



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



Universidad
Carlos III de Madrid

TESIS DOCTORAL

“Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema” / “Poesía en forma de imagen. Archivo en el cine experimental”

Autor:

Adriana Maria Cursino de Menezes

Directores:

Consuelo da Luz Lins
Alberto Elena Díaz
Antonio Weinrichter López

Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ
Periodismo y Comunicación

Rio de Janeiro, maio, 2013

Getafe, mayo, 2013

TESIS DOCTORAL

**“Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas
experimentais do cinema” / “Poesía en forma de imagen.
Archivo en el cine experimental”**

Autor:

Adriana Maria Cursino de Menezes

Director/es:

Consuelo da Luz Lins, Alberto Elena Díaz, Antonio Weinrichter López

Firma del Tribunal Calificador:

Andre de Souza Parente

Andrea França.....

Antônio Carlos Amâncio.....

Cezar Migliorin.....

Miguel Fernandez Labayen.....

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:.....

Rio de Janeiro, 16 de maio de 2013

Título:

Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema./Poesía en forma de imagen. Archivo en el cine experimental

Resumo:

Esta tese parte de um contexto de mudança de paradigma no que diz respeito ao arquivo, assim como da emergência de novas formas de experimentar a memória através da arte do cinema. Partimos da hipótese de que são as práticas experimentais de *found footage*, produzidas a partir dos anos 90, as que melhor expressam certas percepções da história mais férteis, a nosso ver, para ampliar as conexões entre imagens e mundos diversos, as mais compatíveis com os tempos atuais, as que se esquivam de uma lógica linear em favor de um pensamento dialético. Para desenvolver nossa hipótese, convocamos e discutimos distintas noções, tais como as de “documento”, “arquivo”, “ruína”, “sobrevivência”, entre outras, a partir da perspectiva da história do cinema. Nossa pesquisa faz uma retomada dos procedimentos da apropriação no cinema, nos quais analisamos aspectos históricos e de formação, assim como as variações que alcançam nas práticas documentais e experimentais de *found footage*. As práticas contemporâneas do *found footage* que nos interessam deslocam o arquivo para ‘lugares’ distintos daqueles em que tradicionalmente estiveram inseridos, como documento ou prova do passado, tal como vemos nos documentários convencionais.

Palavras-chave:

Cinema, *found footage*, imagem, arquivo, documento, história, memória, ruína, sobrevivência.

Resumen:

Esta tesis surge de un contexto de cambios de paradigma con respecto al archivo y la emergencia de nuevas maneras de experimentar la memoria. Creemos que son las prácticas experimentales de *found footage*, producidas desde los 90, las que mejor expresan una percepción de la historia compatible con los tiempos actuales, nada lineal, mas dialéctica; estas prácticas desplazan el archivo hacia ‘lugares’ distintos de su ámbito habitual, como simple documento o prueba de algo, tal como se emplea en los documentales convencionales. Hicimos una retomada de la práctica de apropiación, donde analizamos sus aspectos históricos, de formación y las variaciones que alcanza en las prácticas documental y experimental de *found footage*. Vimos como muchas de las nociones manejadas como preservación, documento, archivo, ruina, o supervivencia han ido cambiando a lo largo de la historia del cine.

Palabras-clave:

Cine, *found footage*, imagen, archivo, documento, historia, memoria, ruina, supervivencia.

Agradecimentos

Ao CNPQ, pelo financiamento desta pesquisa tanto ao longo do doutorado no Brasil quanto no ano que passei na Espanha.

À Capes, pelo financiamento do período de pesquisa de três meses na Espanha.

À Escola de Comunicação da UFRJ, por sua acolhida e pelo incentivo e amizade de seu corpo docente.

A meus colegas de curso.

A meus colegas de profissão, José Carlos Avellar e Sergio Sanz, pela amizade, pelo afeto e pelas conversas despreziosas e animadoras.

À Prof. Consuelo Lins, pela confiança e pelo estímulo – muito além do dever – pelo apoio, amizade e delicadeza.

Ao Prof. Antonio Weinrichter, pela infinidade de referências fornecidas, pelo ânimo e amizade.

Ao Prof. Alberto Elena, pelo acolhimento e apoio fundamental durante o processo de pesquisa.

Ao Rudi, pelo apoio e parceria.

A minhas filhas, Natalie e Maria Guilhermina, pela compreensão e pelo amor.

A minhas irmãs Izabella e Anna Paula, pelo estímulo constante.

A minha mãe, Zélia, e a meu pai, Ciríaco (*in memoriam*), por sempre incentivarem a perseverar e amar a vida.

A meus avós, Francisco Cursino e Natércia Serpa, que me inspiraram o gosto pelos livros.

A meu tio Francisco Serpa (*in memoriam*), pelo encorajamento.

A todos os que me permitiram seguir crescendo.

Sumário

Apresentação	6
Introdução	9
Parte 1 – SOBRE A VIDA DAS IMAGENS	24
A) Arquivo: aparato metodológico	24
1. Noções de arquivo	24
2. Novas condições do arquivo: Foucault, Derrida, Didi-Huberman	27
3. Poéticas do arquivo: sobrevivência, ruína e documento em Warburg, Benjamin e Le Goff	36
4. Genealogia da apropriação: <i>collage</i> , <i>ready-made</i> e <i>found footage</i>	46
B) Arquivo no cinema	55
1. Primeiras análises teóricas sobre cinema de arquivo: Jay Leyda	55
2. Os primeiros historiadores de cinema	63
3. Arquivo e montagem: as bases do cinema de compilação e a Trilogia de Esther Schub: <i>Dinastia dos Romanov</i> , <i>A grande estrada</i> e <i>Nicolau II e Tolstoi</i>	68
4. A escola de montagem soviética e a narrativa clássica	84
5. Os efeitos da Primeira Guerra Mundial e a criação dos arquivos	86
6. A forma experimental	92
7. A forma ensaio, uma vertente experimental	93
Parte 2 – SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS	97
A) O cinema que olha o cinema	97
1. A morte do cinema. <i>Decasia</i> , <i>Ciudad de los signos</i> , <i>Tren de sombras</i>	97
2. Outras vidas para as imagens. <i>Exterior night</i> , <i>Home stories</i>	110
3. Fantasmas do arquivo. <i>The decay of fiction</i> , <i>Raza remix</i>	116

4. Fantasmas da história. <i>The future is behind you, Meanwhile somewhere...</i> <i>1940-43</i>	126
B) O cinema que olha as imagens do mundo	140
1. <i>Um dia na vida</i>	141
2. <i>Pacific</i>	144
Conclusão	149
Bibliografia	153
Filmografia	169

Apresentação

*O poeta não cita, canta. Não se traça programas, porque a sua estrada não tem marcos nem destino. Se repete, são ideias e imagens que volvem à tona por poder próprio, pois que entre elas há também uma sobrevivência do mais apto. Não se aliena, como um lunático, das agitações coletivas e contemporâneas, porque arte e vida são planos não superpostos mas interpenetrados, com o ar entranhado nas massas de água, indispensável ao peixe – neste caso ao homem, que vive a vida e que respira a arte. Mas tal contribuição para o meio humano será a de um órgão para um organismo: instintiva, sem a consciência de uma intenção, automática, discreta e subterrânea. Com um fosso fundo ao redor de sua “turris ebúrnea”, deixa a outros o trabalho de verificarem de quem recebeu informações ou influências e a quem poderá ou não influenciar.*¹ Guimarães Rosa, 1997

A poesia instaura uma relação especial com o tempo. Ela também tem relação com a história. Num poema, os aspectos múltiplos e às vezes contraditórios do real estão acolhidos. “Um poeta fala da ‘música calada’ ou da ‘paixão crítica’, ele prefere revelar o real na sua inteireza a defini-lo” (Jardim, 2013) No poema, entretanto, há sempre algo que escapa ao significado usual e que aponta para o indizível. Assim, os filmes experimentais com arquivo revelam impressões sobre o real, sobre a história que passou e o mundo em que vivemos, mas lançando-se ao absoluto, enfatizando associações visuais, tonais ou rítmicas sem representar a realidade de forma precisa, sem reduzir os aspectos do mundo a fórmula única. Tais filmes quebram a “língua da prosa narrativa”, tendencialmente naturalista e exercida no cinema, para afirmar uma “língua de poesia”, como defende o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini.

¹ Discurso proferido pelo autor em agradecimento ao prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras ao livro de poesia *Magma*

Como na poesia, há nos filmes experimentais a ideia de contaminação com outras linguagens “outros códigos, outros recursos, outros meios. Nem que seja só em pensamento” (Lima, 2013). Um tipo de trabalho que passa pelo plano do inespecífico, em constante sensação de insuficiência da linguagem para corresponder a uma memória ativa, sem mecanismo ou domesticação, “próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação” (Lima, 2013), diz o poeta brasileiro Paulo Leminski. Para o poeta checo Rainer Maria Rilke (1926), por sua vez – “Força é mudares de vida!” –, a poesia tem desse modo, por seu direcionamento ao mundo das coisas ‘reais’, significado ético, mas também temporalidade impermanente. Tal como um poema, um filme experimental tem certamente a dimensão histórica, embora também escape à história.

A pesquisa para esta tese começou há mais ou menos cinco anos quando tive contato com filmes documentais de observação (sem entrevistas e com relação menos interventiva na cena) que sugeriam em suas formas ligação muito mais singela e poética com o real. Eram filmes feitos na Catalunha (Espanha) no início dos anos 2000, um momento que ficou marcado pela confluência de obras de diretores como Mercedes Alvarez, Jose Luis Guérin, Joaquin Jordá, Isaki Lacuesta, entre outros, que renovavam a produção documental.² Foi o contato com algumas dessas obras que me despertou a percepção de como os materiais de arquivo – quase sempre inseridos nos filmes documentários para cobrir uma citação, como referência a determinada ideia – poderiam remeter a algo além do próprio discurso sustentado no documentário. O arquivo, portanto, não deveria cumprir necessariamente a função de peça de reforço de um argumento, mas poderia servir de alavaca para alcançar um espaço de abstração da própria imaginação remanejada para tempos passados, para a história, ou seja, um acesso à realidade, ao mundo histórico por via poética.

Das conversas com Consuelo Lins, orientadora desta tese e que já trabalhava com o tema do arquivo em filmes ensaísticos, o enfoque foi tomando forma. Na condição de co-orientadores Antonio Weinrichter e Alberto Elena, bem como André Parente, Beatriz Jaguaribe, Maria Luisa Ortega, Josep Maria Català estiveram presentes, em distintas etapas do processo de pesquisa e escritura. Materiais, ideias e apoios

² Ainda que não tenha unidade conceitual, a produção que surge em torno da cidade de Barcelona é constantemente associada ao documentário ou *cine de no-ficción*, como se diz na Espanha. São filmes que vão além da simples distinção entre cinema documentário e ficção, e recorrem a diversos enfoques narrativos no momento de contar histórias, tendendo a constante reflexão sobre a linguagem cinematográfica.

diversos foram recebidos de José Carlos Avellar, Javier Herrera, Antonio Santamarina, José Luis Guerin, Mercedes Alvares, Samuel Alárcon, Ruben Cogolludo, entre outros.

A tese foi realizada em quatro etapas. A primeira delas no Brasil, as duas seguintes na Espanha em dois períodos de estudos – um de três meses e outro de um ano – e a última no Brasil, para conclusão da tese. A partir de tal experiência e do contato com diversos materiais, a tese tomou a forma com que aqui se apresenta.

Rio de Janeiro, janeiro de 2013

Introdução

O campo audiovisual caracteriza-se hoje pela facilidade de produção de imagens, resultante dos avanços das tecnologias digitais nas últimas três décadas, e pela proliferação das imagens em diferentes suportes e meios. As produções são variadas, e a maioria reproduz modelos narrativos e formais já constituídos ao longo do tempo para atender ao mercado de consumo. Nesse contexto, vemos crescer uma produção de filmes que se vale de imagens existentes para compor suas narrativas. Hoje, podem ser considerados material passível de apropriação filmes de ficção dos mais variados gêneros, filmes caseiros, filmes de família, programas televisivos, imagens de vigilância e da internet – tudo isso fazendo parte do grande ‘banco de imagens’, um amplo arquivo audiovisual disponível para quem quiser, com mais ou menos facilidade, dependendo do estatuto autoral das imagens.³ Esse quadro nos permite indagar: por que a questão do arquivo está tão presente na produção audiovisual contemporânea? por que justamente esse interesse pelo arquivo em tempos em que a produção e a proliferação de imagens atingem níveis inéditos?

Em meio a esse universo de produção, surgem filmes mais experimentais que parecem, alguns deles, assumir um lugar de ‘resistência’, no modo como articulam e elaboram ideias e olhares para o mundo. A produção experimental contemporânea que utiliza arquivo, a nosso ver, é a que traz questionamentos importantes em relação ao estado do mundo e das imagens, a que atualiza noções de história, recolocando certos problemas relativos à memória no contexto atual, a que sugere gestos de montagem que podem ser apropriados pelos indivíduos na interação com as imagens que nos rodeiam hoje, apontando para a consolidação de um “‘espectador-montador’, ‘um decifrador por excelência’, um ser apto a usar sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu e criar sua própria apreensão das configurações propostas” (Lins, 2010, p. 138). São práticas compatíveis com nova forma de estruturação do saber e do viver,

³ Geralmente as imagens de emissoras de TV são vendidas a preços altos. Mesmo o acesso para pesquisa costuma ser cobrado.

pois ultrapassam representações tradicionais e geram novas formas de ‘presenciar’ e manifestar a história.

Nos últimos anos notam-se certa inquietude nas questões relacionadas ao conceito de arquivo e importância atribuída à recuperação de imagens cinematográficas para finalidades estéticas variadas. É notório o fato de que os paradigmas do arquivo estão em mutação. Hoje, a preocupação com ‘arquivo’ coincide com a quebra da disposição tradicional do saber. Para o filósofo espanhol Miguel Morey, estamos diante da decomposição de um modo universal do saber que se converte na quebra da noção de biblioteca e em sua substituição por nova forma paradigmática de arquivo, por uma espécie de ‘arquivo interminável’ sem princípio de seleção. Segundo Morey (citado em Català, 2007, p. 92), esse fato coincide diretamente com a proliferação de imagens, de bases de dados digitais, da gestão desses dados e da revisão dos sentidos da memória histórica, geral e individual. Esse paroxismo consiste em praticamente tudo que ocorreu no mundo, relevante ou não, durante o último meio século ter sido transformado em arquivo audiovisual. O próprio arquivo como vinha sendo concebido está em decadência. Somos cada vez mais estimulados a trabalhar diretamente com um tipo de memória visual que abandona o padrão de acesso às informações de arquivos e bibliotecas tradicionais. Há hoje crescente sensibilidade e consciência para a perda iminente da memória cinematográfica e por isso valem os esforços institucionais para a preservação do material em processo de decadência. Para o teórico alemão Andreas Huyssen, tal motivação pela memória e pelo passado define uma espécie de “cultura da memória”, como uma comercialização crescente e bem-sucedida da memória pela indústria cultural do Ocidente. Segundo Huyssen (2000, p. 15-16),

Especialmente desde 1989, as questões sobre memória e o esquecimento têm emergido como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética, elas permanecem como peças-chave na política no Oriente Médio, dominam o discurso público na África do Sul pós-*apartheid* [...] A memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta.

As imagens ‘salvas de seu fim’, a alteração na percepção do tempo e da memória resulta na recriação da importância do arquivo, que ganha novas condições e tem de enfrentar desafios com a proliferação de imagens do mundo. A duplicação e o armazenamento da visualidade do mundo, a conversão deste em memória visual, distinta da memória linguística que havia predominado desde princípios do século XIX,

produzem uma reconsideração do real cujos resultados só se fizeram notar em sua profundidade no final do século XX. O repertório foi redimensionado, e seus usos, como já dito, tendem cada vez mais a ser dialéticos, ensaísticos e experimentais, e não apenas ilustrativos.

Cada obra constrói um lugar para o espectador. Vivemos hoje cada vez mais ‘híbridos’ diversos, com pouco ou muito movimento, propondo pouca ou muita imersão na obra. E isso nos faz pensar que os novos meios exigem do espectador olhar mais atento, crítica às evidências e a constatação de que as coisas estão sendo sempre produzidas por uma infinidade de práticas. Nesse sentido, notamos que formas, como o cinema experimental, que se valem de imagens de arquivo intensificam ainda mais o olhar político e social, o ‘olhar com consequências’ posto que recriam [e nos fazem recriar] a experiência vivida, a memória e a presença em narrativas.

A forma experimental: um desafio ao arquivo?

Desafiar noções de arquivo, identificar a força de sua referência em uma narrativa, explorar possíveis instabilidades, criar a releitura de registros visuais do passado são gestos que nos parecem cada vez mais frequentes nas práticas experimentais, como fazem realizadores contemporâneos que trabalham com uma perspectiva de ‘liberdade’ de composição. Ao trazer de volta uma imagem [de arquivo] fora de seu contexto original, a remontagem propicia reflexão sobre as distâncias e novas possibilidades de sua articulação. Nesse sentido, a apropriação e a desmontagem cumprem uma função crítica e proporcionam leitura mais atenta e sensível das imagens apropriadas, pois a apropriação não é mera técnica, mas um tipo de experiência que deve ser considerada pela articulação de suas ideias e estratégias, como coloca o autor espanhol Antonio Weinrichter (2009, p. 189). Os filmes experimentais apontam para uma reinvenção da linguagem, para um ‘choque’ nas noções de documento e de arquivo, e nos parecem compor material audiovisual dos mais ricos para uma análise como a que estamos nos propondo nesta tese. É o caráter ‘inovador’ presente nas práticas experimentais e nem tanto nas formas documentais que nos leva a crer que essas práticas são as que melhor condizem com nossas análises.

Retomar uma imagem de arquivo, bem como inventar um arquivo, é também persistir na aproximação, apesar de tudo, daquilo que o acontecimento representa; apesar da inacessibilidade ao fenômeno, é querer não se distanciar “daquilo”, é querer compreender e se colocar sempre a questão “como?”. O que importa mais é o lugar

reflexivo em que as narrativas nos colocam. As práticas experimentais são menos comprometidas com o referente porque promovem uma quebra no sentido ilustrativo da imagem, como geralmente ocorre no documentário de estilo mais clássico. Para Weinrichter (2009, p. 188), “o documentário está ensaiando usos mais audazes do material de arquivo que inclui uma forma de escritura experimental própria de um cinema ensaístico”. Cada filme é um caso particular, mas as formas experimentais e as ensaísticas, de modo geral, apontam para uma renovação da forma documental, pois o modo como tais formas se constituem pressupõe associações mais livres e espaço para que se expressem as tensões ativas da memória – vivida,⁴ viva, incorporada no social.

Novas formas de memória

Assistimos à instauração de uma espécie de ‘nova memória’ como a que representa a internet, desestruturada, caótica e praticamente infinita, uma memória ‘inumana’ que vem substituir a memória humana da biblioteca em processo de gradativa perda de espaço. Essa alegorização no campo audiovisual pode converter-se em práticas ensaísticas que de certo modo cumprem o papel de criar imagens do que não pode ser dito. O encontro da memória pessoal, subjetiva, com a memória histórica de caráter oficial provoca choque que faz com que ambos os registros percam sua própria consistência: já não pode haver uma história monolítica, porque sua narrativa homogênea se fragmenta ao entrar em contato com as memórias individuais; nem pode, tampouco, haver uma recordação individual, subjetiva, sem fissuras, porque esse registro memorialístico embate-se num só campo com a grande memória institucionalizada e com as demais memórias individuais que saem à luz constantemente.

Para Morey (citado em Català, 2007, p. 24), “o arquivo tem por função abrigar aquilo que não tem sentido guardar na memória [...] O arquivo nasce do gesto mediante o qual exteriorizamos nossa memória e depositamos em algum lugar alheio, que não é o lugar de nossa própria e íntima experiência. É um lugar que está disponível, onde os dados podem ser coletados quando a necessidade nos exigir”. Nesta tese, refletiremos, entre outros tópicos, sobre o que motiva o gesto de reservar, reter, selecionar, guardar, contrário ao gesto de destruir, apagar, dispensar. Aqueles gestos constituiriam uma forma de manter uma espécie de fio condutor de nossa história íntima, dos laços que

⁴ Termo de Andreas Huyssen (2000, p. 36).

estabelecemos ao longo da vida e que nos fixam como pilares no cotidiano. O que significa hoje o gesto de guardar? Guardar é querer preservar a sensação [de pertencimento] que temos, por exemplo, quando esbarramos em objetos ou imagens que fizeram parte de nossa história. Ou parte da sensação única que sentimos quando revemos imagens de infância em filmes familiares. Reter algo é reter um vínculo com sensações de momentos que se passaram. Os filmes que usam arquivo seriam como formas da memória? Os dados do arquivo são recordações transferidas ao espaço da imaginação e quem os reúne não os usa como objetos ou coisas, mas como ‘memórias-outras’ destinadas a converter-se em materiais do próprio pensamento. O sujeito se estende pelo arquivo e a partir do arquivo. Cada vez que se rememora algo, se está revisando a memória, e as recordações aparecem sob nova perspectiva: são vivências deslocadas daquela relação imediata com a realidade que em algum momento mantiveram. Desse modo, podemos dizer que o tempo é o grande ‘tema’ do cinema de arquivo, “é o operador que põe em crise a verdade e o mundo, a significação e a comunicação”, como coloca o autor brasileiro André Parente (2009, p. 30). Se criamos uma imagem para o gesto de rememorar, o tempo nesse estado seria como um ‘fio flutuante’ que une memórias dispersas e as transforma em alguma ideia, mais ou menos concreta, mas ata tais memórias ao momento presente.

O que define um cinema que se constitui de imagens já existentes? Um cinema que inventaria tempos históricos? Que se compõe a partir de colagens? O que significa manipular imagens já constituídas e não as produzir? Que representações de mundo essas articulações criam? Quem narra e para quem? Por que em alguns casos as representações passam pela articulação do ‘eu’ como figura narradora? As obras que aqui analisamos expressam diferentes reflexões a partir de certos usos de imagens alheias e colocam em questão as próprias noções de arquivo, mas, acima de tudo, a questão da memória, de modelos de história e do esquecimento, porque são filmes – experimentais com arquivo – que ultrapassam as formas mais convencionais de utilização de material alheio para expressar novas memórias. Como observa o historiador de arte francês Georges Didi-Huberman (2008, p. 156-157), “não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado [...] não há força revolucionária sem remontagem dos lugares genealógicos, sem rupturas e sem retenção dos vínculos de filiação, sem reexposições de toda a história anterior”. Desejar é selecionar, é trabalhar com a memória para transgredir, tirar as coisas de seus lugares habituais, produzir rupturas e novos vínculos, ou novos lugares de percepção e atuação;

retomar material existente é criar para eles novos lugares, é produzir novas memórias. Ao mesmo tempo, como bem lembra Huyssen (2000, p. 18), “o enfoque sobre a memória e o passado traz consigo um grande paradoxo. Com frequência crescente, os críticos acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento”. É como se o funcionamento de produção de informação gerasse esquecimento e ânsia por ‘novas’ informações, e tal ânsia convivesse com o oposto, que seria uma espécie de resistência, no sentido de ver e rever o que já existe. Aí, nos parece, está o potencial do arquivo, pois as imagens de arquivo evidenciam marcas do tempo e convidam a memória a articular e reconfigurar o passado, e problematizar a própria noção de presente. Ao mesmo tempo temos o desafio de pensar sob o prisma do arquivo todas as imagens que são produzidas diariamente, tanto as amadoras e pessoais quanto aquelas produzidas por e para emissoras de televisão, por exemplo. São imagens de arquivo? Sob a imagem, refletem-se temporalidades da história a que a memória dá sentidos. Retomar o que já passou, o que é marcado pelo tempo, convive, em situação de desvantagem, com o desejo do novo, que é essencialmente definido pelo consumo. Como indaga Huyssen (2000, p. 18) “e se o aumento da memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo do esquecimento?”

