes possam estar de seus contextos originais, sempre é formada uma relação. Restringir-se a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos de sensações, ou a reunião de duas expressões independentes substitui os elementos originais e produz uma organização sintética de maior eficácia. Pode-se usar qualquer coisa.

Assim, a Internacional Situacionista - grupo ao qual Debord pertencia - se antecipava no apelo ao que hoje chamamos de uso criativo de obras alheias, o *creative commons*. O próprio Guy Debord tratou de aplicar o desvio em seus filmes, com destaque para *A sociedade do espetáculo* (1972), um *found footage* montado com justaposição de imagens arrancadas de filmes de John Ford, Orson Welles e outros “cineastas burocráticos de países ditos socialistas”²¹, além de peças publicitárias, da moda etc. Para o pesquisador de cinema argentino, Emilio Bernini (2010:31), o filme de Debord contém o pensamento moderno do *found footage*. A obra é um libelo contra as imagens que alienam, usando como contra-ataque a habilidade do reemprego para despertar outras leituras dos signos - daí a expressão ressignificar. Retiradas da estabilidade da montagem original, os fragmentos são lançados na zona de choque diegético, passam a dialogar com outro contexto, e ainda com o inflamado texto narrado em *off* retirado do livro homônimo, escrito em 1967 por Debord. Como resultado, múltiplos significados descolam das cenas selecionadas e recortadas.

No eixo da recepção, a proposta de Debord abre novo horizonte para o público, que recebe um convite do filme para se relacionar com as imagem a partir do paradigma da liberdade associativa, por mais que *A sociedade do espetáculo* seja panfletário e queira, ele mesmo, impor uma visão. Sempre há brechas. E a forma fragmentada promove lacunas. “Aquilo que o espetáculo tira da realidade precisa ser devolvido a ela. A expropriação espetacular precisa, por sua vez, ser expropriada. O mundo já foi filmado. Falta agora mudá-lo”, informa o

²⁰ O texto, cujo título original é *Mode d'emploi du détournement*, foi publicado pela primeira vez na oitava edição do jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues*, em maio de 1956.

²¹ Texto da cartela de créditos iniciais do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A4FAJsFqHe0>. Última visualização: 20.07.2014

filme por meio de uma das suas inúmeras cartelas.

Outro arauto da ressignificação é o cineasta Jean-Luc Godard. Em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*²², durante lançamento do *Filme Socialista* (2010), Godard declarou que “o futuro do cinema são os *mashups*, o corta e cola”. Há tempos que o diretor vem se posicionando contra direitos privados de autor, a favor da reutilização de imagens e experimentando as novas mídias. Conceitos que colocou em prática de forma mais evidente nas *História(s) de Cinema* (1988-1998), uma varredura realizada nos arquivos da sétima arte, série construída com apropriações de diversas matrizes e que, segundo Weinrichter (2009:153), “conseguiu o milagre do conceito de imagem encontrada (pelo menos, a encontrada por Godard) se fizesse visível para um grupo de críticos e acadêmicos muito maior do que o interessado por cinema experimental.”²³

²² Ver: Gibbons, 2011.

²³ Tradução nossa do original: *Histoire(s) du cinéma (...) habia conseguido el milagro de que el concepto de material encontrado (al menos, el encontrado por Godard) se hiciese visible para un grupo de críticos y académicos mucho más amplio que el interesado por el mero cine experimental.*