Esta tese parte, portanto, de um contexto de mudança de paradigma no que diz respeito ao arquivo e da emergência de novas formas de experimentar a memória, e tenta responder e/ou problematizar as questões até aqui esboçadas. Questões investigadas no estudo de práticas experimentais de remontagem que se destacam no cenário audiovisual a partir dos anos 90 e que recorrem a materiais alheios, ‘encontrados’ pelos cineastas em diferentes pesquisas.

Em vez de abordar autores que já foram muito trabalhados por grandes críticos e que continuam sendo retomados por pesquisas recentes, quisemos expandir o campo com filmes que fazem uma retomada original dos arquivos. Filmes de distintas nacionalidades, na maior parte espanhóis e norte-americanos. Filmes desconhecidos do público não especializado e que tiveram repercussão no âmbito dos festivais. A maioria deles dialoga com a tradição experimental de vanguarda, assim como com o documentário. Alguns dos filmes escolhidos circulam em cinemas, museus e galerias, e fazem parte do que chamamos de cinema expandido. O que nos interessa nessas obras são as maneiras como lidam com o material de arquivo. Nesse sentido, os

procedimentos do cinema experimental estão presentes na tese e não a questão do experimental como um todo. Fomos guiados por obras que expressam novas noções de arquivo, segundo os critérios de nossa análise, que afirmam percepção da história compatível com os tempos atuais, nada linear, mas dialética; obras de cineastas que exercem gestos ‘iconoclastas’ quando deslocam o arquivo para ‘lugares’ distintos daqueles em que normalmente sempre estiveram inseridos, como documento ou prova de algo, tal como vemos nos documentários convencionais.

Não há em nosso *corpus* central filmes brasileiros. Na produção documental nacional majoritariamente se impôs a forma clássica ou interventiva, mais próxima do *cinéma vérité*, do método de entrevista, que se difunde a partir da produção crítica no final dos anos 50. Os usos mais críticos de arquivo nas obras documentais só se deram a partir dos anos 70 nos ‘antidocumentários’ de Artur Omar, como *Congo* (1972) e *O som, ou tratado de harmonia* (1974); em *Mato eles?* (1982), de Sergio Bianchi; no antológico *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho; em *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; e nos mais recentes, *Rocha que voa* (2002), de Erick Rocha, *Serras da desordem* (2007), de Andrea Tonacci, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *500 almas* (2007), de Joel Pizzini, entre outros⁵. Segundo nosso enfoque, porém, são os filmes *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, e *Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho, que mais possuem afinidade com a abordagem que propomos dos efeitos do excesso de imagens e da produção frenética sob os novos paradigmas do arquivo.

Nosso objetivo é fazer uma retomada histórica do surgimento da prática de apropriação e seguidamente focar na análise das obras contemporâneas que começam a reaparecer com força a partir dos anos 90. Naturalmente, entre os anos 50 e os 90 a prática da apropriação não parou de se desenvolver, porém a força com que ressurgiu no contexto das novas tecnologias torna o quadro significativo, o que nos desperta a atenção e justifica nosso enfoque. Tivemos acesso a grande quantidade de filmes contemporâneos, alguns participantes dos principais festivais documentais na Espanha ou exibidos em mostras especializadas, em museus de arte contemporânea, o que nos permitiu escolher obras como *Decasia* (2002, Bill Morrison, EUA), *Decay of fiction* (2002, Pat O’Neil, EUA), *The future is behind you* (2004, Abigail Child, EUA), *Ciudad de los signos* (2009, Samuel Alarcon, Espanha), *Raza remix* (2010, Manel Bayo,

⁵ Ver Consuelo Lins, 2007.

Espanha), *Exterior night* (1993, Mark Rapaport, EUA), *Home stories* (1990, Matthias Muller, Alemanha). Filmes distintos no que diz respeito aos modos de produção, uns com mais recursos, como *Decay of fiction*, outros com pouquíssimos recursos, como *Ciudad de los signos*. Alguns, como *Tren de sombras* (1997, Jose Luis Guérin, Espanha) e *Meanwhile somewhere 1940-43...* (1994, Péter Forgács, Hungria), de diretores mais conhecidos, sobretudo Forgács no âmbito dessa prática. Obras de estéticas variadas que expressam diferentes formas de lidar com as imagens do mundo. Muitas delas inseridas no campo do documental e/ou das artes contemporâneas vindas de contextos distintos e que se arriscam nas fronteiras do próprio cinema para renovar sua linguagem e positivar o novo.

Acreditamos, como hipótese, que esses filmes podem contribuir para a reformulação, discussão e problematização das diversas noções de ‘material alheio’, denominado de modo geral como material de arquivo. Do mesmo modo, acreditamos que certos gestos de montagem presentes nessas obras podem ser apropriados pelos espectadores no trabalho com outras imagens, a partir de outras origens, em novas remontagens.

O documentário já é por si um campo marginal dentro do cinema, e os problemas aumentam quando nos propomos a estudar uma espécie de ‘subcampo’ dentro desse domínio, que são os filmes ‘de arquivo’ de feitura experimental. Tais filmes estão no limite entre as práticas documentais e das vanguardas artísticas. Porque é na trajetória do documentário que o gesto de apropriação efetivamente surge, como veremos com os trabalhos da cineasta Esther Schub (1894-1959) desde os anos 20. Até os anos 50, o uso do arquivo tinha fins majoritariamente clássicos, as imagens serviam como ilustração de determinados discursos.

No que diz respeito às diferenças entre ficção e documentário, consideramos suficientemente debatidas certas questões relacionadas às fronteiras, tênues, entre esses dois campos e à conceituação problemática do cinema documentário – pelo menos com relação aos limites e objetivos desta pesquisa. Seguimos aqui a discussão que a pesquisadora brasileira Consuelo Lins (1994, p. 119) desenvolve em sua tese, retomando princípios da reflexão do teórico norte-americano Bill Nichols:

Partimos da premissa de que o objeto documentário é, na verdade, um “pseudo-objeto”, sem uma essência estática igual a ela mesma ao longo da história do cinema e impossível de ser definido de uma vez por todas. Não se trata, pois, “do documentário através da história”, mas de

múltiplas “objetivações” correlativas a práticas heterogêneas. Isso significa que, ao invés de nos atermos a uma discussão cujas posições extremas negam a própria existência do documentário (a semiologia de C. Metz e a célebre posição “todo filme é um filme de ficção”), de criticarmos ou argumentarmos em favor de determinadas definições, partimos de uma “positividade”, retomando uma direção apontada nos trabalhos do teórico americano Bill Nichols, fortemente inspirada da metodologia de Michel Foucault: os filmes propriamente ditos e o conjunto de “práticas discursivas e não discursivas” que objetivaram os movimentos que foram sendo definidos, sucessivamente, como *documentário*.

Segundo Nichols, o documentário é domínio constituído de filmes, técnicas, convenções, metodologias, termos, categorias que produzem e sustentam essa forma de cinema desde os anos 20. O teórico americano estabeleceu em seu livro *Representing reality* (1991) uma classificação inicial desse domínio de quatro modos de documentário – *expositivo* (documentário clássico), *de observação* (cinema direto), *interativo* (cinema-verdade) e *reflexivo* –, enriquecida em *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture* (1994), com a criação do *documentário performático*. Desde então inventou outros modos, como poético e participativo, tentando dar conta de produção crescentemente complexa em seu livro *Introdução ao documentário* (Nichols, 2005). Não queremos entrar no mérito de tal classificação, questionável sob muitos pontos de vista (Lins, 1994), mas a postura de Nichols de afirmação de um domínio documental desprovido de ‘essência’ revigorou o pensamento em torno dessa forma de cinema a partir do início dos anos 90 e gerou uma multiplicidade de estudos desde então.

Se o documentário pensado nesses termos é campo fundamental para o cinema de arquivo, certos procedimentos das vanguardas são cruciais para retirar essa produção de uma configuração mais clássica. O principal deles é, para esta pesquisa, o gesto de apropriação ligado aos experimentos vanguardistas do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), gesto que gerou o método do *collage* nas artes e do *found footage* nas práticas audiovisuais. *Collage* designa o ato de cortar, colar e montar objetos ou materiais com tesoura e cola. No universo do audiovisual, *collage* significa montagem, que é também unir materiais diversos. De um ponto de vista técnico, todos os filmes podem ser considerados formas de *collage*; há, contudo, que diferenciar categorias opostas, que são o cinema de vanguarda e o cinema clássico, e, dentro delas, os documentários e os filmes de ficção. *Collage* é operação tipicamente vanguardista que

faz parte do paradigma da montagem. Dito de outro modo, as relações entre *collage* e cinema estão efetivamente no cinema de vanguarda, e *collage* estaria para os filmes de vanguarda, assim como a compilação para os documentários. Justamente porque o *collage* subverte o sentido original dos materiais disponíveis. No *Found footage*, o termo ‘encontrado’ é noção relativa, conceito cujo significado está muito mais perto de ‘existente’, ou da consciência de que o material já foi ‘filmado’ por outra pessoa. É “uma consequência política da revolução estética chamada *collage*” (Wees, 1993, p. 41), portanto, uma atitude artística, ‘filiada’ ao mundo das artes e herdeira de outras vanguardas, como fotomontagem, *ready-made* e da estética dadaísta de *objet trouvé*, de onde vem o nome *found footage*. As técnicas *collage* e *found footage* vêm acompanhadas da ideia de rompimento do fluxo da ‘ilusão de continuidade’, o que ocorre de forma distinta nos filmes de compilação, em que se desenvolve uma forma mais clássica de montagem.

Como vimos, a experimentação nas obras que nos interessam tem relação direta com a história da apropriação nas artes. Foi Duchamp quem introduziu a denominação *ready-made* para designar os objetos de consumo pré-fabricados ou produzidos industrialmente que ele declara obras de arte sem alterar seu aspecto. E o próprio Duchamp inicialmente se encarregou de teorizar suas obras; entre os artistas do século XX, “Marcel Duchamp foi não só um dos que mais escreveu sobre sua obra, como um dos que mais falou sobre ela”, como aponta o escritor espanhol José Jiménez (2012, p. 7). Em 1913, em seu estúdio, Duchamp acopla uma roda de bicicleta com o eixo invertido a um banquinho de cozinha. Nesse acoplamento, os dois objetos perdem sua função original: a roda não pode deslizar sobre uma superfície, e já não é possível sentar no banco. Nascia assim um tipo de atuação plástica que, em 1915 em Nova York, recebeu o nome de *ready-made*, literalmente, ‘já feito’.

Duchamp nos mostra como o objeto, a mercadoria, se estetiza e como a obra de arte se mercantiliza, em uma operação dialética única, cujas características não são opostas, mas complementares. Quando usa objetos ‘feitos’ produzindo um novo, uma obra de arte, e quando elimina a finalidade original da peça, retirando-a de seu contexto habitual, Duchamp está afirmando que em toda atuação artística há uma dimensão de acoplamento, de uso de materiais já existentes, ou seja, é essa a noção presente nos métodos de *collage* e *found footage* que pressupõe uma série de técnicas mediante as quais se executa a justaposição de materiais diversos, métodos que criaram condições para a invenção de certas práticas desenvolvidas por Duchamp.

Grande parte das obras que analisamos pertencem ao campo do cinema experimental. Embora seja campo que muito nos interessa, é, como já dito, nos procedimentos desse tipo de cinema que nos deteremos, procedimentos que dialogam com a arte de vanguarda, mais do que propriamente com o documentário. Filme experimental, entendido como aquele que não é realizado em sistema industrial, que não é distribuído em circuitos comerciais, que é majoritariamente não narrativo ou que segue um “processo de radicalização dos tempos mortos do cinema moderno” ou “cinema de velocidade máxima, no qual muitas vezes o plano equivale a um único fotograma” (Parente, 2009, p. 37-38).⁶ Os filmes experimentais contemporâneos com imagens de arquivo, a nosso ver, estão entre o documentário e a forma experimental, tendendo a uma forma poética. O método de apropriação nesses filmes de modo geral é o *found footage* ou pode ser o *collage*, trabalho que normalmente parte de material adquirido “por acaso”; que pode ter sido encontrado em um sótão, na rua, em uma lata de lixo, em um mercado de pulgas ou até mesmo num arquivo. Na prática do *found footage*, esses materiais encontrados muitas vezes servirão como citação e como matéria-prima para novas estruturas.

Como definir arquivo? A imagem de arquivo não é mais do que um objeto, uma imagem indecifrável e insignificante, sem vida, enquanto não fizermos a relação – imaginativa e especulativa – entre o que vemos e o que se coloca do outro lado. “Interrogar una imagen no es sólo cuestión de una pulsión escópica [...] es necesario el cruce constante de los acontecimientos de las palabras, de los textos”, sugere Didi-Huberman (2004, p.143). Se tais definições contemporâneas podem ajudar-nos a pensar as imagens de arquivo hoje, quando surgem as primeiras definições para arquivo fílmico? Como pensar arquivo fílmico no primeiro cinema, que não tinha sequer consciência de sua expressão como linguagem? Como pensar arquivo fílmico num momento da história do cinema em que o documentário sequer havia sido batizado?

Para o estudo dessa prática, contaremos com a análise de obras que expõem a discussão em torno da ideia de arquivo audiovisual, ou mesmo da ideia de preservação, e com o pensamento crítico cinematográfico que focaliza tal produção. São filmes que trazem outra vez a história do cinema, a história das imagens, do documentário, das

⁶ O autor se refere a duas das mais radicais tendências do cinema experimental apontadas pelo francês Jean-François Lyotard. A primeira representada pelo cinema da imobilidade completa (Andy Warhol, Michael Snow), a segunda visando obter o máximo de mobilidade possível (Peter Kubelka, Stan Brakhage, Holis Frampton, Paul Sharits).

representações para que possamos ver, rever, ressignificar, reposicionar as imagens e compreender seus sentidos.

Esta tese está dividida em duas partes – “Sobre a vida das imagens” e “Sobrevivência das imagens” – que correspondem a dois momentos da história da apropriação no cinema. O primeiro diz respeito ao início dessa prática, quando se constituíram as noções de arquivo cinematográfico, documentos filmicos, preservação, noções que surgem vinculadas à ideia de documento histórico. O segundo momento compreende a análise de obras contemporâneas em que as noções de arquivo, a nosso ver, são deslocadas e ganham estatuto de sobrevivência ou de ruína. Tais noções serão discutidas nessas obras.

A parte inicial da tese expõe o aparato metodológico de nossa pesquisa e inclui dois capítulos: “Arquivo: aparato metodológico”, em que analisamos as primeiras noções de arquivo, os conceitos criados por autores contemporâneos como Foucault, Derrida e Didi-Huberman; discutimos as noções de sobrevivência, ruína e documento e traçamos genealogia da apropriação a partir da análise dos métodos de *collage*, *ready-made* e *found footage*. No segundo capítulo, “Arquivo no cinema”, tratamos dos primeiros conceitos de arquivo criados por Jay Leyda; da origem do pensamento de preservação enunciado pelos pioneiros historiadores de cinema e da análise de experiências práticas que se dão no campo do documental e, posteriormente, nas práticas experimentais e ensaísticas.

A segunda parte, “Sobrevivência das imagens”, elabora análises de práticas contemporâneas e está desenvolvida no capítulo: “O cinema que olha o cinema”. As análises se pontuam em diferentes situações que potencializam os temas da “morte no cinema”, “outras vidas para as imagens” e os efeitos do arquivo em obras que fazem referência ao cinema e à história. Por fim, analisamos obras que problematizam a questão dos novos arquivos. Mais do que mapear a prática, exercício já feito pelos autores mencionados, esta tese propõe constituir sua análise no momento fundacional e atual.

Como base teórica, contamos com autores referenciais nesse campo, como o norte-americano Jay Leyda (1910-1988), o canadense William Wees, o sueco Patrick Sjöberg e, mais recentemente, o espanhol Antonio Weinrichter, que tratam especificamente da problemática dos filmes com materiais alheios, mapeando e conceituando distintas obras produzidas em diversos períodos da história do cinema. Leyda foi o pioneiro nessa seara e definiu como filmes de compilação algumas das

primeiras obras do cinema até o período moderno. Wees e Sjoberg se dedicaram a trabalhar com a produção mais recente, sobretudo a partir dos anos 90, articulando noções como *found footage*, *collage* e *compilation film*. Weinrichter retoma tais conceitos, atualiza o *corpus* de filmes e diferencia as práticas documentais das práticas experimentais com arquivo.

Esse pensamento crítico em torno do cinema está associado a conceituações em outras áreas, tais como a filosofia, a história da arte e a sociologia, e também a reflexões e obras de um artista fundamental para a arte contemporânea, o já citado Marcel Duchamp. Dentro desse campo, trabalhamos especialmente os conceitos de ‘sobrevivência’, criado pelo historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), de ‘ruína’, estabelecido pelo também alemão Walter Benjamin (1892-1940), de ‘documento’, tal como reformulado pelo historiador francês Marc Bloch (1886-1944) e pelos historiadores da nova história, de ‘história’, atualizado pelo historiador e filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), de ‘novos arquivos’, definido pelo filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), de ‘novas memórias’, proposto pelo já citado Andreas Huyssen, e, especialmente, de ‘imagem de arquivo’, fundamentado pelo historiador de arte francês Georges Didi-Huberman.

O cinema que olha o cinema

Os filmes aqui em questão, entre outras obras contemporâneas, nos parecem aproximar-se, pela forma como são montados, de certas configurações do mundo atual e da ideia de história fragmentada.⁷ Nesta tese, o objetivo de refletir sobre as práticas experimentais que usam o próprio cinema como arquivo significa opor uma ideia de movimento e abstração presente nas obras experimentais à ‘força de presença’ de uma imagem histórica, nesse caso uma imagem documental. Há que deixar claro que, quando falamos em cinema como banco de imagens, se trata não só de imagens de arquivo documentais, mas também de filmes de ficção. *Exterior night* (1993, Mark Rapaport) e *Home stories* (1990, Matthias Müller), por exemplo, se valem de diversos filmes clássicos de Hollywood feitos entre os anos 40 e 50 para se constituir. Já *Decay of fiction* (2002, Pat O’Neill) vai produzir imagens à semelhança também de clássicos

⁷ Os trabalhos do historiador Hayden White, que tendem a apagar as fronteiras entre o relato histórico e o relato de ficção, mostraram a necessidade de estudar as retóricas e as dimensões emotivas do discurso histórico a partir da teoria literária. A linha de renovadas visões sobre a legitimidade de outros discursos a respeito da história, além do acadêmico, e sobre o lugar do cinema nesse contexto abriu debates com os trabalhos do também historiador Robert Rosenstone.

do cinema norte-americano para se referir à época. *The future is behind you* (2004, Abigail Child) recorre a imagens de família para com elas criar história ficcional inventando uma origem para os indivíduos retratados. O cinema (ou o audiovisual) visto como banco de imagens é composto por imagens de origens distintas e que servem como material para essas práticas. Se desde o século XX, “o cinema mistura tudo e se mistura com tudo” (Comolli, 2002, p. 317), hoje os filmes experimentais que se valem do cinema como material de arquivo, ou das imagens do mundo, se liberam para criar retratos inusitados do mundo em que vivemos. Agregam, sobrepõem, citam, transformam todas as imagens que lhes chegam às mãos para produzir novos sentidos para as próprias imagens e para o mundo.

Pacific e *Um dia na vida* trazem nova problemática, que é a questão dos novos arquivos. Em *Pacific* a história é imediata, praticamente não há sequer o tempo de produzir memória, ou melhor, a memória é ‘obrigada’ a trabalhar sob o ritmo acelerado do presente. As imagens são produzidas para ser guardadas, para recordar mais tarde, para selecionar lembranças “sob a pressão do esquecimento” (Berger citado em Cruz, 2008, p. 231), numa ação alucinada, possivelmente inconsciente, em que muitas vezes o mais importante é registrar, sem que faça falta ver com os próprios olhos a situação que está sendo vivida.

O filme de Eduardo Coutinho nos coloca questões semelhantes às de *Pacific*; primeiramente no que diz respeito à ‘juventude’ e a certa ‘banalidade’ das imagens de arquivo. Esses filmes nos colocam diante do desafio de pensar e dar lugar à vasta produção de imagens a nosso redor. *Um dia na vida* foi feito inteiramente com material alheio. Coutinho limita-se a, durante um dia qualquer, registrar o que exibem alguns canais⁸ da televisão aberta brasileira. Um dia da semana, absolutamente comum, sem jogos de futebol ou qualquer festividade. Das imagens apropriadas, Coutinho monta seu filme seguindo como fio condutor a cronologia da programação.

Nossa pesquisa se volta para compreender a problemática em torno da formação e transformação da noção de arquivo no contexto das novas tecnologias. Todos os filmes centrais foram realizados a partir dos anos 90, quando há imensa possibilidade de produção de imagens e, por outro lado, proliferação de obras com materiais apropriados. Essa situação nos despertou interesse maior em perceber o que muda na relação do

⁸ Da manhã do dia 1º de outubro à madrugada do dia 2, foram gravadas as seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, TV Record, Rede TV, SBT e TV Brasil (Lins, 2010).

homem com as imagens ao longo da história. A escolha dos filmes experimentais se justifica pelo fato de acreditarmos que são eles os que melhor expressam a imprecisão dos tempos em que vivemos.

Parte 1 – SOBRE A VIDA DAS IMAGENS

A) ARQUIVO: APARATO METODOLÓGICO

1. NOÇÕES DE ARQUIVO

A palavra arquivo se origina de *Arkhé*, que diz respeito a começo. Como afirma o teórico francês Jacques Derrida (2012, p.3), esse termo traz dois princípios: um se refere à natureza ou à história; o outro, à ordem social, lugar em que se exerce a autoridade. Diz ele: “*Arkhé* no sentido físico ou histórico quer dizer o originário, o primeiro, o principal, o primitivo [...] o conceito de arquivo abriga em si, a memória do nome *arkhé*, e, ao mesmo tempo, se mantém ao abrigo desta memória”. O sentido de arquivo, porém, vem do *arkheion* grego: em primeiro lugar, uma casa, um domicílio, uma direção, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que mandavam. Aos cidadãos que ostentavam o poder político era reconhecido o direito de fazer representar a lei. Dado o reconhecimento público de sua autoridade, era nesse ‘lugar’, que é sua casa (privada, familiar ou oficial), que se depositavam os documentos oficiais. Os arcontes são, antes de tudo, seus guardiães. Não só garantiam a segurança física do depósito como também possuíam direito e competência hermenêuticos, ou seja, possuíam o poder de ‘interpretar’ os arquivos” (Derrida, 2012, p. 3).

A indicação de um complexo técnico inaugurado no Ocidente com as ‘coleções’ reunidas na Itália e na França a partir do século XV, financiadas por grandes mecenas para se aproximar da história (os Médici, os duques de Milão, Carlos de Orleans, Luís XII, etc.), faz surgir o trabalho de colecionar, preservar e organizar os novos objetos. Uma ‘ciência’ que nasce no âmbito da ‘erudição’ do século XVII e recebe, juntamente com seus ‘estabelecimentos de fontes’ – instituições técnicas –, sua base e suas regras. Ligada no início à atividade jurídica, aos homens de pena de escrever e toga, advogados, burgueses de ofícios, conservadores de arquivos públicos, o empreendimento torna-se expansionista e conquistador a partir do momento em que passa às mãos de especialistas.

Como podemos perceber, o arquivo definido da forma clássica ganha peso, valorizado como algo sagrado que deve ser respeitado – depósito cheio de artefatos históricos, trancados a sete chaves; algo imóvel relativo a um passado ‘intocável’. O arquivo, entretanto, não é uma questão do passado; tal como afirma Derrida (1995, p. 10), “é uma questão de futuro, a questão do futuro em si mesma, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo, se queremos saber o que significa, só saberemos em tempos futuros, talvez”. Nessa concepção proposta por Derrida, a temporalidade implícita não está definida numa perspectiva linear; ao contrário, essa dimensão enfatiza o papel ativo do presente no momento de definir e dar forma ao passado. Em *Mal d’archive: une impression freudienne* (1995), Derrida se inspira em Walter Benjamin e, mais especialmente, em suas obras *Dirección única* (1928) e “*Libro de los Pasajes*” (1927), além de em Michel Foucault com *L’Archéologie du savoir* (1969). Esses são livros referenciais para os estudos em torno das ‘formas de arquivo’ nas práticas audiovisuais contemporâneas.

As origens dos arquivos modernos implicam desde logo a combinação de um grupo (eruditos), lugares (bibliotecas) e práticas (reprodução, impressão, comunicação, classificação, etc.), como coloca o historiador francês Michel de Certeau (1925-1986) em *História: novos problemas* (Certeau, 1988, p.31). Já para o autor Paul Ricouer (2007, p. 177), “o arquivo apresenta-se como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social”. Michel de Certeau (1988, p. 41) vê o arquivo como um produto relacionado ao lugar de origem cuja análise demanda uma operação historiográfica. Diz ele: “O gesto que reduz as ideias a lugares é [...] um gesto de historiador. Compreender, para ele, é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método inicialmente estabeleceu com base em seus próprios critérios de pertinência”. As posições de Ricouer e de Certeau são convergentes, e enquanto o primeiro reconhece o rastro documental como fruto de práticas sociais, o segundo busca nesses rastros suas origens e as intenções que levaram à própria constituição do fato sempre vinculado ao lugar. Buscar as origens, investigar as intenções, relacionar as ações aos lugares físicos e as dinâmicas sociais faz parte do trabalho do historiador que atua em paralelo ao colecionador.

Colecionar foi durante longo tempo fabricar objetos: copiar ou imprimir, reunir, classificar, e, com os objetos por ele multiplicados, o colecionador torna-se ator no

encadeamento de uma ‘história a ser feita’ (ou refeita) segundo novas pertinências intelectuais e sociais. Dessa forma, a coleção redistribui as coisas, redefine as unidades do saber, instaura um lugar de recomeço ao construir uma “gigantesca máquina” (Pierre Chaunu) que tornará possível outra história (de Certeau, 1988, p. 31).

Hoje a definição mais comum de arquivo – como o conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, filmicos, destinados a permanecer guardados e preservados por determinada entidade – ganha novas conotações com a quantidade e variedade de suportes das informações produzidas. Se arquivar é produzir documentos, copiar, transcrever ou fotografar objetos, reconstruir é de certo modo fabricar arquivos, é dar vida ao passado com olhos do presente, criar novos lugares para coisas novas. De acordo com o autor italiano Fausto Colombo, arquivar implica em primeiro lugar o registro em si, a geração física do documento, seja uma gravação, uma fotografia ou uma carta. Essas categorias de memorização, como diz Colombo (1991, p. 17-18), “descrevem um universo de catalogação e armazenamento do presente que tem por efeito a paradoxal transformação dos objetos do hoje em ontem e – através da releitura dos signos e dos ícones – do ontem em hoje”. Tais definições, um tanto fixas e normativas, estão hoje aquém dos sentidos que o arquivo pode ter. Arquivo é paradigma. Tanto a palavra como a noção de arquivo parecem demarcar o passado, remeter aos indícios da memória consignada ou recordar a fidelidade da tradição. “Não dispomos de um conceito unificado de arquivo, sem dúvida não é que haja uma insuficiência conceitual, teórica ou epistemológica, na ordem das disciplinas múltiplas e específicas; não é por falta de uma elucidação suficiente em alguns âmbitos circunscritos da arqueologia, documentação, bibliografia, historiografia”, como coloca Derrida (2012, s.p.), mas pela complexidade que assume esse conceito no mundo contemporâneo.

Para o crítico e historiador norte-americano Hal Foster (2002), outro importante estudioso desse tema, Michel Foucault é o responsável pela introdução da noção de arquivo na reflexão filosófica contemporânea.⁹ Junto ao trabalho de produzir teoria sobre o que podem representar os materiais de arquivos, está antes o trabalho de salvar vestígios do passado, queremos dizer, o momento em que surgem as intenções de guardar para momentos futuros o que aparentemente não tem valor e que poderia ser dispensado. É quando surge uma ideia de “morte” e preservação do cinema. O que

⁹. Esse artigo foi reproduzido em *Design and crime (and other diatribes)*, London/New York: Verso, 2002, p.65-82. (ed. cast.: *Diseño e delito*, Madrid, Akal, 2004).

estava em questão no momento em que se começou a preservá-lo? A considerá-lo um arquivo cinematográfico? Como os arquivos filmicos se situam no contexto maior dos arquivos?

2. NOVAS CONDIÇÕES DO ARQUIVO

Foi Michel Foucault, o “novo arquivista”, quem, seguindo a via aberta pelo filósofo, crítico literário e escritor francês Maurice Blanchot (1907-2003) – que nos anos 30 anunciou o fim da biblioteca e com ele o do *corpus* de nossa tradição, um *corpus* “rachado e fragmentado em sua unidade” (Blanchot, 1951) –, iniciou com *L'Archéologie du savoir* a linha atual de reflexão sobre arquivo e, conseqüentemente, reinvidicou novas chaves para aproximação ao pensamento e ao discurso artístico contemporâneo.

O novo arquivista, segundo Deleuze (1970, p. 195), “desdenhará a hierarquia vertical das proposições que se escalonam umas sobre as outras, mas também a lateralidade das frases em que cada uma parece responder à outra. Móbil, se instalará em uma espécie de diagonal que fará legível aquilo que, caso contrário, não se podia apreender, os enunciados”. O novo arquivista vai criar espaço para as conexões que podem surgir nas entrelinhas das informações.

No pensamento de Foucault o termo arquivo não se refere nem ao conjunto de documentos, registros ou dados que uma cultura guarda como memória ou testemunho de seu passado, nem à instituição encarregada de conservá-los: o arquivo é o que permite estabelecer a lei do que pode ser dito, o sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares.¹⁰ Foucault afirma o acontecimento singular como resultado do questionamento dos discursos impostos numa linearidade sem ruptura. Desse modo, Foucault se serve do arquivo (do espaço pós-bibliotecário) para desafiar o prestígio e a autoridade que se confiam à biblioteca como projeto único de ordenação da nossa cultura, pois, segundo afirma:

o arquivo não tem o peso da tradição nem constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas; mas tampouco é o esquecimento acolhedor que abre a toda palavra nova o campo do exercício de sua

¹⁰ A tradição historiográfica que predominava no início do século XX considerava os acontecimentos em relação a uma série de afirmações pressupostas, próprias das análises positivistas da época. No sentido ontológico, o acontecimento era entendido como um “ocorrido”, uma construção objetiva e acabada do passado, entendimento esse que é rompido pelas novas proposições da escola dos Annales, que afirmava um novo olhar para o acontecimento, crítica dos testemunhos, e reação contra a unilateralidade da análise histórica.

liberdade; entre a tradição e o esquecimento, parece as regras de uma prática que permite aos enunciados simultaneamente se substituir e se modificar com regularidade.

Nesse processo de conhecimento, o arquivo não é delimitável nem descritível em seu presente, só nos permitindo fazer abordagens fragmentárias. Uma vez que o arquivo está fora de nossas práticas discursivas, no limite que marca “o corte que nos separa do que não podemos mais dizer” (Foucault, 1969, p.221), sua forma só pode ser estabelecida por negação. Que *as coisas ditas* não sejam depositadas de modo amorfo, mas que se ordenem de acordo com suas regularidades específicas a diferentes formas de acumulação e de conexão. Não se pode descrever o arquivo exhaustivamente, e são necessários limites, já que se dá por fragmentos, registros e níveis. Sua função não é unificar tudo o que já foi dito em uma dada época, mas analisar sistematicamente os discursos em sua existência múltipla, localizar e descrever as diferenças das diferenças que operam de modo local; é impossível construir o arquivo da totalidade. O trabalho do arquivista, ou do novo historiador, consiste em reconstruir episódios do passado como se fossem do presente.

O que conta para Foucault são os enunciados que não são nem uma proposição nem uma frase, nem qualquer outra unidade de sentido e que só aludem à materialidade do dito enquanto dito à margem de todo tipo de evocação, de empatia e de alusão, de caráter tanto subjetivo quanto objetivo. É o que chamou de *a priori* histórico, o conjunto de regras que caracteriza uma prática discursiva, ou seja, deve-se entender o arquivo como um conjunto de regras não impostas do exterior, mas precedentes ao próprio arquivo, envolvido nos verdadeiros elementos que as ditas regras conectam. A análise do arquivo implica, portanto, uma privilegiada região, próxima a nós e distinta de nossa existência presente: “é a fronteira – o limite – do tempo que rodeia nossa presença, que a ela sobressai e que marca em sua alteridade: é o que fora de nós mesmos nos delimita” (Foucault, 1987, p.150-151). É estar aberto para ‘ver o invisível’ o que não se manifesta objetivamente, mas que indica outras direções. Ver além da imagem ou deixar que elas manifestem sentidos implícitos (não visíveis).

Uma constante na perspectiva de Foucault é pensar como se define a relação do discurso com seu autor, seja um indivíduo ou um grupo, e suas variadas classes de enunciados para indagar os limites e as formas de apropriação. Para o autor espanhol Miguel Morey (citado em Guash, 2011, p. 49),

quando Foucault elabora seu projeto arqueológico-arquivístico (opondo-se ao hermenêutico-bibliotecário), propõe um modo de acessar a biblioteca, um modo de ler que implica sua dissolução como tal, para recuperá-la, convertida em arquivo. Abre o lugar centralizado e seletivo da biblioteca ao campo virtualmente inesgotável do arquivo, um campo que se dá por ‘regiões, fragmentos e níveis’, em que nenhum discurso fica privilegiado sobre o outro, em que, frente à biblioteca, o arquivo se oferece como estrutura descentralizada: tudo tem lugar na estrutura indistinta do arquivo, e nada fica privilegiado em relação ao outro .

A noção de arquivo em Foucault diz respeito à filosofia, ao pensamento, ao modo de configuração do que ele chama de episteme, um conjunto de configurações que dá lugar às diversas formas de conhecimento, um sistema de interpretações que condiciona os modos de entender e apreender o mundo em que os conhecimentos são abordados sem referência a seu valor racional ou a sua objetividade. A arqueologia não se interessa pela interpretação dos documentos, tampouco aborda a história das ideias a partir de conceitos como gênese ou continuidade segundo um pensamento evolucionista ou progressivo. Não trata os documentos como signos de outra coisa, mas os descreve como práticas, interroga o ‘dito’ no nível de sua existência para analisar a ‘experiência despida’ de sua ordem. Os discursos elaborados nessa relação com os documentos, tal como descreve o crítico e escritor palestino Edward Said (citado em Guash, 2011, p. 48), “são entendidos como um conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação constituído por descontinuidades, acontecimentos dispersos, decisões e rupturas radicais”. Entendido assim, o discurso que torna impossível a história global, está constituído por um número limitado de enunciados para os quais se pode definir um conjunto de condições de existência. As rupturas que Foucault propõe em suas reflexões implicam o surgimento de um novo modo de conhecer, em uma nova positividade, em que a linguagem perde seu lugar de privilégio e se converte em figura da história coerente com a densidade de seu passado.

Imagem como mercadoria e seu valor como documento

Outra formulação fundamental de Foucault que nos interessa particularmente aqui é aquela em torno do par documento/monumento, também desenvolvida em *A arqueologia do saber*. O filósofo identifica, nas pesquisas de parte dos historiadores da chamada nova história, uma revolução na maneira de pensar o *documento*, revolução que, segundo Jacques Le Goff (2003), os historiadores fizeram na prática. Segundo os autores brasileiros Consuelo Lins, Augusto Rezende e Andrea França (2011, p. 58),

certos argumentos desenvolvidos por Foucault, parecem-nos úteis para pensarmos o uso do *documento* na produção audiovisual e, também, para sublinhar certas questões que nos interessam a respeito do documentário hoje. Classicamente, o documentário tem afinidades com o *documento* na sua acepção mais tradicional e a própria etimologia dessa forma de cinema implica uma relação estreita com a noção de *documento*. Muitas críticas feitas ao documentário até hoje baseiam-se nessa relação, como se o documentário, desde sempre e para sempre, almejasse as mesmas características e funções do *documento*: expressar a verdade, representar o real.

No entanto, para as obras experimentais com *found footage* essa acepção tradicional está em suspenso, porque geralmente nessas obras as imagens são completamente deslocadas de suas funções originais, sem que nelas reconheçamos fatos ou referentes. O que contextualiza as obras de *found footage* é o próprio cinema; os fragmentos anônimos situam-se no contexto da memória do cinema e não exatamente no referencial da imagem. E, ainda, não se trata de uso dialético que explora os sentidos da imagem (mantendo sua referencialidade), como vemos em documentários ensaísticos, por exemplo, mas muitas vezes a própria presença das marcas do tempo na imagem é explorada como uma “estética da ruína” nas obras experimentais. De todo modo, para Lins, Rezende e França (2011, p. 58), “o interesse pelo arquivo tem vários efeitos sobre o contexto artístico atual: a atenção renovada pelo *documento* é um deles”. Aqui reside parte de nossas indagações – por que retomar um arquivo? por que montar um filme e fazer questão de inserir algo que existe há muitos anos, como uma “ruína em imagem”? ou mesmo apropriar-se de uma imagem recente que passa a ocupar o lugar de um “novo arquivo”?

Está claro que os artistas experimentais, diferentemente dos documentaristas, retomam imagens existentes porque reconhecem nelas possíveis efeitos que não sejam prova de algo. O *documento*, em muitos trabalhos artísticos, não é, em absoluto, algo objetivo e inocente que “expressa uma verdade” sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (Le Goff, 1990, p. 6). Em documentários cujo arquivo pode ser disposto de modo dialético ou não, visões e interpretações são apresentadas, porém, o referente na imagem, o fato em si representado estará valorizado. Sem dúvida, voltar a tais indagações amplia nosso campo de visão para compreender a prática da apropriação nos dias de hoje.

Normalmente o que é raro é caro; de certa forma assim também funcionam os arquivos que guardam e comercializam fragmentos de filmes, imagens documentais ou *footages*, para citar a linguagem utilizada nas pesquisas para comercialização de imagens. As imagens mais valiosas costumam ser aquelas que retratam eventos históricos. Como, porém, dimensionar o valor de uma imagem? Seu custo é estimado por seu valor de ‘documento’?

A história clássica, segundo Foucault (citado em Lins, Rezende, França, 2011, p. 58), dedicava-se a “memorizar os *monumentos* do passado”, a transformá-los em *documentos* e fazê-los falar, para reconstituir o que os homens fizeram e disseram – como se fosse possível assistir passivamente à produção objetiva da história, através da descrição e hierarquização dos documentos. Nessa perspectiva a noção de documento pode ser vista como um atributo de valor à imagem. Foi o historiador francês Jacques Le Goff (1924-) quem questionou as noções de documento e monumento em seu livro *História e memória* publicado originalmente em Paris em 1988 (Le Goff, 1990, p. 462), definindo documento como “o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica” – os documentos têm o sentido de prova, de acordo com a Escola Positivista do final do século XIX e início do XX – e monumento como “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos”. Monumentos são sinais e heranças do passado e estão ligados ao poder de perpetuação voluntária das sociedades históricas, como um legado à memória coletiva. Le Goff propõe novo olhar para essas noções dentro de uma tradição crítica ao modelo de história positivista. Tradição que se origina com a revista *Annales d'histoire économique et sociale*¹¹ (1929) e com a *École des Annales*¹² fundadas pelos pioneiros da Nouvelle Histoire, os historiadores Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956). Parece-nos importante mencionar, entretanto, que foi muito antes que a concepção de documento se demonstrou limitada para um olhar mais expandido sobre a história, olhar esse já intuído pelo historiador francês Fustel de Coulanges (1830-1889). Segundo Coulanges,

¹¹ Fundada e editada pelos historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre em 1929, propunha uma ampliação dos temas de estudo da história e rejeitava a ênfase na política, diplomacia e direitos bélicos, comum aos historiadores do século XIX.

¹² Escola historiográfica, assim denominada assim pela publicação da revista francesa *Annales d'histoire économique et sociale* (que veio a ser chamada *Annales. Economies, sociétés, civilisations* e renomeada em 1994 como *Annales, Histoire, Sciences sociales*), em que se publicaram pela primeira vez suas abordagens. A escola se caracteriza por ter desenvolvido uma história à qual se incorporaram outras ciências sociais, como, por exemplo, a geografia, a sociologia, a economia, a psicologia social e a antropologia.

“onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação [...] Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história”.¹³

Coulanges é historiador positivista, e documento, para a escola positivista do final do século XIX e início do seguinte, será o fundamento do fato histórico, o que a Nouvelle Histoire dos anos 60 vai questionar. Para Le Goff (1990, p. 536) “A única habilidade (do historiador) consiste em tirar dos documentos tudo o que eles contêm e não lhes acrescentar nada [...]. O melhor historiador é aquele que se mantém o mais próximo possível dos textos”. Esses são princípios contestados pela nova história. É verdade que nos anos 30, com os historiadores ligados à Escola dos *Annales*, a concepção de documento ainda fica próxima da praticada pela escola positivista, mas se amplia: o documento não é mais apenas documento escrito, dominante até então, mas também ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem, etc.

Já nos anos 60 a crítica à noção de documento é mais radical, simultaneamente quantitativa e qualitativa. Como lembra Le Goff (1990, p. 541), a história agora se interessa “por todos os homens (e não apenas pelos grandes) e suscita uma nova hierarquia dos documentos; por exemplo, coloca em primeiro plano o registro paroquial que conserva a memória dos homens [...] em que são assinalados, por paróquia, os nascimentos, os matrimônios e as mortes, marca a entrada na história das ‘massas dormentes’ e inaugura a era da documentação de massa”.

A crítica dos documentos: em direção aos documentos/monumentos

Da Idade Média ao século XIX, a crítica do documento tradicional foi essencialmente uma procura de autenticidade, separar os falsos dos verdadeiros. Dentro do pensamento crítico do documento, Le Goff identifica três passos: o primeiro dado pelos fundadores dos *Annales*, o segundo pelo historiador suíço Paul Zumthor ao afirmar que o uso do documento pelo poder é o que o transforma em monumento, o terceiro por si mesmo, em 1977, em texto apresentado em um congresso, no qual explicita:

o historiador intervém ao escolher o documento, ao extraí-lo do conjunto dos dados do passado, ao preferir esse a outros, ao atribuir-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição

¹³ Declaração pronunciada em 1862 na Universidade de Estrasburgo. Citado por Le Goff, 1990, p. 465.

na sociedade da sua época e da sua organização mental (Le Goff, 1990, p. 462).

Em suma, o documento não é inócuo; é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a existir, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O testemunho e o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o significado aparente. Ele é fruto do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro, voluntária ou involuntariamente, determinada imagem de si próprias, e por isso ele é atravessado por diferentes poderes. No limite, não existe documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador desconfiar do que nele está colocado. Os medievalistas, que tanto trabalham para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar essa problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir essa montagem, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

Para esses autores, a concepção mais adequada de história diria respeito a algo fragmentado, não linear, antipositivista, em que a noção clássica de ‘documento’ é radicalmente criticada. Trata-se, para esses pensadores, de se distanciar de uma história concebida como global, contínua, dedicada aos grandes homens e acontecimentos, que identifica relações homogêneas, de causalidade simples e de antagonismo entre fatos, e que tenta reduzir/apagar as discontinuidades. Uma história com princípio, núcleos centrais, analogias, significação, espírito, visão de mundo, forma de conjunto e explicações uniformes para muitos fenômenos. E que considera o documento matéria inerte através do qual se tenta reconstituir o passado imutável dos homens. São esses postulados que a nova história coloca em questão. Foucault contribui nessa nova formulação com métodos, conceitos e novos procedimentos.

Há que reconhecer nas fontes, os modos como são apresentados os documentos, como são dispensados, como são encontrados, visando indagá-los e, mais ainda, criar versões e partir deles, reconstruir seus sentidos. ‘Dar passagem’ para que novas concepções de história surjam a partir do gesto de releitura, de revisão, considerando

que o ‘valor’ de suas origens está naturalmente preservado.

O uso clássico do material de arquivo, sem dúvida, é o que mais mobiliza o ‘mercado de imagens’; tais imagens seguirão diretamente para os documentários, sejam eles séries televisivas ou filmes de ficção, mas, certamente, vão como peças de encaixe para o discurso narrativo. Para os filmes experimentais e ensaísticos, por sua vez, o arquivo já não é tanto ‘material de arquivo’ no sentido de documento com suas origens rastreadas, mas ‘material encontrado’ ou *found footage*, uma espécie de segundo escalão na hierarquia das imagens de arquivo. Nas formas experimentais, como já mencionado, as imagens têm seus sentidos originais completamente alterados, ou, em alguns casos, nem sequer reconhecemos o que há nas imagens; nestas obras, as imagens praticamente ganham tempo para ‘dizer’ onde devem estar, onde devem sobreviver em nova disposição audiovisual. As obras experimentais exploram potencialmente o caráter de invenção das imagens, seus ‘valores de origem’, expandindo as possibilidades de montagem e interpretação.

A noção de montagem pensada por Didi-Huberman (2008, p. 159) como uma “*exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología*”, como o que “(...) *corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas*”, sugere um caminho possível para trabalhar os arquivos e documentos na concepção de Foucault e nas artes experimentais. Porque o choque, o que tira do lugar, o que sacode e põe em movimento são perspectivas que direcionam a metodologia de uma ‘nova história’ proposta por Foucault – que nos servem para pensar os novos arquivos e seus usos, porque destitui o ‘peso’ do documento e amplia as dimensões de compreensão de imagens e documentos – e as práticas experimentais, principalmente as de *found footage*, que vão criar lugares para as imagens desperdiçadas, anônimas e dispensadas. Liberar, abrir e expandir para criar novos vínculos.

Tanto a noção de arquivo quanto a de documento – na linha desenvolvida por Foucault e pela nova história – se aproximam de certas formulações de Didi-Huberman, inspiradas em constante e fecunda releitura da obra de Walter Benjamin. Como um ‘historiador-poeta’,¹⁴ Didi-Huberman convoca ainda autores como Bertold Brecht (pela

¹⁴ Termo usado pelos autores brasileiros França, Habert e Pereira (2010).

arte de dispor as diferenças e o valor operatório da montagem), Maurice Blanchot, Aby Warburg, Giorgio Agamben, Serguei Eisenstein (e suas noções de montagem transversal em todas as artes da representação), Hanna Arendt (ao lugar da imaginação na questão ética) para elaborar e desenvolver o conceito de montagem, central em seu pensamento.

Para definir arquivo, George Didi-Huberman parte da ideia de Walter Benjamin de que “a marca histórica das imagens não somente indica que pertencem a uma época determinada, mas indica sobretudo que podem ser legíveis até uma época determinada (...) a imagem que é lida, quero dizer no “agora” do cognoscível, leva no grau mais elevado a marca do momento crítico que está no fundo de toda leitura” e elabora categorias de imagem – imagem-fato, imagem-fetiche, imagem-prova e imagem-aparência – para chegar a um conceito de imagem de arquivo, aquela que, quando indagada, pode revelar o “real” de alguma forma, pois para interrogar uma imagem “é necessário o cruzamento constante dos acontecimentos, das palavras e dos textos” (Didi-Huberman, 2001, p. 274). E ainda, “o arquivo – uma massa desorganizada a princípio – não chega a ser significativa se não se elabora pacientemente. Em geral exige do historiador mais tempo do que necessita um cineasta para fazer seu filme” (Didi-Huberman, 2004, p. 143). Como lembram França, Habert e Pereira (2010, p. 6), para Didi-Huberman as imagens de arquivo “(...) podem assumir uma outra função que não passa por produzir uma nova informação ou reiterar seu valor enquanto documento, mas por identificar nelas uma potência capaz de torná-las novas, permitindo ao historiador e/ou artista se defrontar com os vazios “entre” os documentos, suas lacunas (*Images malgré tout*, 2003)”.

Os pensamentos e tratamentos em torno do arquivo desenvolvidos por Foucault, Derrida e Didi-Huberman coincidem em vários pontos, embora haja diferenças entre eles. A abordagem de Foucault procura no próprio enunciado da linguagem a origem do arquivo (o arquivo é o que protege, mas também o que define o discurso), enquanto a de Derrida procura afinidade entre a psicanálise e o arquivo, questionando a memória e a finitude do corpo individual e também, mais amplamente, a memória coletiva e as relações de poder de uma nação. Para Didi-Huberman (2004, p. 152-153), por sua vez, “(...) o arquivo não é reflexo do ‘real’, mas uma escrita dotada de sintaxe e ideologia... (...) a fonte não é nunca um ‘puro’ ponto de origem, mas um tempo já estratificado, já

complexo (...) sendo necessário compreender que a história se constrói ao redor de lacunas perpetuamente questionáveis, nunca preenchíveis plenamente”. Por vias distintas e afetados pelas tensões do tempo em que viveram (e vivem) esses autores concordam que o arquivo é tocado por contingências e que não existe a possibilidade de recuperação total de uma memória, que é necessário interferir em sistemas de valores impostos que mais parecem ‘engessar’ possibilidades de novos pensamentos e compreensão de mundo. Porque, tal como coloca Didi-Huberman (p. 264), “a questão das imagens está no centro dessa grande confusão do tempo, nosso ‘mal-estar na cultura’. É preciso saber ver nas imagens o contexto ao qual elas sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado (esse absoluto, essa abstração), nos ajude a abrir o presente dos tempos”.

Há uma linha de pensamento que não é linear, há um corpo de obras, tanto no campo da arte como no campo do audiovisual, que afina (aproxima) pensamentos em torno das noções de apropriação, arquivo, história e memória. Por essa razão, nos parece fundamental expor cada pensamento, exemplificar a partir de um conjunto de filmes, as aproximações, e às vezes os desvios, que traduzem a prática experimental, absolutamente alternativa no campo audiovisual contemporâneo e que segue os passos da tradição crítica com relação à história e com relação à arte em geral.

3. POÉTICAS DO ARQUIVO: SOBREVIVÊNCIA, RUÍNA E DOCUMENTO

Ao arquivo sempre foi atribuída uma dimensão de prova, de algo que, por ser relacionado à história, funciona como uma espécie de garantia da memória. Vejamos as concepções dos autores Aby Warburg e Walter Benjamin sobre o tema.

Se pudéssemos criar imagens para caracterizar o pensamento desses autores, seriam como *corpus flotantes*,¹⁵ reflexões que devem permanecer em suspenso, que exalam um certo estado de hesitação. Por exemplo, tal como coloca Didi-Huberman (2009, p. 28) sobre Warburg “*leer a Warburg presenta la dificultad de ver cómo se mezclan el tempo de la erudición más abrumadora o más inesperada – como la entrada en escena, en medio de un análisis sobre los frescos renascentistas del palácio Schifanoia de Ferrara, de un astrólogo árabe del siglo IX, Abú Ma’sar– y el tempo casi baudeleriano de los cohetes: pensamientos que estallan, pensamientos inciertos, aforismos, permutaciones de palabras, experimentación de conceptos... Todo aquello*

¹⁵ Expressão usada por Georges Didi-Huberman (2009, p. 28).

que Gombrich estima que puede causar malestar al 'lector moderno', cuando es precisamente ahí donde se marca ya la modernidad de Warburg. Essa ideia móbil dos conceitos – como uma massa sem forma, um pensamento relutante em ‘cortar-se’, a definir para si mesmo um começo e um fim –, das ideias em formação é que define a via pela qual Didi-Huberman resgata o pensamento de Warburg para afirmar novas noções de arquivo, documento, em suma, do papel que essas ruínas ou imagens que sobrevivem podem ocupar no mundo contemporâneo.

No que diz respeito ao pensamento de Benjamin, seus conceitos nos são caros para as definições de arquivo que propomos, porque fundamentalmente sua forma de pensar a história estimula a leitura das imagens e dos acontecimentos de modo ‘vivo’, percebendo a relação que travamos com cada imagem no instante, “em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’ como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso (...) o historiador deve constituir uma ‘experiência’ com o passado” (Gagnebin, 1996, p. 8). Quando Benjamin (2008, p. 479-480) diz, por exemplo, que

la marca histórica de las imágenes no sólo indica que pertenecen a un época determinada, indica sobretudo que no consiguen ser legibles hasta una época determinada. (...) La imagen que es leída – quiero decir la imagen en el Ahora de lo conocible – lleva en el grado más elevado la marca del momento crítico, peligroso, que está en el fondo de toda lectura,

ele aponta para a necessidade de elaborar, ponderar informações, percepções ou garantir a experiência vivida, como o que acederá a novas formas de memória e narratividade. O que importa aqui é identificar o movimento de abertura, tão decisivo na obra de Benjamin, principalmente em seu texto “O Narrador”, em que há uma teoria da obra aberta. Para Benjamin, como destaca o autor francês Paul Veyne (citado em Gagnebin, 1996, p. 13), “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos”. Esse movimento aponta para a atividade da leitura e da interpretação, para a importância das interpretações diferentes, abertas, disponíveis para uma continuação de vida que as novas leituras podem renovar. Segundo Didi-Huberman (2001, p. 274), “*las imágenes no nos muestran nada de la ‘verdad’ (...) interrogar una imagen no es sólo cuestión de una ‘pulsión escópica’, es necesario el cruce constante de los acontecimientos de las palabras, de los textos*”; “*el archivo – a menudo una masa desorganizada al principio*

– *no llega a ser significativa si no se elabora pacientemente*” (Didi-Huberman, 2004, p. 143). Ver sob esse foco permite ‘escutar’ o que as imagens podem dizer-nos. Identificar nelas aquilo a que sobrevivem e dar lugar para suas sobrevivências.

O pensamento de Foucault está presente nas noções elaboradas por Didi-Huberman através do pensamento de Warburg e Benjamin, pois, quando Foucault se dedica à construção dos saberes, ele sugere como dispositivo de afirmação/construção desses saberes a questão do documento (de arquivo) como um ‘monumento’ repleto de intenções futuristas. Ele apresenta o documento (de arquivo) como um instrumento historicizado, nega a ideia de ‘legado verdadeiro do passado’ e afirma o papel do historiador de o transformar. A partir dessa perspectiva o arquivo perde sua ‘pureza’ e imutabilidade, e se torna algo ‘maleável’, que se transforma conforme o olhar de quem o manuseia. Para Foucault (2007, p. 147), arquivo é

aquilo que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares (...) o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem rupturas e não desapareçam ao simples acaso dos acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas e se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas [...].

As imagens existentes são dessacralizadas nos filmes experimentais para ocupar nessas obras lugares inusitados. Imagens que são radicalmente deslocadas de seus lugares de origem para ganhar novas vidas e nos ‘ajudar’ um pouco a compreender melhor o mundo que nos envolve. Nesse sentido, os autores mencionados são referência dentro de uma tradição crítica que afirma um pensamento mais ‘livre’ sobre arquivo.

A memória das imagens

Entre o final do século XIX e princípio do XX, Aby Warburg elaborou uma concepção renovadora da história da arte.¹⁶ Seu método, distanciado das concepções historiográficas da época, consistia em investigar a ‘vida’ das imagens e suas possíveis sobrevivências na arte ocidental, propondo uma ‘autêntica ciência da imagem’. Para procurar os vestígios visuais (nas obras) do que havia sido enterrado pelo tempo, recorria muitas vezes a crenças religiosas, festas e magia, literatura e astrologia.

¹⁶ Ver <http://www.lanacion.com.ar/959840-warburg-cazador-de-simbolos-compartidos> Acesso: 31 de maio, 2012.

Warburg investigou vastamente em diversos estudos a questão da sobrevivência do paganismo¹⁷ no Renascimento¹⁸ italiano e transformou a noção de ‘sobrevivência’ em conceito crucial de seu pensamento. Como destaca Didi-Huberman na obra que escreveu sobre esse historiador da arte, Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos ‘vida e morte’ e ‘grandeza e decadência’ por um modelo não natural e simbólico,¹⁹ “(...) *un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos, sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados*” (Didi-Huberman, 2009, p. 24). Do mesmo modo, o modelo ideal dos ‘renascimentos’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas deu lugar a “*um modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, ‘supervivencias’, remanencias, reapariciones de las formas*” (p. 25). Com isso, Warburg abriu a possibilidade de a imaginação elaborar entendimentos sobre as formas e expressões artísticas. Em outros termos, as formas deveriam ser analisadas como processos que resultam da tensão da vontade de identificação do ato da reprodução, os confrontos entre modelos de ordem e caos. Como lembra Didi-Huberman, “(...) *con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo (...) después de Warburg, no nos encontramos ya ante la imagen y ante el tiempo como antes (...) la historia del arte se turba llega a un origen*”(p. 26).

A noção de ‘sobrevivência’ motiva sua perspectiva antropológica sobre a arte ocidental e sobre o modo como a história atua e sobrevive na memória das imagens. Seu último projeto, interrompido por sua morte, *Atlas Mnemosyne*, era um instrumento para investigação de seus problemas. Warburg tinha como referência científica os trabalhos sobre a memória, o *mnemé* (de Mnemea, a musa grega da memória) do biólogo evolutivo Richard Semon Wolfgang (1904)²⁰, segundo o qual em qualquer organismo vivo todo estímulo ou experiência externa ou interna deixa um “traço de memória” (o

¹⁷ O paganismo é o culto e o respeito às forças da natureza. Está situado no contexto do Renascimento em que impera a ânsia pelo saber concretizada a partir do século XV na curiosidade pelas vertentes psicológica, moral e política do homem, pela análise empírica e antiescolástica do mundo e pelo descobrimento de novos mundos. O paganismo pode ser entendido como alternativa ‘mais livre’ à visão de mundo do que as impostas pela religiosidade católica e outras formas de saber clássicas.

¹⁸ A complexidade do Renascimento deriva não tanto de rupturas, mas da coexistência do tradicional e do inovador e da presença – julgada compatível – de tradições diversas, como a clássica, a cristã, a hermética (Hermes Trimegisto) e da cabala judaica que os cristãos neoplatônicos Pico della Mirandola (1463-1494) e Marsílio Ficino (1433-1499) tentaram harmonizar.

¹⁹ Ver mais em Didi-Huberman, 2009, p. 24.

²⁰ Ver também Daniel Schacter, citado em Gualsch, 2011, p. 24.

engrama) no material celular predisposto à dita inscrição, traço que pode ser recuperado. Warburg criou o conceito de engrama cultural, entendendo os engramas como traços ou símbolos – nesse caso, visuais – que são registrados ou arquivados na memória de cada cultura.



Atlas Mnemosyne, 1924-1929, Aby Warburg

O *Atlas Mnemosyne* consiste em imenso volume formado por aproximadamente duas mil imagens dispostas em 79 painéis forrados de tela negra, que deveria representar, através de um processo de acumulação, o símbolo mnemônico da civilização europeia. Uma espécie de arquivo visual que Warburg começou a trabalhar em 1925 depois de receber alta da clínica psiquiátrica Bellevue Sanatorium, na qual ficou anos em tratamento. Fotografias, reproduções de livros, pinturas, esculturas, obras arquitetônicas, murais, miniaturas, publicidade, recortes de jornais e revistas, mapas, esquemas, postais, selos, etc., de todas as épocas e não exclusivamente de civilizações ocidentais foram organizados por Warburg de modo a ilustrar uma ou várias áreas temáticas.



Bellevue Sanatorium

As imagens estavam dispostas para que a ordem pudesse ser modificada segundo o avanço de suas pesquisas. Warburg idealizou ainda um índice de cores para favorecer o ‘encontro casual’ ou a ‘lei da boa vizinhança’, que era o encontro do livro que estaria

ao lado do livro procurado, o vizinho de estante, uma surpresa que forneceria ao consulente nova informação, nunca antes intuída.²¹ O método de Warburg traduz sua concepção antipositivista da história, seu interesse pela memória histórica e por conceito de história que passa pelo ato de rememorar. Segundo a autora espanhola Anna Maria Gualsch (2011, p. 24-25),

a través de estos agrupamientos, que Warburg hacía y deshacía y de los que sólo conservamos fotografía de un estado de 79 paneles, el concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o phatosformel, en tanto que formas – formulae – portadoras de sentimientos – pathos –, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.

O descontínuo, o heterogêneo, o confronto entre ordem e caos, meios pelos quais Warburg pensa sua obra, relacionam-se com uma ideia de história manifesta na atualidade. Tal ideia está, a nosso ver, presente nos filmes experimentais contemporâneos. Porque buscar na imagem ‘abrir’ a escuta e a visão para perceber uma nova abordagem da própria história é pensar que “a memória cultural não é uma memória inerte, mas ativa, que pode recuperar os traços de memória ou *engramas* do passado com sua capacidade evocadora (...)” (Rampley, 2000, p. 88). É indagar as imagens, dar espaço para que se manifestem e ocupem seus novos lugares nas obras.

O tempo transborda da imagem

En lugar de dejar pasar en tiempo, tenemos que invitarlo a pasar [...] El tiempo rebosa de cada uno de sus poros [...].

Walter Benjamin, “La obra de los pasajes”

Na atualidade Walter Benjamin é referente indispensável do pensamento crítico não só filosófico, mas político, histórico, artístico e literário. Em seus textos, que em geral revelam os cimentos simbólicos de nossa época, articula sua crítica ao sujeito moderno através de uma espécie de semântica do fragmento, da compreensão de como, a partir de determinadas concatenações de materiais autônomos, emerge o significado. Benjamin converteu-se em intérprete privilegiado das transformações mais

²¹ <http://elaguilaediciones.wordpress.com/2008/06/11/atlas-mnemosyne-aby-warburg/> acesso: 31 de maio, 2012.

características de nossa contemporaneidade: a mercantilização generalizada, as novas formas cognitivas, a crise da experiência histórica tradicional ou as propostas estéticas em um contexto tecnológico avançado.

Seu interesse pelo ‘método do arquivo’ aplicado à análise cultural resultou no projeto inacabado do “Livro das passagens”,²² que teve início em 1927 (Buck-Morss, 1995, p. 20) e prosseguiu com interrupções entre 1930 e 1934 para depois continuar de maneira mais sistemática até 1940, ano de sua morte. O ensaio, que inicialmente foi planejado para ter 50 páginas, expandiu-se até constituir um conjunto de mais de mil páginas, publicado pela primeira vez em 1982 “(...) *a partir de la copia que Georges Bataille escondió en la Bibliothèqe Nationale francesa cuando Benjamin huyó a España*” (Calatrava, Corti, Didi-Huberman, 2011, p. 31). Nessa obra estão suas preocupações metodológicas quando elabora sua teoria estética e diversos textos sobre a cidade e a experiência do homem moderno.



Walter Benjamin em Ibiza, 1930-1932

Outra obra importante, no que diz respeito ao método do arquivo, é *Dirección Única* (Benjamin, 1968), em que trata de uma série de aforismos, anedotas, sonhos, comentários originalmente publicados em jornal em 1923 e reunidos em livro em 1928. Nele Benjamin (citado em Doane, 2008, p. 57, como um *flanêur*, ‘recolhe’ pelas ruas ‘fragmentos de vida’ que vão constituir partes de sua visão da história, como diz: “(...) *para almacenar el tiempo como una batería almacena la energía: el flâneur*”. O próprio pensamento de Benjamin, de colecionador, de ensaísta, de quem reúne fragmentos, traduz o gesto (ainda que não formulado como conceito) de arquivar. Nas passagens por diversas paisagens urbanas, ele traça uma leitura dos acontecimentos

²² Ver mais sobre o projeto “Passagem” ou *Passagernabeit*, como refere Benjamin (citado em Sholem, 2007, p. 35).

encontrados em seu cotidiano. Seu olhar é o que seleciona, ‘corta’, ‘cola’, mistura, monta o estético, o poético, o político, o crítico, arquiva os detritos da sociedade como experiência e noção constante de reflexão. Como colecionador, ele se assemelha ao ‘trapeiro’, que encontra nos detritos e nos objetos ignorados o tesouro de sua obra, ou, no gesto contrário, ao ‘sucateiro’, que recolhe os filmes para suas mortes. Benjamin dá novas vidas às imagens, aos resíduos, às ruínas com as técnicas alegóricas e dialéticas com que trabalha. Cada fragmento é selecionado ‘com a atenção de um trapeiro’ que, não podendo recolher todos os cacos, preocupa-se com que cada um, eleito, contenha o todo – mais ou menos como surgem as primeiras coleções e arquivos cinematográficos: uma seleção do que guardar mediante a importância do momento. Benjamin se afasta do ritmo de transformações no entreguerras para se aproximar e ver uma nova relação com o real. A obra benjaminiana compõe, alegoricamente, um ‘mosaico’ que nunca se totaliza; mas que resulta num conjunto de citações, reportagens, histórias, anúncios e imagens dispostas.

Benjamin, entretanto, de fato consolida essa vontade de ler a experiência do presente através de *flashes*, fragmentos ou gotas do passado no já citado *Livro das Passagens*, obra em que, segundo Gualsh (2011), ele elimina todo comentário para fazer com que os significados (a memória analítica da experiência coletiva de Paris do século XIX) apareçam através da montagem de material, buscando o paralelo entre uma acumulação de citações e o recurso à montagem cinematográfica. Técnica – a de montagem – que Benjamin utiliza também em escritos em torno de sua teoria da alegoria, como os dedicados a Charles Baudelaire (1938), considerados pelo próprio Benjamin um ‘modelo-miniatura’ do *Livro das Passagens*. Nessa obra, Benjamin usa a teoria da montagem como maneira de dismantelar o *status* privilegiado da singularidade, assim como o sistema hierárquico que tal singularidade comporta. Benjamin reconhece que a modernidade, além de produzir o nascimento de novas tecnologias, implica radical reorientação na representação e na experiência do espaço e do tempo, no qual tanto as mudanças materiais como conceituais desembocam numa ideia de colapso dentro de uma simultaneidade visual. Ou seja, as mudanças nas condições materiais da vida contemporânea conduzem a uma mudança profunda não só na percepção do espaço, como na lógica da representação cultural. Trata-se, segundo o historiador de arte inglês Matthew Rampley (1999, p. 96), “não somente de uma mudança no modelo de história linear vigente desde a Ilustração, mas de uma

reconsideração da noção de história em que a ideia de espaço cultural deveria substituir a narrativa de um acontecimento histórico”.

Como já dito, é Benjamin quem inaugura uma crítica ao volume de informação, à tecnologia e seus efeitos na sensibilidade dos homens. E ainda acreditamos que, tal como coloca o historiador de cinema espanhol Luis Miranda (2007, p. 154), “se a realização de um texto composto unicamente de citações era um projeto utópico já formulado por Walter Benjamin, cabe dizer que é o audiovisual o meio que melhor parece haver realizado esse projeto, mas através de formas polifônicas”, encontradas em obras contemporâneas que fazem críticas ao passado e ao estado atual do mundo. Benjamin, naqueles anos, já substituíra as noções lineares de história por noções dialéticas, assim como Duchamp a seu modo; hoje o tempo e o curso da história tornaram muito mais complexo o contexto criticado por esses autores – o que nos leva a refletir sobre os estímulos que a arte e o pensamento da vanguarda podem exercer na leitura de obras atuais. É suficiente aplicar os conceitos de artistas e pensadores da vanguarda para pensar as mudanças no contexto contemporâneo? O que sobra? Ou o que falta? Como distanciar para aproximar nosso olhar dos tempos atuais, um mundo repleto de informações vindas de toda parte? As obras experimentais do nosso *corpus* exercitam esse olhar. E, ainda, é o constante desejo de memória um dos sintomas produzidos pelo “excesso” no mundo contemporâneo.

Os arquivos são depósitos de ruínas em sobrevivência

Foi também Walter Benjamin quem primeiro empregou o conceito de ruína como vestígio da história. Todo arquivo enfrenta o passado em ruínas, estabelece uma ‘luta’ entre o que pode ser salvo e o que não pode. Para a autora norte-americana Susan Buck-Morss (1995, p. 182), “na imagem do fóssil, Benjamin também captura o processo de decadência natural que indica a sobrevivência da história passada dentro do presente, expressando com clareza palpável que o fetiche desperdiçado fica tão vazio de vida que só permanece sua pegada”. Essa pegada, como vestígio, é mote para recriações e interpretações. O passado é “disposto” no arquivo do modo possível, fragmentado, desordenado para depois ganhar sentidos e poder ser visto como imagem ou, nas palavras de Benjamin (1970, p. 157), “o passado só se pode ver como imagem”. Segundo o autor, a origem das coleções e enciclopédias culturais sempre reflete e emite um horror, porque “não há documento de civilização que não seja um documento de barbárie. E, como tal, o documento não é isento de barbárie, barbárie que deixa suas

marcas na transmissão de um dono a outro” (p. 156), ou seja, há uma dimensão da história presente na origem dos arquivos que é a história como objeto de uma construção sempre precedida de uma destruição.

Ruína é resíduo, vestígio, resto do que foi, passado, incompletude, ausência, morte. É conceito que permeia o contexto de origem dos arquivos cinematográficos, que traz a noção de um tempo paradoxal: passado/presente, morto/vivo, aparente/oculto; tempo-fragmento, quebrado, descontinuado. Benjamin ressignifica o resíduo, transforma as ruínas em matéria de seu conhecimento e, assim, sugere uma visão alegórica do mundo, de ver a vida a partir da morte ou de perceber a morte existente na vida. Nesse sentido, para Benjamin, a obra de arte (mais especificamente tratada em seu estudo do drama barroco) é ruína, porque ela não apenas indicia o que foi, mas indica potencialidades que ficaram no passado. Ruína, vista como fonte para uma obra, é como um tanto de esperança que acalma nossa curiosidade por querer conhecer o passado sabendo que jamais poderemos estar lá. Ruína é história por ser escrita, criada, inventada.

A sobrevivência é o fim da ruína que, quando sobrevive, ‘vive depois’, vira outra coisa, um ‘relâmpago passageiro’, uma imagem que torna a história visível. Podemos dizer sobre as imagens que resistem ao tempo, recuperadas, salvas (nos arquivos diversos) que, ao serem mexidas, emanam ecos do passado, são transformadas, ganham novas vidas nas obras experimentais e, como produtos de novos olhares, estimulam pensamentos e imaginação. De acordo com Benjamin (2008, p. 291),

no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad”.

Com as imagens dialéticas, Benjamin tenta compreender o problema do tempo histórico em geral ou de que maneira *os tempos se tornam visíveis* (Didi-Huberman, 2011, p. 46). Os filmes experimentais com arquivo seguem na direção de explorar possibilidades ‘escondidas’ nas imagens para buscar suas oportunidades de sobrevivência. Para Georges Didi-Huberman (p. 61), “se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o

Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente”.

4. GENEALOGIA DA APROPRIAÇÃO: *COLLAGE*, *READY-MADE* E *FOUND FOOTAGE*

Collage

Supõe uma série de técnicas mediante as quais se executa a justaposição de materiais diversos. O *collage* foi prática das vanguardas artísticas – futurismo, cubismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo – por intermédio dos artistas pioneiros Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), além de outros como Max Ernst (1891-1976), Juan Gris, Marcel Duchamp, Man Ray, Raoul Hausmann, Antoni Tápies, Jasper Johns e Alberto Gironella. O termo *collage* se aplica sobretudo à pintura, pois sua origem se dá no âmbito das artes plásticas, mais especificamente com duas inovações consideradas marcos da arte moderna que ocorreram em 1912, *Natureza morta com cadeira de palha* (Picasso) e *papiers collés* (Picasso e Braque). Segundo a historiadora de arte canadense Amy Dempsey (2003, p. 85), “Picasso incorporou um pedaço de oleado a sua pintura *Natureza morta com cadeira de palha*, criando a primeira colagem cubista”, para em seguida, com Braque, criar os *papiers collés* (composição de papéis recortados e colados). “Após flertar com a não objetividade”, continua a autora,

Braque e Picasso partiram para um modo de expressão no qual o tema era mais reconhecível, repleto de simbolismo. Eles, em certo sentido, inverteram seus procedimentos no que se refere à criação. Em vez de reduzir os objetos e o espaço em direção à abstração, criaram representações de abstrações fragmentadas, reunidas de maneira arbitrária. Disso resultaram imagens nas quais o objetivo e o subjetivo eram equilibrados com delicadeza e o “abstrato” foi usado como um instrumento para criar o “real”.

Em 1917, Georges Braque (in Romero, 2011, p. 264) publica uma espécie de ‘esclarecimento’ de certos aspectos de sua concepção prática da pintura. Com o título de *Pensées et réflexions sur la peinture*, ele afirma:

Los papiers collés, las maderas falsas, y otros elementos de la misma naturaleza, de los que me he servido en ciertos dibujos, se imponen también por la simplicidad de los hechos, y es eso lo que los ha llevado a

confundir con el trompe l'oeil, del que son precisamente lo contrario.

As obras de Picasso e Braque desafiavam os parâmetros pictóricos ao introduzir na superfície bidimensional da tela materiais procedentes do entorno cotidiano, como cartões de visita, fragmentos de páginas de jornal ou anúncios publicitários. A presença desses materiais na obra de arte é o contrário da ilusão visual, aqui as obras artísticas se limitam a ser representações de si mesmas. Na tradição do *collage*, segundo o autor espanhol Luis Puelles Romero (2011, p. 264),

Ser y ser conocido se formulan en oposición: los collages cubistas, dadaístas y constructivistas se resisten como pueden – y pueden siendo y no sin más pareciendo – a ser conocidos o significados, porque saben que, al ser reducidos a signos, dejan ya de ser.

A técnica artística introduzida por Picasso e Braque extrapolou para outras práticas artísticas e pode ser considerada, segundo o autor dinamarquês George Ulmer (citado em Weinrichter, 2009, p. 49), “a inovação formal mais revolucionária na representação artística do século XX”. Já para o autor sueco Patrik Sjöberg (2001, p. 210-211), “*collage* é quase sempre definido como um produto ou uma nova maneira de abordar o mundo em uma sociedade em mudança (...) o mais interessante (no *collage*) são os aspectos da imagem que contradizem a tendência para a continuidade e ilusão”, ou ainda, “como o *collage* muda a forma como uma série de imagens é percebida. As imagens já não se esforçam no sentido de produzir uma ilusão de continuidade, mas operam dentro de um quadro deliberadamente reflexivo de compreensão”.

Collage designa o ato de pegar, cortar, colar e montar objetos ou materiais com tesoura e cola. No universo do audiovisual, *collage* significa montagem que é também pegar materiais diversos e os unir. De um ponto de vista técnico, todos os filmes podem ser considerados formas de *collage*; há, contudo, que diferenciar categorias opostas que são o cinema de vanguarda e o cinema clássico e, dentro delas, os documentários e os filmes de ficção. *Collage* é uma operação tipicamente vanguardista que faz parte do paradigma da montagem. Dito de outro modo, as relações entre *collage* e cinema estão efetivamente no cinema de vanguarda em que, digamos, o *collage* estaria para os filmes de vanguarda, assim como a compilação para os filmes documentários. Justamente porque o *collage* subverte o sentido original dos materiais dos quais dispõe. Por isso, a técnica vem acompanhada da ideia de rompimento do fluxo da “ilusão de continuidade”. O que ocorre de forma distinta nos filmes de compilação, vistos como

uma forma mais clássica de montagem.

Uma das características das vanguardas artísticas é a noção de “irreconhecibilidade” ou “desaparição” no que diz respeito à relação dos espectadores com as obras, e aqui estamos falando de desaparecimento de um tipo de espectador burguês. Nesse sentido, o caminho seguido pelas vanguardas passa pela “instauração artística de certos fatores, de perda da evidência: o cubismo, o *collage* e o *ready-made* são três núcleos fortes da crise da percepção (...)” em que “(...) o desencanto da representação nos toma de surpresa quando esta se faz opaca e já é intransitiva” Romero, 2011, p. 260). O próprio Duchamp (citado em Romero, 2011, p. 262) escreveu sobre a ideia do novo olhar e das mudanças da poética das vanguardas nos hábitos de percepção.

¿Pero cómo [...] debe ser mirado un ready-made? Realmente, no se debe mirar. Simplemente está ahí. Se tiene noción visual de él, pero no se lo contempla como se contempla un cuadro. La idea de contemplación desaparece completamente. Simplemente se toma nota de que es un porta-botella, o que era un porta-botellas que ha cambiado de destino

Uma das características do *collage* é a de reunir imagens que não necessariamente tenham relação temática entre si, ou seja, além de estarem isoladas de sua função original, não geram continuidade aparente ou nexos lineares. Ainda que o *found footage* utilize pedaços de material, só o *collage* é capaz de descontextualizar plenamente, rompendo a aparência de totalidade presente nas obras convencionais. Para o autor William Wees (1993, p. 49) o *collage* mudou as regras básicas da representação artística em que “a questão da referencialidade, inerente ao *collage*, conduz a substituição dos significados – os objetos a imitar – por um novo conjunto de significantes que chamam a atenção sobre si mesmos enquanto objetos reais em um mundo real”.

Segundo Antonio Weinrichter (2009, p. 49-50), “resulta problemático aplicar esse aspecto de forma literal ao cinema, ainda que uma apropriação de fragmentos de filmes seja cópia que não remete ao mundo real embora tenha existência física, só em algum caso extremo, como em *Mothlight* (1963), de Stan Brakhage, que consiste na projeção da luz do projetor através das asas de uma mariposa pegadas ao celuloide, pode-se falar em correspondência cabal com a ideia de apropriação de objetos do mundo real”. *Collage* é procedimento físico que deriva das artes e, quando aplicado ao cinema, diz respeito não à presença física de imagens alheias na obra, mas à ‘presença’ como citação e referência a objetos procedentes do mundo ‘real’ na obra de arte

cinematográfica.

Ready made

Marcel Duchamp (1887-1968) foi quem introduziu a denominação *ready-made* para designar “os objetos de consumo pré-fabricados ou produzidos industrialmente, que o artista declara obras de arte sem alterar em nada seu aspecto externo” (Thomas, 1978, p. 171). Foi o próprio Duchamp quem se encarregou de teorizar sobre suas obras. Entre os artistas do século XX, “Marcel Duchamp foi não só um dos que mais escreveu sobre sua obra, como um dos que mais falou sobre ela”, como aponta o escritor espanhol José Jiménez (2012, p, 7). Em 1913, em seu estúdio, Marcel Duchamp acopla uma roda de bicicleta com o eixo invertido a um banquinho de cozinha. Nesse acoplamento, os dois objetos perdem sua função original: a roda não pode deslizar sobre uma superfície, e já não é possível sentar-se no banco. Nascia assim um tipo de atuação plástica que, em 1915 em Nova York, recebeu o nome de *ready-made* que significa, literalmente, “já feito”.

O *ready-made* marca um questionamento e uma ampliação radical dos sentidos da arte. Foi também a dedução lógica a que Duchamp havia chegado a partir da recusa dos empreendimentos comerciais com a arte e de suas incertezas quanto a um sentido da vida, de modo geral. A um público de conhecedores de arte ele mostrou a roda de uma bicicleta montada num banquinho, um secador de garrafas (comprado no bazar do Hotel de Ville em Paris) e um urinol. Esses *ready-mades*, de acordo com seu decreto, tornavam-se obra de arte uma vez que lhes dava esse título. ‘Escolhendo’ este ou aquele objeto – uma pá de carvão, por exemplo – ele era retirado do mundo morto das coisas insignificantes e colocado no reino vivo das obras de arte, que deveriam ser particularmente observadas como “objetos manufaturados promovidos à dignidade de objetos de arte pela eleição do artista”, tal como comentou o escritor e ensaísta André Breton (1896-1966) em “El faro de la novia” (citado por Jiménez, 2012, p. 14).

O gesto de Marcel Duchamp – de imprimir caráter estético a coisas tão vulgares, de assim decidir a condição artística de determinados objetos utilitários pelo fato de os transportar a uma galeria de arte – tem o mérito de fazer visível uma série de peculiaridades e contradições. Duchamp representa, no campo estético, “o processo de espetacularização dos objetos que se vinha produzindo desde meados do século XIX, em tempo que inaugura também um novo *status* de arte, ligado claramente aos processos de mercantilização social que Marx anunciou” (Català, 2005, p. 115). Quer dizer,

Duchamp nos mostra como o objeto/mercadoria, se estetiza e como a obra de arte se mercantiliza, em operação dialética única, cujas características não são opostas, mas complementares. Quando usa objetos ‘feitos’ produzindo um novo ‘objeto’, uma obra de arte; quando elimina a finalidade original da peça, retirando-a de seu contexto habitual, Duchamp está dizendo que em toda atuação artística há uma dimensão de acoplamento, de uso de materiais já existentes. É essa a noção presente nos métodos de *collage* e *found footage*.

De modo geral, os movimentos de vanguarda produziram um autêntico curto-circuito estético que acabou com a experiência contemplativa tradicional das artes consideradas cultas. Movimentos no campo da arte de vanguarda de artistas como o próprio Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Georges Braque, Max Ernst – no que diz respeito às práticas de apropriação – e autores que seguiam em paralelo com o pensamento crítico – no campo da história e da arte principalmente – em plena ‘ebulição’, tais como Warburg, Benjamin, Febvre, Bloch. Autores que combinaram uma reinvidicação radical da autonomia e reflexividade artística com a repugnância pelo uso burguês da obra de arte como ornamento anestésico ou de sentido linear e causal da história. “A vanguarda estabeleceu que a arte é simplesmente aquilo ao que se decide chamar de arte, para depois chamar arte, qualquer coisa...” (Rendueles, Useros, 2010, p. 38). Duchamp se revela assim como uma figura transversal, cuja influência se prolonga muito além da época das vanguardas históricas.

O gesto de Duchamp é também um gesto iconoclasta que redefine o fazer artístico ao ‘dissolver’ a noção de ‘obra de arte’. Duchamp desamarra o significante do significado a fim de manter a instabilidade entre coisa e conceito: destrói o significado e recria a ideia de valor.²³ Os *ready-mades* não são antiarte, como tantas criações modernas, mas *a-rtísticos*. Nem arte, nem antiarte, mas algo que está entre ambos, indiferente, em uma zona vazia. Para o escritor Octavio Paz (citado em Weinrichter, 2009, p. 46), “(...) O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos; sua ação crítica se dá em dois momentos: o primeiro é de ordem higiênica, uma limpeza intelectual, é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque a noção de obra de arte”..

²³ Em Cadaqués, Espanha, Duchamp dividia seu tempo livre entre o jogo de xadrez e o *bricolaje*, que o aproximava de *art worker*, do artista obreiro, dos alfaiates, operários, marceneiros, o que daria lugar a obras ‘antiartísticas’ como a ‘cabeça’ do chuveiro de seu apartamento, o *Bouche-évier* (1964) ou os projetos de chaminé que teve em outros apartamentos (Parcerisas, 2009, p. 14).

Já disse Duchamp ao colecionador e escritor francês Henri-Pierre Roché (1879-1959): “não faço nada”, o que sugeriu a Roché sua célebre afirmação: “sua melhor obra é a utilização de seu tempo” (Parcerisas, 2009, p. 77). Para Duchamp, o artista devia deixar de ser ele mesmo para assumir o lugar do espectador e diluir-se no anonimato das correntes subterrâneas à margem da economia da arte. Porque Duchamp pensava que o artista era um mediador, e as obras, dispositivos abertos cujo ‘consumo’ como ato criativo é realizado pelo espectador. Segundo Duchamp (citado em Jiménez, 2012, p. 7), *“el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo”*.

Para José Jiménez (2012, p. 8), a importância de Duchamp na tradição artística do Ocidente está

en su voluntad de poner entre paréntesis la destreza manual en una época dominada por la configuración técnica del mundo. Duchamp fue el artista que comprendió y asumió de un modo más pleno la gran transformación que habría de experimentar el arte ante el imparable y acelerado proceso de expansión de la tecnología.

Duchamp indagava, no início do século XX, sobre a morte da pintura, sobre a especificidade da arte, num mundo caracterizado pela abundância de imagens e manifestações estéticas que resultavam da aplicação da técnica, da produção de objetos, da comunicação e do consumo. Em outra medida, são indagações presentes no cenário de produção das obras experimentais com arquivo hoje. Que obras raras são essas? Tão específicas, com reflexão tão fina a respeito do que caracteriza o mundo contemporâneo? Para quê? O que nos indicam? Os questionamentos de Duchamp ganham força no cenário contemporâneo como o pioneiro nessa seara, o primeiro a adentrar esse território, a questionar com sua produção artística a condição da imposição de uma noção de arte, do significado do consumo, dos excessos, restos e detritos. O que está em pauta hoje, em diversos campos, senão a ideia de consumo consciente? De reciclagem? O que é a arte com restos e ‘coisas’ já vistas e utilizadas senão a seleção e escolha do que pode ‘seguir vivendo entre nós’, do que pode ser recolocado, com novas bases? Duchamp era figura relativamente marginal, e seu valor, reconhecido em círculos reduzidos da vanguarda artística.

Como assinala a autora espanhola Pilar Parcerisas (2009, p. 64), Duchamp, em seus procedimentos técnicos, sempre indiretos, indiferentes, como a gravação ou os

moldados, “estabelece uma luta radical e sem concessões contra a teatralidade da arte da qual fazem parte tanto seus autorretratos de perfil como os *ready-mades*, cuja literalidade os converte em insulto a essa condição dramática de arte”. A obra de Duchamp é de certo modo circular, se volta para si mesma e se retroalimenta.

Found footage

Literalmente *found footage* corresponde ao particípio passado do verbo encontrar. Tal entendimento é de vital importância para a compreensão dessa prática. Porque um trabalho com *found footage* normalmente parte de um material adquirido ‘por acaso’, que pode ter sido encontrado em um sótão, na rua, em uma lata de lixo, em um mercado de pulgas ou até mesmo num arquivo. Na prática do *found footage*, esses materiais encontrados muitas vezes servirão como citação e como matéria-prima para novas estruturas. Se para Benjamin (1983, p. 19) “citar um texto significa interromper seu contexto”, para os cineastas de *found footage*, equivale a interromper o fluxo narrativo de organização mais clássica, efetivamente interromper “o contexto no qual os materiais existem normalmente e no qual aparecem como ‘naturais’ (Wees, 1993, p. 39-40).

Foi o artista norte-americano David Curtis (citado em Weinrichter, 2008) quem utilizou pela primeira vez a expressão *found footage*. Segundo Weinrichter (p. 145),

En 1971 cuando David Curtis publica su Experimental Cinema: A Fifty-year Evolution [...] de manera poco sistemática, introduce dos nociones esenciales: la imagen en cuanto objeto físico u óptico (noción que jugará un gran papel en el entonces naciente cine estructural) y las posibilidades semánticas del montage.

A primeira noção levantada por Curtis aponta para o aspecto prático dessa técnica: buscar, cortar, colar, reproduzir, etc. A técnica de *found footage* está no centro do que podemos chamar de cinema de ruínas, aquele que reúne restos, sobras para com eles fazer outra história. Como nos diz Benjamin (citado em Buck-Morss, 1995, p. 73) sobre sua obra *Das Passagen-Werk*,

El método de este trabajo: el montaje literário. No tengo nada que decir. Solamente mostrar. No voy a hurtar nada que sea precioso, ni me apropiaré de las fórmulas espirituales. Sólo los harapos, las sobras: no quiero hacer su inventario, sino permitir que obtengan justicia de la única forma posible: utilizándolas.

Chama a atenção a palavra ‘justiça’ empregada por Benjamin. Pelo fato de reciclar algo, de considerar a reutilização do que ainda pode ter uso, gesto que expõe uma ‘escuta a mais’, uma consciência de ver novamente o que ainda chama a atenção, ou que ‘emana’ vida.

Found footage é prática que remonta à tradição experimental do cinema. O termo ‘encontrado’ é noção relativa, conceito cujo significado está muito mais perto de ‘existente’, ou da consciência de que o material já foi ‘filmado’ por outra pessoa. É “(...) uma consequência política da revolução estética chamada *collage*” (Wees, 1993, p. 41), portanto, uma atitude artística, ‘filiada’ ao mundo das artes e herdeira de outras vanguardas como fotomontagem, *ready-made* e da estética dadaísta de ‘*objet trouvé*’, de onde vem a expressão *found footage*.

Os pioneiros do *found footage* foram os diretores norte-americanos Joseph Cornell (1903-1972) com o filme *Rose Hobart* (1936) e Bruce Conner (1933-2008) com *A movie* (1958). Cornell desde os anos 30 era conhecido por seus trabalhos de composição com *collage*. Foi colecionador de filmes mudos em 16mm; era daqueles que recolhiam os filmes para a ‘vida’ quando eles eram dispensados para a ‘morte’ com o advento do som. O filme *Rose Hobart* é resultado da mistura de seus trabalhos como artista de *collage* com sua admiração pelo cinema. Foi exibido pela primeira vez em uma galeria em Nova York em 1936, coincidindo com a exposição no Moma, “Fantastic Art, Dada, Surrealism”.

Bruce Conner fazia parte de um grupo de artistas do movimento *underground*, da cultura *beatnik*, do *Funk Art*, que costumava utilizar objetos e artefatos do cotidiano em suas criações artísticas. Diferentemente de Cornell, sua concepção de *found footage* implicava o uso de detritos e fragmentos da indústria de massas. Conner dizia “*si quieres saber lo que está pasando en la cultura, busca aquello que todo el mundo desprecia*” (Wees, 1993, p. 79). *A movie* é uma espécie de *collage* que utiliza partes de filmes eróticos dos anos 50, filmes de gênero, documentários de explosões atômicas e catastróficas, imagens de animais e vulcões, de líderes políticos, entre outras.

Diferente das práticas de *found footage* uma obra de *collage* quando incorpora materiais do mundo real intensifica uma associação com sua origem,

(...) anuncia abiertamente su filiación con el mundo cotidiano de los objetos corrientes, los productos de consumo y la cultura popular, del mismo modo que exhibe sin ánimo apologético su forma y contenido fragmentarios. Sus fragmentos no se diluyen en un todo ilusorio y sin

remiendos (fisuras), y su significado no puede encerrarse dentro de los límites de la mera obra (Wees, 1993, p. 38).

A técnica de *collage* quando aplicada ao cinema exerce um efeito de ‘liberação’ da imagem, “as imagens de *collage* tendem a desprender-se mais facilmente de suas identidades originais quando são recicladas em nova obra”, como afirmam os autores Cecilia Hausheer e Christoph Settele (1992, p. 113). Com o *found footage* é diferente; ele remete quase sempre ao mundo do cinema e não ao referente, prática que traz em si a ideia de ‘dupla vida’ (ou múltiplas vidas), que toda imagem apropriada adquire: “a vida do aqui e agora do filme experimental que estamos contemplando e a vida da imagem original, que depois de tudo aparece de forma tão viva diante de nossos olhos”. Há ainda diferenças entre *found footage* e compilação. Com a prática de *found footage* os sentidos originais das imagens são radicalmente modificados, o que não ocorre na compilação. Em geral praticada nos documentários, a compilação de fragmentos de filmes, dispostos em nova constelação, tende a manter seu significado original. Tal método é considerado muito próximo daqueles usados nos documentários tradicionais, método que, a nosso ver, resulta menos inovador do que o dos filmes de *found footage*.

Dentro dessa prática, entretanto, há estilos distintos. Os trabalhos de cineastas como o alemão Harun Farocki, o norte-americano Crag Baldwin, o alemão Klaus von Bruch são mais voltados para uma abordagem política, de crítica às estruturas de poder e com preferência pelo vídeo. O escocês Douglas Gordon, o alemão Matthias Müller e o norte-americano Bill Morrison, por sua vez, operam exatamente na interface entre cinema e arte visual, e costumam explorar os significados mais objetivos da imagem. Diferentemente, os italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi preferem procurar os efeitos que podem ter películas antigas quando erodidas fisicamente pelo tempo, mas de modo distinto do que Bill Morrison trabalha. Na obra de Gianikian e Ricci Lucchi as imagens encontradas – em grande parte feitas no contexto da Primeira Guerra Mundial – são manipuladas, coloridas, alargadas, aceleradas ou ‘congeladas’. O que, porém, leva o método de *found footage* a produzir novas conotações para os fragmentos apropriados?

A mais importante delas é a montagem, a reedição do material, a adição de outros materiais, o tempo de exposição das imagens, acelerando ou retardando o ritmo e as ligações sem precedentes. Além da edição, no entanto, há também outras técnicas que vão gerar diferentes significados: refotografar o material para permitir o tratamento

zoom in e *out*, em que o novo movimento pode ser acrescentado, recolorido ou descolorado, a ‘explosão química’ na película para atribuir nova materialidade, além das possibilidades de adicionar trilhas sonoras, música, textos, legendas, e assim por diante. Em geral, nas práticas cinematográficas que utilizam materiais alheios, a imagem apropriada não perde seu valor semântico (representacional ou referencial) o que a converte em imagem historicamente concreta; o cinema de apropriação, como dito, em geral produz uma volta ao ‘mundo histórico’. O que os filmes de *found footage* fazem, a nosso ver, é buscar a tradução de uma nova percepção do que as imagens representam através de diferentes arranjos e suportes ou, segundo Walter Benjamin (citado em Wees, 1993, p. 41), através da “montaje de colisión del material”, tirar o máximo proveito de suas funções e dos lugares “cômodos” que as imagens ocupam nos meios de comunicação. Imagens encontradas – sejam elas documentais ou de filmes de ficção – trazem em si o ‘carimbo’ do tempo. E é o tempo o grande tema dessa prática, em que o que mais importa é recuperar o material antigo, reciclar, interferir, liberar as imagens das funções políticas, ideológicas e estéticas que tinham em seu contexto original para lhes atribuir novo sentido. Aqui, vale outro tipo de montagem. A intervenção física nos materiais fílmicos que marca a prática de *found footage* é um gesto iconoclasta, ou seja, um ‘desrespeito’ à imagem que, ao mesmo tempo, lhe garante outra forma de existência.

B) ARQUIVO NO CINEMA

1. PRIMEIRAS ANÁLISES TEÓRICAS SOBRE ARQUIVO NO CINEMA: JAY LEYDA

Dentro das práticas documentais, antes da normatização formulada pelo inglês John Grierson (1898-1972), pioneiro na fixação do gênero, um campo de tendências reunia as práticas experimentais, poéticas e as compilações, que eram os filmes de natureza documental feitos com materiais alheios. Quando, em 1926, Grierson define pela primeira vez um filme como ‘documentário’ – *Moana*, de Robert Flaherty – por fazer um ‘tratamento criativo da realidade’, deixou brechas e uma ideia bastante difusa a respeito desse gênero. Não havia exatamente entendimento do que estava sendo feito, mas, sem dúvida, as práticas experimentais da vanguarda – que não deixam de constituir ‘tratamento criativo da realidade’ – deram ensejo à criação de novos métodos de representação da realidade (captação, montagem, trucagem). As práticas experimentais e poéticas seguiam as artes de vanguarda, enquanto as práticas documentais de compilação seguiam o cinema construtivista e as teorias de montagem que vinham

sendo desenvolvidas principalmente pelos soviéticos Serguei Eisenstein (1898-1948) e Dziga Vertov (1896-1954). Naquele contexto surge o trabalho da soviética Esther Schub, auxiliar de Eisenstein, cuja prática só foi devidamente reconhecida e analisada pelo historiador e cineasta norte-americano Jay Leyda.²⁴

Leyda (1964, p. 9) começa seu livro *Films beget films – a study of compilation film* expondo a dificuldade em nomear seu tema:

eu tive que examinar o desenvolvimento e os problemas do filme de compilação – mas que estranho! Incompreensível e inaceitável a expressão para essa forma! “Filmes de arquivo” – essa expressão é facilmente confundida com a ideia de filmes (de qualquer tipo) armazenados em arquivos. Do mesmo modo “filmes de biblioteca [...] Outras pessoas a quem eu apelo têm sido igualmente indefesas – sugerindo descrições ainda mais complicadas, por exemplo, “documentários de arquivo” ou “crônica de filmes montados”.

Até a expressão ‘cinema de compilação’, criada por Leyda parece algumas vezes vaga ou pouco específica para abarcar as práticas documentais com arquivo. De fato, Leyda não estende suas análises às práticas experimentais com arquivo, atendo-se às contingências que cercaram e definiram o método de compilação. *Compilation film*, é expressão que remete muito mais ao âmbito e à tradição do cinema documental do que ao cinema experimental. Leyda analisa ainda, dentro dessa perspectiva, as séries e os documentários televisivos, cujo crescimento testemunhou, os arquivos nos documentários de guerra e as primeiras experiências ensaísticas do alemão Hans Richter (1888-1976).

Os principais estudos sobre práticas com materiais alheios, além do já citado livro de Leyda, estão o do norte-americano Willian Wees (*Recycled Images – the Art and politics of found footage films*, 1993), o do sueco Patrik Sjöberg (*The world in pieces – a study of compilation film*, 2001) e o do espanhol Antonio Weinrichter (*Metraje Encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, 2009).

Willian Wees denomina os filmes com material alheio *found footage films* e para classificá-los cria três categorias. A primeira chama-se *perfect films* e inclui filmes

²⁴ Não saberia precisar aqui as razões que levaram Leyda a escrever sobre filmes que usam arquivo, mas suponho que, tendo sido aluno de Eisenstein nos anos 30 e dedicado boa parte de seus livros ao cinema soviético – como *Eisenstein at Work* (Pantheon Books, 1980), *Eisenstein on Disney* (Methuen Paperback, 1986) e o já citado *Kino: A History of the Russian And Soviet Film* (London: George Allen & Unwin, 1960) além de ter editado e traduzido *Film Form: Essays in Film Theory* (New York: Hartcourt, 1949) e *The Film Sense* (New York: Hartcourt, 1942), ambos de Sergei Eisenstein – ele tenha tomado conhecimento do trabalho de Esther Schub e até mesmo possivelmente a tenha conhecido.

feitos com filmes encontrados na rua, em latas de lixo, em sótãos de casas familiares, em depósitos ou almoxarifados institucionais, em mercados de antiguidades. Esses filmes não são reeditados e raramente ganham nova trilha sonora ou narração. Segundo Wees, eles correspondem bem à noção de *ready-made* de Marcel Duchamp, por dispor das ‘imagens/peças encontradas’ preservando seus aspectos originais, mantendo ‘em bruto’ suas origens na nova disposição/montagem. Alguns exemplos são: *Urban peasants* (1975), de Ken Jacobs; *Works and days* (1969), de Hollis Frampton; *Family album* (1986), de Alain Berliner; *Dear Fater* (1986), de Noll Brinkmann; e *Covert action* (1984), de Abigail Child, entre outros. A segunda categoria refere-se aos filmes de ‘montagem de imagens encontradas’, e a ela Wees dedica a maior parte de seu livro; sem dúvida, trata-se de categoria que contém o maior corpo de filmes. O autor descreve a terceira e última categoria citando Patrik Sjöberg como a que abriga “filmes com cenas que foram riscadas, raspadas, perfuradas, pintadas, embranquecidas, tingidas, filmes quimicamente modificados ou sujeitos a várias técnicas de impressão óptica que mudam radicalmente sua aparência” (Wees, 2000, p.16). São filmes não alterados a ponto de ficar irreconhecíveis; ao contrário, é a capacidade de rastrear as imagens originais através das alterações que atesta significado a esses filmes. As três categorias que se valem do método de *found footage* correspondem às metodologias de compilação, apropriação e *collage*, respectivamente. São variantes que pertencem ao âmbito do cinema documental e de vanguarda. Sobre o aspecto da recepção por parte do espectador, diz Wees (2000, p. 71):

Mientras el espectador ve imágenes que fueron creadas en otra época, con otro propósito y por otra persona que el autor del film que está contemplando en ese momento, es también consciente de la discrepancia existente entre el contexto original y el actual, tanto de presentación como de recepción. Esto abre un espacio interpretativo, conformado por la forma del film, pero que llena la respuesta del espectador a la forma y al contenido de la obra. El resultado es un diálogo activo con – en vez de un consumo pasivo de – representaciones visuales del pasado.

O comentário de Wees abarca a amplitude que a expressão *found footage* pode ter dentro da prática com material alheio, mais além das tentativas de definição desse método. Remete também às noções de montagem de Didi-Huberman (2008, p. 159), que tende a ampliar o espaço interpretativo, a estimular a reação dialética do espectador porque entende a imagem como algo que “se solta de seu espaço normal para correr e migrar de uma temporalidade a outra”, ou à montagem quando entendida, segundo o

filósofo alemão Ernst Bloch, continua Didi-Huberman, como “máquina de produzir pó no espaço e vento no tempo, em resumo, uma máquina de soltar espectros da memória e do desejo inconsciente seguindo um ritmo de ‘intermitência fantasmagórica’”. As imagens de *found footage* ganham espaço em todo o seu potencial de abstração.

Depois de dedicar a parte inicial de seu livro à discussão de qual seria a melhor terminologia a se aplicar a essa prática – *reciclaje, assemblage film, collage cinema, kompositum dokumentarfilm, klippfilm* –, Patrik Sjöberg (2001, p. 16) escolhe, quatro décadas depois da publicação de Leyda, ‘compilação’ que, em sua opinião, nomeia tanto documentários quanto filmes experimentais: “eu vim a usar a forma *filme de compilação* como a expressão geral, descritiva e exemplar”; e acrescenta: “filme de compilação é uma expressão ou manifestação expressiva, argumentativa, descritiva ou esteticamente criativa que recorre a um material de base preexistente” (p. 44). Para Sjöberg, *found footage* “é uma descrição de filmes feitos com material de arquivo com um propósito experimental” (p. 16). Para o autor espanhol Antonio Weinrichter (2008, p. 61), no entanto, há diferenças nas terminologias – compilação é prática que diz respeito aos documentários, e *found footage*, aos filmes experimentais:

a prática de *found footage* compreende amplo repertório de intervenções que está muito além do mero efeito de recontextualização ou remontagem, concentrando-se no aspecto físico do material apropriado e, em ocasiões chega a cancelar por completo o mesmo caráter figurativo da imagem. Trata-se, portanto, de prática que deve separar-se da tradição documental dos filmes de arquivo ou de compilação.

Podemos dizer que três momentos envolvem a prática de compilação: o ato em si da apropriação, o trabalho da montagem ou remontagem dos fragmentos e o efeito da recontextualização ou atribuição de novo sentido.

Segundo Leyda, o termo adequado para a nova prática deveria indicar que o trabalho começa na mesa de corte, com tiras de filmes anteriores; que o filme utilizado é originado em algum momento do passado, que se trata de um filme de (re)montagem e não de meros registros ou documentos. O cinema de compilação munido de habilidade e imaginação artística seria o que comunica conceitos mais abstratos do que se pode esperar dos argumentos da propaganda, de jornal ou do rádio. Leyda aponta aqui mais uma vez para a diferença entre o uso das imagens de arquivo tal como se dá nos filmes de compilação e dos efeitos distintos que podem ter, para os espectadores, os

noticiários, filmes de ficção ou propaganda. A forma que ele destaca como nova é aquela que permanece de outra maneira na ‘consciência’ do espectador.

Cada fragmento, uma janela para o mundo

Para Leyda (1964, p. 22), há um duplo teor em cada pedaço de atualidades. Além das informações objetivas do tema em questão, as atualidades trazem informações subjetivas, como o olhar das figuras do mundo em um momento da história, o modo como as pessoas trabalham e se divertem em determinados lugares, o aparecimento de uma rua, a ocorrência de uma tragédia, de uma nova conquista, etc.:

Cada peça de noticiário tem um conteúdo formal, embora despercebido à primeira vista. Isso inclui todos os elementos que tornam possível o conteúdo informativo a ser comunicado a nós. Correndo o risco de ser óbvio, aqui estão alguns deles: as áreas em preto, branco e cinza que compõem as formas de pessoas e lugares; a distribuição dessas áreas em composições (acidentais ou não) o movimento das pessoas e objetos mostrados; a direção e o ritmo do movimento, um elemento possivelmente diferente do ritmo da composição gráfica. Além disso, o som como parte da peça de atualidades; gravados simultaneamente, os elementos auditivos devem ser analisados com os elementos visuais – o tom de voz, a resposta de um público, etc. – para se fazer o inventário de tudo o que a peça contém [...] Você não pode reorganizar os elementos dentro de uma peça de noticiário, embora você os possa manipular em relação às outras peças – mas só se tiver estudado todo o seu conteúdo. É de tal estudo e da manipulação que a arte do filme de compilação pode crescer.

O que ele sugere, portanto, é que é preciso perceber separadamente o que cada segmento da imagem apresenta como informação para depois perceber esses elementos de modo conjunto; observar em separado, juntar para verificar os efeitos, os detalhes, os planos. “É possível”, diz ele, “que os montadores de atualidades tivessem experimentado intuições profissionais para desenvolver o conteúdo formal, mas isso não costuma ir além dos objetivos de continuidade harmônica e dos efeitos do choque” (p.22). Portanto, ele conclui, quem inaugura essa nova forma de fazer filmes é Schub, cujo cinema revela também suas experiências e descobertas naquele contexto: perceber como estava a sociedade, trabalhar para a difusão dos discursos ideológicos, reinventar sua prática como montadora, como pesquisadora e dar início a um pensamento de preservação do material encontrado.



Fragmento de *A queda da dinastia dos Romanov* (1927), Esther Schub

As ideias de Leyda apontam para o reconhecimento do cinema de compilação como início do estabelecimento de uma nova forma cinematográfica em oposição ao modo narrativo clássico difundido pelo cinema norte-americano, ou seja, uma forma com características próprias que se constitui nos anos que antecedem o filme *A queda da dinastia dos Romanov*. Constituem iniciativas inéditas procurar imagens alheias, imagens não oficiais, despojadas, e manipular na montagem tais materiais, indagando-os com olhar que se conscientiza nesse processo da distância temporal e de seus possíveis efeitos no pensamento sobre o presente. O conceito de manipular e montar material, de buscar uma dimensão de história em cada fragmento, resultava em nova forma— não ilustrativa, mas dialética. A prática de Schub não correspondia exatamente à forma clássica que será largamente desenvolvida por Grierson alguns anos depois.

A necessidade de estudar o conteúdo de cada peça dos noticiários, de explorar a construção de seus elementos formais para criar uma ‘ponte’ de transmissão de informações para o público foi ideia totalmente nova, e, como em todas as novas ideias, sua introdução exigiu esforço. Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin e seus seguidores aplicaram os princípios da engenharia nos filmes de ficção. O grupo de Vertov foi pioneiro com relação ao documentário e aos filmes experimentais. Schub criou outro caminho, especificamente dentro do cinema documental; caminho distinto do que faziam Vertov e também, fora da União Soviética, o norte-americano Flaherty e o inglês Grierson. Na constituição do documentário como gênero, era tarefa de Esther Schub trazer seu método para o enfoque dos novos problemas explorando as possibilidades contidas nos cinejornais e nas atualidades. Seu trabalho é a base do cinema de compilação.

Mas que noções de arquivo vigoravam nas primeiras duas décadas do cinema, quando surgem as práticas de compilação? O que mobilizava o arquivamento de uma imagem? Em geral, uma imagem é ‘arquivada’ quando possui ‘valor’ de documento

histórico, quando pertence a outra época, quando na imagem é identificado algum valor nos traços reais do tempo como registro daquele instante, como algo que não pode ser perdido. Considerar uma imagem arquivo implica perceber nela alguma dimensão do tempo e do esquecimento. Para o crítico André Bazin (citado em Veray, 2004),

Proust encontrava sua recompensa do “Tempo reencontrado” na alegria inesgotável de mergulhar em sua lembrança. Aqui, ao contrário, a alegria estética de certo modo nasce de uma dor, pois estas ‘lembranças’ não nos pertencem. Elas realizam o paradoxo de um passado objetivo, de uma memória exterior à nossa consciência. O cinema é uma máquina para reencontrar o tempo para melhor perdê-lo.

Resgatar uma imagem demanda no mínimo alguma consciência crítica do tempo, requer a compreensão de que a questão do arquivo não é uma questão do passado; ao contrário, o arquivo expande o presente porque amplia a dimensão do espaço-tempo pela história (imagens já existentes), pelo ato de imaginação, de recordação e memória (diante das imagens). Além disso, é preciso o entendimento de que recorrer ao arquivo é manipular um material que não só procede do passado, mas que foi filmado com olhar e intenção diferentes das que guiam o cineasta que o reutiliza.

Insistamos com a questão: que noções estavam presentes no momento em que surgem os arquivos filmicos? Como as várias definições que demandam os conceitos de documento, memória, esquecimento podem nos ser úteis para pensar as noções de arquivo hoje? Uma possibilidade está nas elaborações conceituais em torno do termo arquivo e de toda a problemática referente a essas definições; outra, no significado que o arquivo assume em diferentes narrativas. Nosso objetivo é compreender a gestação do conceito de apropriação dentro da história do cinema. Portanto, partiremos para a análise das experiências cinematográficas (e audiovisuais) que se valem de materiais alheios e que problematizam assim as noções de arquivo. A começar pela análise do que encontramos como um dos primeiros gestos na história do cinema que já formula uma ideia de arquivo filmico.

Trata-se das primeiras práticas de exibição do cinegrafista francês Francis Doublier,²⁵ relatos indicadores de que havia reconhecimento do poder ‘narrativo’ e

²⁵ Francis Doublier (1878-1948) foi precursor do cinema. Nascido em Lyon, perdeu o pai aos 12 anos. Ele e seus irmãos foram empregados por Antoine Lumière (pai dos irmãos Lumière) em sua fábrica. Doublier esteve presente em grande parte das atividades em torno do primeiro filme dos Lumière *Sortie des Usines* (estava em cena, de bicicleta com chapéu de palha). Na primeira viagem para o exterior Doublier foi acompanhado pelo projetorista francês Charles Moisson (1864-1943) para introduzir o cinematógrafo na Rússia. No dia 17 maio de 1896, os filmes foram exibidos em São Petersburgo pela primeira vez.

ilustrativo das imagens, do efeito da imagem como informação, mas não como documento ou arquivo. As práticas de Doublier remetem aos primeiros anos do cinema, momento em que a divisão entre o factual/documental e o ficcional ainda não fora definida (ou problematizada), com o estabelecimento dos gêneros propriamente ditos. A própria noção de filme (como meio de contar histórias) ainda estava em formação; não havia estrutura narrativa nos filmes do primeiro cinema, mas meras operações de ligação entre um plano e outro, e, ainda assim, muito frágeis.

As imagens cintilam diante da curiosidade dos espectadores. Assim foram as primeiras experiências de exibição de cinema, a de Francis Doublier e Charles Moisson, cinegrafista e projetorista funcionários da Cia. Lumière que tinham a missão de demonstrar ao mundo o invento: câmera e projetor de cinema. Exemplificamos aqui a experiência nos distritos judaicos no sul da Rússia em 1894. A situação era a de exibição de um combinado de filmes – ações das tropas, edifícios e um navio de guerra – que descreviam o destino de Alfred Dreyfus²⁶ na França, em 1894. Com pouquíssima distância em relação ao que retratavam as imagens, a sequência de filmes ilustrava o caso Dreyfus com narração que se ocupava de informar o fato histórico. Na exibição, Doublier notou o enorme interesse que as imagens despertaram no público, o que o convenceu a transformar essa prática em negócio. Como relata o autor Jay Leyda (1964, p. 13),

dos vários filmes que levaram com eles, Doublier e Moisson juntaram a cena de um desfile do Exército francês liderado por um capitão nas ruas de Paris, cenas de um grande edifício, um plano de um rebocador finlandês, de uma embarcação e do delta do Nilo. Nessa sequência, com colaboração de um comentarista, e grande ajuda da imaginação da platéia, as cenas contaram a seguinte história: Dreyfus antes de sua prisão, o Palácio da Justiça de onde foi ao tribunal marcial; Dreyfus na embarcação que seguia para a Ilha do Diabo, onde foi preso, todos os eventos supostamente ocorridos em 1894. O novo assunto foi recebido com entusiasmo pela crítica, e os *stands* da Cia. Lumière ficaram cheios....

Doublier apresentou o Programa Lumière, que incluía títulos como *Partie d'Ecarté* e *Arrivée d'un Train*. Doublier e Moisson filmaram naquela ocasião a coroação do czar Nicolau II, em 14 de maio de 1896 em Moscou. Foram as primeiras imagens em movimento filmadas na Rússia. Eles também estavam lá dois dias depois da apresentação do czar a seu povo, quando o pânico tomou conta das ruas e milhares foram pisoteados até a morte. Doublier e Moisson filmaram fielmente a cena, porém o material foi confiscado.

²⁶ De origem judaica, Alfred Dreyfus (1859-1935), capitão do exército francês, acusado e condenado por traição – depois anistiado e reabilitado – foi o centro de um famoso episódio de conotações sociais e políticas, durante a Terceira República francesa, que ficou conhecido como Caso Dreyfus.

Para Leyda, essa ‘improvisação’ teve a semente de algo mais do que apenas o lucro que a novidade poderia trazer. Viu-se que o noticiário é forma que demanda ao espectador interesse e olhar sobre as possibilidades de combinação das imagens e a representação de um fato. O gesto de Doublier foi apenas o início do que viria a tornar-se corrente alguns anos depois: o jornal ‘animado’ e depois os cinejornais. Em 1910, a Pathé Frères emitiu o primeiro noticiário regular. O grande número de filmes de ficção feitos com material existente surgiu durante e após a Primeira Guerra Mundial. Como aponta Leyda (1964, p. 13), no entanto, nunca saberemos ao certo quais foram os primeiros filmes reeditados e quais eram seus fins; sabemos que eram normalmente comerciais e propagandísticos, e, ainda, que podemos ter certeza de que a prática é tão antiga como o próprio noticiário. De fato, as primeiras montagens inteiramente compostas de imagens de arquivos parecem ter sido realizadas no final da Primeira Guerra Mundial. À época, já se insistia sobre o valor documental das imagens registradas durante o conflito e sua excepcional capacidade de ‘fazer história’, como coloca o autor Laurent Veray (1995, p. 235-257), citando afirmação de Ricciotto Canudo, datada de 1923, que confirma tal colocação: “Os únicos filmes históricos, no sentido puro e emocionante da palavra, são evidentemente aqueles que em cinema se denominam ‘atualidades’, dos quais os mais trágicos permanecem os documentários de guerra” (Canudo, 1923).

Para uma imagem ser considerada ‘de arquivo’, na acepção clássica, é preciso que alguém lhe atribua “valor” histórico. Valor esse que pode ser relativo, de acordo com o tipo de metodologia e de prática no âmbito da compilação. Algumas situações, como as relatadas acima, irão precipitar o surgimento das primeiras noções de arquivo fílmico, como veremos na experiência dos historiadores do cinema iniciais. Essas práticas formam a base da construção e da desconstrução das noções de arquivo fílmico.

2. OS PRIMEIROS HISTORIADORES DO CINEMA

Os historiadores e teóricos que se propuseram a pensar a imagem foram pouco reconhecidos nos primeiros anos do cinema. Apesar da existência de algumas cinematecas, periódicos e de noticiários, as imagens cinematográficas custaram a ser consideradas ‘material histórico’. O historiador polonês Boleslaw Matuszewski (1856-1943) foi um dos primeiros a declarar que o cinema era fonte de uma nova história, antes mesmo de o cinema assumir suas funções comerciais e de entretenimento. Trata-se de declaração feita em 25 de março de 1898, em Paris, quando Matuszewski publicou

um panfleto intitulado “Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinématographie historique” (Almeida, s.d.), no qual não só afirmou sua crença na autenticidade, na exatidão e precisão da imagem filmada, como também apelou para a criação de um arquivo nacional para preservar os filmes como prova importante de vidas e atividades, um arquivo que teria autoridade igual à da Bibliothèque Nationale. Matuszewski fez ainda algumas observações pertinentes sobre a validade de filmes como evidência histórica e sobre a construção das imagens, assim como indaga: “quando acontece um evento histórico há sempre alguém o esperando?”. E acrescenta:

A prova cinematográfica, onde milhares de clichês compõem uma cena, e que, desenrolada entre uma fonte luminosa e um pano branco, faz levantar os mortos e os ausentes, essa simples tira de celulóide impressa constitui não só um documento histórico, mas também uma parcela da história [...] Nossa história comum é composta de cerimônias organizadas com antecedência e colocadas diante da lente. É o começo das ações, os movimentos iniciais e acontecimentos inesperados que se escondem da câmera - não menos do que eles estão escondidos de outros meios de comunicação [...] o cinema não pode dar uma história completa, mas o que dá é incontestável e absolutamente verdadeiro (Leyda, 1964, p. 14-15).

De acordo com Leyda, Matuszewski só foi desmentido neste último comentário sobre a ‘verdade cinematográfica’, pois mesmo o retoque de uma tira de filme não é mais considerado uma façanha, e outras formas de distorção são consideradas prática comum. De fato, esse é um problema que se tornou bastante complexo nos dias de hoje, sobretudo com as facilidades trazidas pelos equipamentos digitais que possibilitam uma infinidade de interferências nas imagens.

Pouco se sabe sobre Boleslaw Matuszewski fora do período de sua maior atuação, 1895-1901. Ele nasceu em Pinczow, na Polônia, e ganhou projeção com uma empresa sua e de seu irmão – a Paryska Lux Fotografia – que fazia fotografias de estúdio em Varsóvia. Suas atividades mais conhecidas são as dos primeiros anos do cinema com seu método de fixação de fotografias em esmalte. Ele pode ter sido operador da Cia. Lumière e ter estado envolvido nas filmagens da coroação do czar Nicolau II. Matuszewski começou a fazer filmes para a Lux-Sigismond em meados de 1897. Filmou o registro de uma operação cirúrgica (*Operacje chirurgiczne w Warszawie*), cenas de folclore no nordeste da Polônia (*Podróże, uroczystosci polowania i w i Spale Bialowiezy*), entre outros tantos filmes curtos. Integrante da equipe dos inventores do cinema, os Irmãos Lumière, Matuszewski defendia o valor da imagem

cinematográfica, que ele entendia como testemunho ocular verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. Em sua opinião, “o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta” (Almeida, s.d.). Sustentando o argumento de que a ‘fotografia animada’ era autêntica, exata e precisa, Matuszewski pretendia criar um ‘depósito de cinematografia histórica’ a ser organizado a partir da seleção dos eventos importantes da vida pública e nacional considerados de interesse histórico. Julgava que o evento filmado era mais verdadeiro do que a fotografia, posto que a fotografia admite retoques. Deve-se observar, contudo, que Matuszewski atribuía esse valor às imagens ‘documentais’ que, aliás, eram a produção dominante na época. Sua segunda publicação, depois do panfleto citado, foi o livro *La photographie animée*, também em 1898, em que discute as aplicações do cinema em belas artes, na indústria, na medicina, na educação, em ciência e na vida militar.

Matuzeweski parece consciente de que para o cinema cumprir sua missão histórica teria primeiro que passar de puramente recreativo ou dos temas fantásticos para as ações e eventos de interesse documental, da vida cotidiana para os fatos que fazem parte da história de uma nação e um povo. Em outras palavras, o objetivo dos cineastas teria que diferir de seus antecessores – que haviam desenvolvido a lanterna mágica como brinquedo óptico, com base na persistência da visão e da ilusão do movimento – em nível muito mais sofisticado do que uma forma de divertimento pessoal ou público. É interessante notar que Matuzeweski também previu a eventual necessidade de apreciação e seleção de imagens em movimento. E parece igualmente ter percebido que seria frente à ficção e aos filmes de entretenimento que as imagens documentais deveriam se impor como um campo diferente daquele da ficção. Uma das funções da comissão competente que sugere seria a de administrar o depositário de Cinematografia Histórica a ser estabelecido em Paris e aceitar ou rejeitar os documentos de acordo com a proposta e seu valor histórico. Ele assumiu que o volume de depósitos voluntários por cineastas ansiosos para ter seus filmes permanentemente conservados exigiria uma política de avaliação (Kula, s.d.). Aqui começa a surgir a figura do arquivista de imagens.

Como aponta Leyda, em um grande número de filmes de compilação feitos durante e imediatamente após a Primeira Guerra Mundial já se nota o interesse no acúmulo e na preservação de material histórico para uso futuro. E também a consciência

do uso ‘desonesto’ e tendencioso de imagens de arquivo nos filmes de propaganda. Leyda (1964, p. 18) acrescenta que

O primeiro filme de compilação usado para propaganda durante a Primeira Guerra foi significativamente desonesto. Um mês após a eclosão da guerra, apareceu um filme de quatro bobinas mostrando os exércitos europeus em ação, disfarçando os registros de atualidades (noticiários) de manobras pré-guerra realizadas por britânicos, franceses, alemães, belgas e pelas tropas austro-húngaras como ‘noticiários da frente’.

Entre os temas mais abordados nos primeiros filmes de compilação estavam as biografias, os filmes de homenagem e currículos de pessoas públicas.²⁷ Havia também os filmes de retrospectiva anual como *Olhando para trás!*, revisão de alguns dos eventos principais de 1923, feito pela Gaumont. *Tempus fugit 1929-1930*, *Olhar para trás* e *Você se lembra?* foram feitos pela Pathé News, que inaugurou o que se transformaria numa série, em 1927. Como hoje em dia, os filmes de retrospectiva reúnem as imagens de arquivo mais curiosas e os principais fatos que ficaram marcados como lembranças do ano.

Em 1926, nos Estados Unidos, o historiador de cinema Terry Ramsaye²⁸ publica o livro *A million and one nights*,²⁹ em que descreve o que foram as reações populares diante dos primeiros filmes e comenta o rápido desenvolvimento do cinema: “Pela primeira vez na história do mundo, uma arte brotou, cresceu e floresceu em tão curto espaço de tempo, que uma pessoa pode estar perto e vê-lo acontecer”. Ramsaye revela sua crença de que o cinema é uma arte ‘verdadeira’ e ‘estritamente popular’. Seu argumento central decorre do entendimento de que o filme, como todas as outras formas de arte, apela para os desejos fundamentais do ser humano, de que o olho é o principal

²⁷ Algumas biografias se destacam como as de Kaiser Wilhelm II (1914), Pancho Villa (1914), Henny Porten (1928), do príncipe de Gales (1930), do papa (1933), ou de T.E. Lawrence (1935), bem como filmes de homenagem e currículos de pessoas públicas, como de Harding, Coolidge, entre outros.

²⁸ Ramsaye (1885-1954) iniciou sua carreira profissional como engenheiro, mas trocou pelo jornalismo. Juntou-se à equipe do *Kansas City Star* e *Times* em 1905. Na década seguinte, trabalhou em jornais em Leavenworth, Kansas, em Omaha, St. Paul, no Minnesota e Chicago. A indústria cinematográfica apenas começava a se estruturar quando ele se juntou à Mutual Film Corporation, em 1915. Enquanto produziu algumas comédias de Charlie Chaplin na Mutual, fundou a Screen Telegram, que alcançou notável sucesso durante a Primeira Guerra Mundial. Posteriormente, associou-se a Samuel Roxy Rothafel na gestão de Rialto Broadway e dos teatros Rivoli. Lançou e editou o noticiário *Kinograms*. Tornou-se editor-chefe da *Pathé News*. Em 1931, juntou-se à Ramsaye Quigley Publishing Company como diretor da Motion Picture Herald, posto que ocupou até 1941. Lecionou cinema e contribuiu com artigos em enciclopédias e livros durante vários anos, além de manter coluna semanal para no *Herald*, até sua morte, em 1954.

²⁹ Informação citada por Leyda (1964, p. 18).

mecanismo de compreensão e da intenção da arte. O cinema é descrito por Ramsaye como ‘o grande denominador comum’ das artes como um todo, uma vez que reúne recurso e atributos que atingem a infância, a adolescência, as esperanças e os sonhos e a eles remetem. Ramsaye argumenta que toda arte é infantil (lúdica), adolescente e atraente para os jovens. Ele discute o processo de cultivar a arte pelos meios populares, discussão típica do período pós-Primeira Guerra Mundial.

Na época em que o livro foi escrito, os Estados Unidos dominavam o mercado de cinema: de aproximadamente 50 mil cinemas existentes em várias partes do mundo, 21 mil lá estavam localizados; entre 1914 e 1925, os filmes americanos representaram 80% do mercado mundial. Ramsaye divulga três consequências da guerra para o mercado de cinema: as rivalidades entre os Estados Unidos e outros países na distribuição de filmes e exploração no exterior, a expansão do gosto pelos filmes americanos e a promoção de mercados estrangeiros para criar impérios próprios, circunstâncias que afetariam o monopólio americano. Em suma, Ramsaye cria em seu livro a metáfora do livro *Mil e uma noites* como o filme da história, ilustrando paralelos em linguagem poética e romântica para sugerir que a história do cinema não é exclusiva do meio do cinema, mas que é a história do mundo. Terry Ramsaye trabalhou ainda como montador e editou o filme em cor *A marcha dos filmes*, em 1927, com a ajuda de Otto Nelson. Nesse filme, Ramsaye usava antigos cinejornais e filmes de ficção para contar aspectos da história do cinema. A maioria dos países produtores de cinema exibia filmes nesse formato.

A experiência dos primeiros historiadores nos mostra também um pouco da constituição de um pensamento crítico sobre o cinema. Esses historiadores dão à luz toda a problemática que vai surgir em torno das noções de valor e documento das imagens cinematográficas. Podemos dizer que é naquele ambiente que as ‘marcas e valores’ das imagens se constituem, marcas essas que serão colocadas em questão pelas obras experimentais e práticas contemporâneas. E, de fato, como observou Leyda, um espaço se abre para o documentário e práticas que vão lidar com imagens da realidade em contraposição ao entretenimento e aos filmes de ficção que viriam a desenvolver-se antes mesmo do documentário.

3. ARQUIVO E MONTAGEM: AS BASES DO CINEMA DE COMPILAÇÃO E A TRILOGIA DE ESTHER SCHUB

A queda da dinastia dos Romanov (1927), de Esther Schub, é tido por Leyda como o primeiro filme de compilação da história do cinema. Schub não foi a primeira a ver nas imagens factuais seu valor de documento e potencial para representar uma ideia. Foi, contudo, quem primeiro constituiu um método efetivo e uma forma de compilação; deu início a essa prática de modo crítico e consciente do poder dialético que imagens já filmadas poderiam alcançar através da remontagem. Seu trabalho é mais bem compreendido quando relacionado ao contexto do construtivismo e das teorias de montagem. Sua abordagem era ideológica e visava a uma arte nova, tal como a União Soviética, que apregoava vida nova para seus cidadãos. Na terminologia leninista, um filme tinha de ser ‘agitação’, a forma tinha de ser nova e compatível com o homem novo. Ao selecionar e organizar o material de arquivo, justapondo cenas da corte do czar com imagens de camponeses trabalhando e intertítulos, Schub enunciava também as mensagens do partido.³⁰

Schub nasceu em 1894 em Surozh, distrito de Chernigovsky, na Ucrânia. Seu pai, Ilya Roshal, era farmacêutico, sua mãe morreu quando ela ainda era muito jovem. Esther teve educação privilegiada em Moscou, onde estudou literatura russa no Instituto Superior de Educação da Mulher. No período de formação em Moscou, frequentou teatros, concertos e eventos literários, o que lhe permitiu conhecer os escritores Vladimir Maiakovski (1893-1930) e Andrei Bely (1880-1934) e, assim, fazer parte do movimento vanguardista LEF (organização de escritores de esquerda) fundado por Maiakovski. Schub foi casada com Alexei Gan. Após a revolução, ela passou dois anos como secretária particular de Vsevolod Meyerhold, trabalhando no programa bolchevique de educação ideológica através das artes teatrais. Seu interesse por cinema foi então despertado. Para ela uma nova vida estava começando, e os filmes eram como um meio de expressar as tensões no contexto da Grande Revolução de Outubro.

Schub começou a trabalhar com cinema em 1922 na empresa cinematográfica soviética Goskino, cuidando da edição e titulação externa dos filmes russos e pré-revolucionários para o público soviético. Tais filmes deveriam retratar e apoiar os princípios ideológicos soviéticos. Sua primeira tarefa foi adaptar seriados americanos – com Eddie Polo, Ruth Roland, Pearl White – para exibição local. Schub remontou *Carmem* (1916), primeiro filme de Charlie Chaplin a ser visto na URSS. Na época, o trabalho como editora era tudo a que as mulheres poderiam normalmente aspirar na

³⁰ Em *Um canto em trigo* (1909), uma fábula moral filmada com atores, DW Griffith produziu efeito similar para a Biograph Company.

indústria cinematográfica.³¹ Entre 1922 e 1925, cerca de 200 filmes estrangeiros passaram por suas mãos, entre os quais o alemão *Doutor Mabuse* (1922), de Fritz Lang, que Schub remontou junto com Sergei Eisenstein. Eles transformaram o *thriller* alemão em duas partes, trabalho que exigiu estudo do conteúdo de cada plano e de sua composição, exame atento dos movimentos e expressões de cada ator, resultando num filme menos dependente dos intertítulos. O ritmo e o tempo de cada plano em relação aos outros eram fatores vitais que, no entender de Schub, não poderiam ser ignorados na montagem.

O encontro com Eisenstein foi fundamental para sua concepção de cinema que, podemos dizer, estava em formação. Ela e Eisenstein desfrutaram de uma amizade fecunda, de colaboração e troca sobre técnicas de edição partilhadas nas tarefas que faziam. Schub trabalhou ainda durante dois meses com Sergei Eisenstein no roteiro de *Greve* (1924) e depois em *Encouraçado Potenkin* (1925). Em suas memórias (Leyda, 1964, p.23), ela declara que foram as impressões sobre *Encouraçado Potenkin* que a levaram a procurar material em cinejornais e atualidades para mostrar de outra maneira o passado revolucionário. A experiência com esses filmes a inspirou a representar eventos históricos através do trabalho de compilação de fragmentos de filmes e remontagem. O contexto das vanguardas favorecia as experimentações em torno da criação de novas formas, novos modos de composição das imagens, em suma de uma arte nova. Como aponta o historiador francês de cinema Marcel Martin (citado em Leyda, 1964, p. 27),

o que nos interessa aqui não é a montagem narrativa convencional, mas a montagem expressiva, acima de tudo ideológica. Não é por acaso que as compilações assim florescem na União Soviética. É natural que o país em que as primeiras teorias da montagem foram formuladas conceda uma posição de liderança ao filme de compilação como uma arma ideológica.

A ‘Trilogia da Rússia’ de Schub

Em 1926, Schub foi contratada pelo estúdio Sovkino. Lá ela trabalharia no filme de comemoração ao décimo aniversário da Revolução de 1917, projeto que lhe exigiria pesquisa em grande quantidade de noticiários e imagens de arquivo, incluindo a coleção privada do czar. Esses materiais não eram então armazenados em arquivos devidamente organizados; ao contrário, muitos rolos originais haviam sido perdidos, destruídos,

³¹ Rara exceção foi Olga Preobrazhenskaya, que se especializou na direção de filmes infantis.

vendidos a interesses estrangeiros ou estavam em deterioração. Quando Schub começou esse trabalho não havia regras para a utilização dos materiais de arquivo – era “*catch-as-catch-can*”³² – nem a preocupação em conservar as imagens para usos futuros; Schub, porém, criou sua própria metodologia: não cortava pedaços de filmes originais, positivo ou negativo, não usava nas compilações peças originais – sua primeira medida era duplicar os negativos que iria utilizar. Outro procedimento foi o de separar os arquivos documentais das produções de estúdios (filmes de ficção).

Esther Schub passou três anos pesquisando e vendo noticiários que tinham sido filmados de 1912 até 1917. Na coleção pessoal do czar Nicolau II havia filmes feitos pelos amigos da família, imagens de cineastas oficiais, filmes armazenados de cinegrafistas de guerra e alguns rolos de filmes soviéticos. Esse trabalho resultou no seu primeiro filme *A queda da dinastia dos Romanov* (1927). O segundo filme, feito no mesmo ano e no qual Schub tratou dos dez anos de formação do comunismo soviético, 1917-1927, chama-se *A grande estrada* e foi lançado para comemorar o aniversário da tomada do poder pelos bolcheviques. O terceiro filme foi a *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (1928), feito para comemorar o centenário do nascimento de Tolstoi; abrangia a Rússia desde a chegada do cinema até vésperas da Primeira Guerra Mundial. Os três formam a chamada Trilogia russa, e com eles Schub estabeleceu um método e um pensamento sobre o trabalho de compilação nas práticas documentais.

A queda da dinastia Romanov (1927)

Como dito, *A queda da dinastia Romanov* é sobre a Revolução de 1917, dos primeiros eventos que levaram à guerra entre as grandes potências da Europa à abdicação do czar, com base em noticiários e filmagens familiares. Esse filme explicita a maneira de organizar um determinado material audiovisual, “mais do que sobre a história do czar Nicolau II, revela vestígios ideológicos nele contidos, através do próprio ato de se apropriar, da textura das imagens, do trabalho de remontagem, do desvio de seu sentido original e finalmente da maneira como indica à percepção do espectador todo o trabalho de remontagem”, como coloca o já citado autor espanhol

³² Expressão de Jay Leyda (1964) que quer dizer de modo geral pegar o que fosse possível do modo como fosse possível. Atualmente, muitos arquivos guardam materiais, porém ainda de forma desorganizada o que dificulta o acesso de pesquisadores, ou seja, há a consciência de preservação, mas a prática de pesquisa ainda pode ser muito semelhante à que descreve Leyda.

Antonio Weinrichter (2009, p. 16).³³ É do trabalho de Esther Schub com imagens alheias que surgem conceitos mais consistentes em torno do uso de arquivo, como material que se faz útil para pensar a história então recente (Revolução de 1917) numa perspectiva (dialética) de futuro. Schub sentia falta de um registro visual da Revolução Russa. Diferente do contexto do primeiro cinema, em que os primeiros historiadores reconheciam valor de documento nas imagens, aqui, de fato, era necessário mais do que consciência histórica, o que se configurava no próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica e, mais especificamente, das técnicas de montagem. A experiência de Schub se dá isolada em primeiro lugar porque estava circunscrita à experiência histórica da União Soviética, a todas as teorias de montagem que difundiam a ideologia revolucionária, experiência por si só distinta do que se passava na outra parte do mundo. A noção de história de Schub estava formada naquele contexto do construtivismo, da vanguarda, da revolução, assim como suas noções de montagem. Portanto, o que a regia, digamos assim, não era uma dimensão de entretenimento, não era essa a forma a ser alcançada, mas uma dimensão mais politizada do cinema [e das artes em geral], não só propagandística, mas reflexiva do valor de todas aquelas mudanças para a [própria] história. A ideologia comunista foi articulada às teorias de montagem caras ao cinema; tanto é, que serviu como base para o documentário clássico desenvolvido poucos anos depois por Grierson.

Para a pesquisa de *A queda da dinastia Romanov*, Schub teve imenso trabalho para negociar o acesso aos materiais. Ela encontrou listas das atualidades filmadas em 1917 e soube que o czar tinha mantido seu próprio *cameraman*, portanto, tudo indicava que seu arquivo privado existia de fato. O diretor da Goskino, Trainin, entretanto, respondeu a todas as suas propostas com vigoroso ‘não’ e lhe disse para buscar as imagens que queria nos filmes de ficção, acrescentando que, assim, poderia até ter oportunidade de fazer seu próprio filme com atores (Leyda, 1964). Ela foi ao estúdio Sovkino, em cujos arquivos, depois de várias reuniões, teve permissão para pesquisar. A busca insistente para ter acesso ao material (como se os possíveis rolos pertencessem à própria história) foi definidora. Pensar sobre esse gesto representa muito nos dias de hoje, quando pesquisadores de imagens se colocam tal como Sherlock Holmes,³⁴

³³ Nesse livro Weinrichter mapeia e problematiza as definições dadas ao longo da história do cinema para o uso de imagem de arquivo. Arquivo, apropriação, remontagem, material encontrado são terminologias reunidas e discutidas pelo autor.

³⁴ Personagem de ficção da literatura britânica, um investigador do final do século XIX que ficou famoso por utilizar na resolução dos seus mistérios o método científico e a lógica dedutiva.

trilhando pistas na busca de materiais raros, na tentativa de salvar fotogramas e encontrar vestígios que nos coloquem ‘mais próximos’ do passado através das imagens. Descobrir, preservar e guardar imagens de outras épocas era um desejo de Schub absolutamente presente nos dias de hoje.

Ainda no processo de pesquisa de imagens para seu primeiro filme, Schub vai no final do verão de 1926 para Leningrado, onde encontrou ainda mais dificuldade. Todos os noticiários do período pré-revolucionário foram mantidos em um porão úmido. As latas revestiram-se de ferrugem em muitos pontos, e a umidade fez a emulsão vir para a base do celuloide. Nem um metro de positivo ou negativo sobre a revolução havia sido preservado, e ainda era mostrado um documento que declarava que nenhum filme desse evento poderia ser encontrado em Leningrado. Apesar dessas garantias, Schub persistiu, e algumas imagens vieram à luz. Acompanhada do cinegrafista de atualidades, o senhor Khmelnitsky, Schub restaurou alguns negativos que estavam danificados, encontrou pequenas latas de filmes contrarrevolucionários e outra com o rótulo ‘privado’ – nessa estavam os filmes caseiros de Nicolau II, com os quais ela viria a trabalhar. Em seus dois meses em Leningrado, Schub inspecionou 60 mil metros de película, dos quais escolheu 5.200 metros para levar a Moscou. Schub passou seu tempo livre caminhando por Leningrado, uma cidade nova para ela, visando familiarizar-se com sua geografia e com a aparência das tomadas de 1917, e, assim, trabalhar melhor com as imagens na montagem. O desejo de precisão é ponto fundamental em seu trabalho.

O filme baseou-se em imagens coletadas, mas incluiu também outras, filmadas por Schub para compensar lacunas da documentação. Apesar de algumas das sequências com as quais ela trabalhou serem muito longas, ela as transformou em um dos pontos fortes do filme. Breves cenas são trazidas juntas ou entrecortadas com títulos em negrito para criar um efeito direto e impactante; desse modo, um vasto leque de material poderia ser usado efetivamente para criar uma mensagem única e abrangente: a de que a queda da dinastia Romanov era inevitável, tal como o surgimento do Estado soviético. Após a primeira exibição, ainda privada (em que a seção ‘guerra mundial’ foi particularmente admirada), o título foi decidido: *A queda da dinastia Romanov*. Nos cartazes constava o crédito ‘trabalho de E.I. Schub’ e não direção, pois seu papel como diretora do filme fora questionado, por não se tratar de material inédito, filmado por ela.

A grande estrada (1927), segundo filme de Schub

Ao pesquisar noticiários soviéticos feitos durante dez anos desde o início da Revolução de Outubro para usar em seu segundo filme, *A grande estrada*, Schub verificou que os cinejornais mais recentes haviam sido preservados de forma descuidada e que a maioria dos mais antigos já fora usada em seu primeiro filme. A identificação de local e hora aproximada da filmagem era uma dificuldade, mas os cinegrafistas que viveram o período da Guerra Civil a ajudaram nesse trabalho. O material referente ao período posterior a 1921 estava mais organizado, mas, ainda assim, os cinejornais haviam sido filmados sem muito planejamento e eram postos de lado sem reconhecimento de seu valor histórico, prática que felizmente foi revertida com o passar dos anos. Algumas cenas preciosas foram vendidas no exterior, sem que os negativos originais fossem mantidos na União Soviética, o que indica não haver de fato pensamento de preservação nem qualquer *insight* de que as imagens pudessem vir a ser usadas ou mesmo que viessem a ter algum valor no futuro. Salvo algumas exceções, não se reconheciam aquelas imagens como referências da história, discussão que se arrastou por muitos anos. Foi Esther Schub quem manifestou (em momento mais favorável em relação aos primeiros historiadores) o desejo de ver, rever, organizar e preservar as imagens para delas extrair outro sentido.

Schub descobriu que várias bobinas de filmes haviam sido enviadas para os Estados Unidos. Esse material tinha caído nas mãos de colecionadores particulares. Schub conseguiu retomar parte dele através da Amtorg (escritório comercial soviético nos Estados Unidos) e o comprou por seis mil dólares. Soube-se depois que o material fora copiado antes da venda, para utilização futura contra a União Soviética. “Nesse lote”, ela declara, “encontrei material da guerra imperialista, do funeral das vítimas da Revolução de Fevereiro e seis planos, completamente desconhecidos, de Lênin, filmados em 1920 por um cinegrafista americano, cenas jamais vistas pelo público soviético” (Leyda, 1964, p. 26). Foi desse material que ela se serviu para fazer o próximo filme *A grande estrada* integrou as celebrações do décimo aniversário da Revolução de Outubro – no início de novembro.

A Rússia de Nicolau II e Tolstoi (1928)

Em suas pesquisas, Schub também havia encontrado noticiários russos do período de 1896 até 1912. Parte desse material lhe serviu para seu terceiro filme, dessa vez visando às comemorações do centenário de nascimento do escritor Léon Tolstoi

(1828-1910). Sua primeira esperança foi a de localizar imagens de Tolstoi que, ela sabia, tinham sido feitas, mas encontrou apenas cerca de 200 metros do material. Como eram poucas as imagens do escritor, Schub fez um filme sobre a Rússia do tempo de Nicolau II e Tolstoi, priorizando a figura deste último. O filme termina com o ciclo dos 30 anos da história soviética. A intenção de seu trabalho não era ligar os significados aparentes aos fatos, mas fazer surgir um sentimento novo, que correspondesse a uma ‘leitura marxista da história’, ideia, aliás, compartilhada pelos cineastas soviéticos de modo geral. Ao justapor imagens provenientes de fontes diversas, Schub consegue ocultar o sentido explícito e criar uma forma estética e política coerente. O tratamento que deu às imagens era de fato uma grande novidade no cinema.

Outros filmes de Schub

Depois da trilogia, Schub integrou um grupo de cineastas soviéticos que foi a Berlim para colaborar na realização do filme *Canhões ou tratores (Segodnja, 1929)*, que combinava imagens de noticiários estrangeiros e tomadas em Berlim e na União Soviética. É o primeiro filme em que Schub experimenta o uso do som. Sua sabedoria e sua arte eram aplicadas principalmente ao novo documentário, mas em duas ocasiões antes da Segunda Guerra Mundial ela trabalhou novamente em materiais alheios. *Today*, lançado em 1930, foi o primeiro ‘filme folhetim’, e nele Schub faz comparação entre os mundos capitalista e socialista, com uso engenhoso de cinejornais estrangeiros coletados em Berlim. Em seguida – com base em material filmado por Roman Karmen, cenas de *A Terra Espanhola (1937)* e de filmes capturados pelas forças fascistas na Guerra Civil Espanhola – fez *Espanha (Ispanija, 1939)*, documentário sobre a Guerra Civil Espanhola que tinha por objetivo apresentar os princípios e ideais republicanos espanhóis. O filme também incluía palavras narradas e músicas, que foram integradas às imagens para produzir efeito emocional. Realizou ainda *20 anos de cinema soviético (Kino za 20 let, 1940)*, codirigido por Vsevolod Pudovkin. Em 1959, publicou *Close (Planom Krupnym)*, reunindo memórias do cinema soviético e da *avant-garde* dos anos 20.

Na década de 1930, os governos – tanto democráticos quanto totalitários – pareciam desconfiados e ao mesmo tempo atraídos pelo cinema. Em 1933, o British Board of Film Censors estendeu suas regras à ‘propaganda política’, especificamente aos filmes que consistiam em ‘fotos de eventos atuais’ e que eram compostos de uma série de acontecimentos de atualidades, antes e depois da guerra, montados com

comentário propagandístico. A proibição da censura parecia dirigida a Schub e aos filmes de compilação. Não há, porém, indicações de que seu trabalho tenha sido muito conhecido fora da União Soviética. *Canhões ou tratores* foi promovido em Múnzenberg, na Alemanha, por artigos em jornais comunistas () que exaltavam o virtuosismo das técnicas de edição soviéticas. Nos Estados Unidos, cineastas mais radicais apoiados pelo Comintern, aplicavam a mesma técnica de justaposição de imagens para efeitos editoriais, assim como fez Louis de Rochement³⁵ nos cinejornais *Time*.

Com as mudanças ideológicas ocorridas na União Soviética no início dos anos 30, Schub continuou a trabalhar, mas sob a condição de enfatizar o papel heróico do então ditador soviético Josef Stalin. Em 1932, participou do filme que celebrava o primeiro plano quinquenal de Stalin. Contudo, os filmes de Schub que atraem a atenção de historiadores e pesquisadores em geral são os de sua trilogia russa. Não sabemos ao certo se todos os seus filmes foram preservados e se os que foram estão em sua forma original. Até o momento, *A queda da dinastia Romanov* é o único em circulação no Ocidente.

Em 1935, Schub foi agraciada com o título de Artista Honorária da República. Quando os alemães invadiram a Rússia, na Segunda Guerra Mundial, e os estúdios soviéticos foram transferidos para Alma-Ata, na Ásia Central, Schub e Vertov estavam entre os designados para a produção de cinejornais de edição especial. Em suas memórias Schub nunca se refere a sua educação judaica ou ao destino de sua família. Ela foi casada duas vezes, a primeira com um engenheiro civil Isaac Vladimirovich Schub, com quem teve a única filha, Anna, nascida logo após a revolução. Seu segundo marido foi Alexei Gan, talentoso escritor, artista e editor da *Kinofot*.³⁶

Nos anos após a Segunda Guerra Mundial, o antisemitismo russo foi revivido. A morte de Stalin, em março de 1953, antecipou a liberação de nova campanha de terror provocada pelo chamado Complô dos Médicos, com prisões em massa, denúncias, execuções públicas e deportações. O expurgo foi dirigido contra todos os judeus, mas particularmente aqueles associados à cultura soviética, então taxados de ‘cosmopolitas sem raízes’. Schub e Vertov se encontravam entre aqueles cujas vidas estavam em

³⁵ O cineasta norte-americano Louis de Rochemont (1899-1978) ficou conhecido por criar, juntamente com o jornalista Roy Larsen da Time Inc., os noticiários *The march of time*. Os filmes, que tinham em geral 20 minutos e combinavam entrevistas, atualidades e dramatizações, eram exibidos nas salas de cinema.

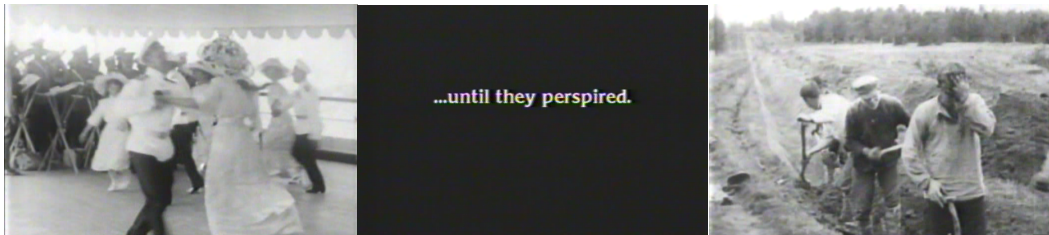
³⁶ *Kinofot* foi a primeira revista de cinema soviético criada por Alexei Gan, em 1922.

grande perigo. No final dos anos 40 e início dos 50, Schub trabalhava exclusivamente como editora. Nesse período escreveu suas memórias sobre técnicas de filmagem e um roteiro intitulado “Mulheres” (1933-1934), no qual analisou o papel das mulheres ao longo da história. Tinha também um projeto de fazer um diário de viagem à Turquia. Schub morreu em 21 de setembro de 1959, em Moscou.

Schub e Eisenstein

O primeiro a articular imagens de modo dialético no cinema foi Serguei Eisenstein que, em sua teoria da ‘montagem das atrações’, defendia um cinema no qual a montagem deveria passar de modo deliberadamente violento, de uma atração a outra, ou seja, de um movimento forte e espetacular, relativamente autônomo, a outro, em vez de procurar a fluidez e a continuidade narrativa, tal como na forma clássica. Tratava-se de colocar as premissas de um cinema discursivo e político, oposto ao cinema narrativo burguês. Eisenstein se inspirou na concepção da dialética de Karl Marx e Friedrich Engels – que retomaram a dialética hegeliana como método – para definir o trabalho de montagem. Para Eisenstein, o filme não tem de reproduzir o real, e sim propor sua interpretação. Tal interpretação se funda nos princípios do materialismo dialético e na prática da montagem como instrumento de análise. O que está em jogo nesse sistema de montagem é o conflito entre os fragmentos. É o princípio único e central que rege toda produção de significação. Sua concepção de montagem, portanto, sugere a ideia que de dois elementos (dois planos) pode surgir um terceiro (uma ideia). Tal sistema teórico, caro ao cinema moderno, vem da intenção de Eisenstein de encontrar um modelo filmico liberto da lógica causal e narrativa, e coerente a todos os preceitos políticos da Rússia revolucionária.

É esse o contexto de criação do qual surgiu, através dos trabalhos de Esther Schub, a base formal para os filmes de compilação. Como mostra a sequência do filme *A queda da dinastia Romanov*: Pessoas elegantes dançam mazurca no convés de um iate. Elas bebem vinho. Título: “Isso me fez suar”. E novamente dançam. Título: “até suarem”. Um camponês, cansado por seu trabalho, o arado, um sulco...



Vemos que seu método é o de criar contrastes e ironias para destacar no segmento a diferença de classe entre poderosos e oprimidos. Trata-se de estrutura dialética que promove, através de justaposições, uma forma de cinema muito particular daquele contexto, uma montagem que expressa a ideologia construtivista. Um tipo de montagem que dá espaço à experiência da construção de um olhar e sugere que o espectador tome posição diante das imagens. O pensamento da montagem expressiva supõe uma apreensão dialética das imagens, ao contrário de uma interpretação clássica. Distancia-se para observar, articulam-se referências para pensar o presente pelo que sugere o passado. Como dito, as imagens dialéticas geram choque, e é o choque que leva a imagem a sua reorganização espontânea.

Segundo o crítico José Carlos Avellar (s.d),

Pouco depois da estreia de *Greve* (em março de 1925), Eisenstein afirmou em “Uma abordagem materialista da forma”³⁷ que seu filme era um exemplo de arte revolucionária em que a forma se mostra mais revolucionária que o conteúdo; que dirigir um filme significa preocupar-se não só com a organização do material que vai ser filmado, mas também, e principalmente, com a ótica adotada, com o modo de filmar; que seu filme queria ser uma obra de arte assim como uma obra de arte deve ser: uma obra de arte age sobre o entendimento e o sentimento do espectador como uma espécie de trator: prepara o terreno para que ali brotem novas imagens, como coloca o crítico José Carlos Avellar.

Avellar chama a atenção para a concepção do filme, o que está no início como ideia de organização que possibilitará a construção de um espaço crítico para o espectador; o filme é revolucionário porque ‘desestabiliza’ o espectador e lhe proporciona a possibilidade de novos pensamentos diante das novas imagens. Schub compartilhava desse entendimento sobre o método e a nova forma cinematográfica, distinta da forma clássica. As influências do pensamento de Eisenstein foram decisivas nas práticas de montagem de Schub e também na consciência de que buscava uma nova

³⁷ Texto republicado na coletânea *Au-delà des étoiles*, Paris: Union Générale d’Éditions, 1974.

forma de cinema. O método de Eisenstein está presente em *A queda da dinastia dos Romanov* e na concepção de cinema embutida no filme.

No método cinematográfico criado por Sergei Eisenstein, as cenas ficam inseridas num conjunto de imagens que, combinadas, estimulam nos espectadores efeitos emocionais, impactos necessários para acentuar os valores propostos pelos espetáculos. Essa busca que Eisenstein realiza dos estímulos corretos e precisos que operassem no espectador as reações desejadas está na origem de seus estudos teóricos sobre a montagem. Eisenstein criou para o cinema um sistema em que todos os elementos são iguais e comensuráveis: iluminação, composição, história, interpretação e até mesmo as legendas devem estar inter-relacionadas. Eisenstein transforma a montagem de atrações em método para produção de um cinema proletário. Seu filme *Outubro* (1927) é o resultado da aplicação do novo método de montagem, chamado de montagem intelectual. A montagem intelectual ou ideológica é operação com um objetivo descritivo que consiste na aproximação de planos a fim de comunicar um ponto de vista, um sentimento ou um conteúdo ideológico ao espectador. No já citado ensaio “Uma abordagem materialista da forma”, Eisenstein rebate as acusações de formalismo, de infidelidade aos fatos reais e de ser uma frustrada tentativa de trazer para a ficção os métodos usados por Dziga Vertov. *Greve* apresenta-se como o exato oposto do *Kinopravda*, de Vertov. Como destaca Avellar (s.d.), Eisenstein transforma os fragmentos de realidade que filma “pelo modo de construir os planos e pela montagem”; já Vertov reconstitui ‘numa detalhada anotação estenográfica’ os fragmentos de realidade que filma. O método criado por Schub, por sua vez, parece mais próximo da concepção de cinema de Eisenstein e mais distante das concepções de Vertov.

Schub e Vertov

Schub, porém, também se inspirou no trabalho de Dziga Vertov e de sua esposa e colaboradora, Elizaveta Svilova. Eles desenvolveram um estilo de montagem que operava com diversos fragmentos de filmes, muitas vezes sem relação uns com os outros, para expressar uma ideia ou um tema. Depois de colaborar algum tempo com Vertov, Schub desviou-se do que considerava um radicalismo do Cine-Olho para seguir seu próprio caminho, criando o ‘filme compilação’, composto de filmagens anteriores.

Quando filma *Cinema olho* (*Kinoglaz*, 1925), Dziga Vertov defende o fim do filme de ficção em proveito de um cinema documentário que flagre a realidade com mil olhos, de modo direto, sem atores, sem imagens encenadas. Os estímulos de Vertov

eram mais diversificados, pois sempre esteve ligado à poesia e à música. Durante a adolescência, experimentou o som, gravando nas ruas passos de pessoas, sons de animais, ruídos, fazendo investigações que se manteriam ativas e que seriam posteriormente usadas em suas criações cinematográficas. Alguns anos antes, durante o período imediatamente posterior à Revolução de Outubro, decidiu apresentar-se ao comitê e passou a trabalhar no cinejornal semanal montando filmes *agtiks* curtos de propaganda destinados aos ‘trens de propaganda’ que percorriam as províncias e visitavam o *front* onde estavam camponeses e soldados do Exército. Os filmes curtos de propaganda tinham grande importância na guerra que estava em curso como estímulo e propaganda da nova sociedade comunista. Aqui começam as experiências de Vertov com o uso de materiais alheios. Mas não podemos dizer que começa a prática de compilação, pois essa terminologia diz respeito ao método criado por Schub que, como veremos, se diferencia do método de Vertov.

Vertov fazia em seus filmes profunda análise da realidade e acreditava no cinema como meio poderoso de reconstruir o mundo suplantando suas imperfeições. *O homem com a câmera* (1929), seu filme mais famoso, é o que mais sintetiza suas concepções cinematográficas. Em 1921, Vertov fundou o grupo Kinoglaz (cinema-olho) que realizou documentários do cotidiano soviético sem a presença de atores ou de estúdios, com filmagens ao ar livre e cuidadoso trabalho de montagem. Vertov deu prosseguimento a suas experiências formulando o conceito de ‘montagem criadora’.³⁸ Nos filmes de Schub, ao contrário do que ocorre com os de Vertov, não há metáforas no nível da construção, a montagem é clara e orientada para objetivo determinado. Schub acreditava que um documentário poderia incluir tanto os eventos encenados quanto as imagens históricas. Para Vertov, ao contrário, não havia espaço para eventos encenados em um documentário.

Quando *A queda da dinastia dos Romanov* foi lançado, em 1927, o gênero documentário estava ainda em vias de ser batizado. As práticas documentais que se forjavam então na União Soviética eram as de Schub e Vertov, este conhecido como um dos “pais do cinema documental”, pelo seu método e sobretudo pelas suas teorias de montagem que tornaram sua obra bastante particular no campo documental. Seu

³⁸ Dziga Vertov criou as teorias do *Kino-pravda* (cinema-verdade) em 1922, acreditando que o cinema era um meio de comunicação infalível. Nascia a ideia de que a câmera de filmar mostraria melhor o mundo do que o olho humano poderia ver. E o cineasta só teria de compor imagens e sons a fim de conseguir compor um mundo ideal para ser visto como real. No final de 1922, Vertov constituiu o “Conselho dos três”, lançando um manifesto que defende a ideia de filmar tudo o que o olho vê e montar o que é necessário, eliminando o que não era essencial.

primeiro filme, *Kino-Pravda*, começa a ser feito em 1922, ano da exibição de *Nanook do Norte*, de Robert Flaherty, considerado o filme que inaugura o gênero. As práticas documentais de Vertov, informa a editora Annette Michelson (citada em Weinrichter, 2009, p. 42), surgem do contexto de “efervescência das vanguardas, unida ao projeto socialista do ‘homem novo’, ideia expressa em sua série de manifestos, e a ideia de criar um ‘novo cinema’ para esse ‘homem novo’; o que passa pela negação dos filmes de ficção, do cinema que provém da novela e do teatro”. Nasce aqui, por oposição ao cinema de ficção, o conceito de documental. As imagens factuais poderiam então ser divididas entre as atualidades, que eram as filmagens de situações da realidade, e as imagens documentais, filmadas a partir de um plano de trabalho que o realizador seguia e depois montava. Em seus trabalhos, Vertov e Schub seguiam, cada um a seu modo, esse plano.

Vertov já havia trabalhado com cinema de compilação quando, em 1918, se tornou editor do noticiário *Kino-Nedeia* (cine-semana); sua tarefa consistia, de acordo com Barnow (citado em Weinrichter, 2009, p. 42-43), em “reunir, selecionar e ordenar o material que chegava a sua mesa – fragmentos de filmes feitos por combatentes, crises, desastres, vitórias – para entregá-los com intertítulos e organizados de tal forma que fizessem sentido. Depois, a partir de seleção em noticiários, fez filmes longos, como *O aniversário da revolução (Godovschina Revolutsii, 1919)*, que, informa George Sadoul (citado em Weinrichter, 2009, p. 43), parece ser o “primeiro filme de montagem de atualidades com alguma importância”, e *História da Guerra Civil (Istoria Grazhdanskoi Voini, 1921)*. Sem dúvida, sua experiência como montador influi em suas teorias e no papel que outorga à montagem; “sua arte repousa sobre a eleição dos documentos [...] e também sobre sua organização, sobre o ritmo que dá para criar uma espécie de sinfonia visual, segundo Sadoul. Vertov é o grande defensor do papel criador da montagem. Em seu entendimento, o cinema, instrumento de compreensão e de análise, é, portanto, um instrumento de mostraçã (mostrar que supõe montar) que só se pode fazer com base em uma visão correta: não se organiza o real visível se ele não for realmente visto. “Imponho”, diz ele, “ao espectador a forma que considero mais vantajosa para observar o fenômeno visual” (Sadoul citado em Weinrichter, 2009, p. 43). O olhar do cinema-olho, que resulta do trabalho de câmera e do processo de montagem, é, para Vertov, muito superior ao do ‘imperfeito olho humano’. Como coloca o autor espanhol Antonio Weinrichter (2004, p. 30), essa ideia “lhe permitiu de uma só vez ‘resolver’ questões que entretiveram muito o documentário em seu desenvolvimento posterior, como a da

objetividade – o cinema-olho impunha um olhar que corrigia as limitações da visão humana e permitia revelar os aspectos menos visíveis da realidade – e também a da manipulação do material – o cinema-olho tinha como método reorganizar o mundo real em fragmentos através da montagem (que logo a estética realista de Bazin condenaria por impor ao espectador relações ‘não naturais’ com o material)”. Aqui o que importa é perceber o princípio que Vertov propõe, seja trabalhando com material próprio ou apropriado ou só com materiais brutos da realidade; esse princípio, fruto de sua experiência com os noticiários, é de aplicação geral para o cinema de compilação. Em sua opinião, “um cineasta pode fazer arte com cine-objetos, com fragmentos de película registrados por outros, sem que o artista criador tome parte alguma na concepção ou realização desses fragmentos” (Sadoul, citado em Weinrichter, 2009, p. 43).

A atitude de Schub diante de imagens apropriadas é oposta à do fragmentador Vertov. Schub reúne o conceito de montagem com arquivo. Ela procurava, ao menos em sua trilogia, o valor documental da imagem, enquanto Vertov via as imagens como fragmentos da vida captada de improviso que seriam inseridos no filme de uma maneira geral para suprir a ‘insuficiência do olho humano’. Suas intenções, portanto, eram completamente distintas. A estreia de *A queda da dinastia dos Romanov* abriu uma polêmica nas páginas da revista *LEF*; colocou-se uma discussão sobre a diferença entre noticiário e documentário em momento curioso, quando, como já referido, ainda não estava implantada a noção de documentário. O que havia era a resistência de Vertov à ficção, oposição que ainda não era suficiente para definir o espaço do documentário. Esse debate representou uma ruptura da fase dominada por Vertov (e seus filmes experimentais) no âmbito do cinema de vanguarda e sobretudo na União Soviética, e o começo de outra, em que serve de modelo o método de compilação histórica de Schub, como aponta o crítico inglês Josh Malitsky³⁹ (citado por Weinrichter, 2009, p. 46):

para os críticos da *LEF* [...] a veloz montagem ‘métrica’ de Vertov de tomadas curtas e fotografia artística da ‘vida captada de improviso’ era uma distorção da realidade material e resultava incompreensível para as massas; já no recurso usado por Schub via-se o contrário; seu trabalho com material de arquivo e seu emprego em filmes mais longos era uma forma de restaurar a autenticidade do documento filmico e, assim, de conectar melhor com as massas..

³⁹ Malitsky é autor dos livros *Esfir Shub and the Film Factory-Archive: Soviet Documentary from 1925-1928* e *Screening the Past* (2004); bem como dos verbetes “The Fall of the Romanov Dynasty” e “The Relationship between Newsreels and Documentary Film” em *The Encyclopedia of Documentary Film*. London: Fitzroy Dearborn.

Verificamos nesse elogio ao realismo do trabalho de Schub e crítica ao subjetivismo e ao formalismo do trabalho de Vertov um elemento essencial para o futuro do cinema de compilação. No primeiro filme de Schub, reconhecemos um valor historiográfico das imagens enquanto documentos que não se esgotam na operação ideológica de remontagem. Schub inaugura, pelo estilo e combinação de imagens de arquivo, a justaposição, forma que funda o cinema de compilação e abre caminhos para outras práticas documentais que usam imagens de arquivo. Com relação a Vertov, cuja obra é calcada na experimentação, podemos dizer que ele se torna referência para os cineastas experimentais que desde então desenvolvem trabalhos com imagens de arquivo.

Na metade da década de 1920, a discussão na União Soviética sobre a relação do cinema com a realidade se colocava nos seguintes termos: registra-se a realidade nos filmes ou critica-se e remonta-se essa realidade? Essa indagação parte de uma concepção nova do cinema, que já via a forma fílmica como uma estrutura não necessariamente linear, que explorava o poder da imagem como informação e que era feita para solicitar do espectador posicionamento e pensamento diante das imagens que retratavam um novo país. Segundo essa concepção e compartilhando de muitas ideias, cada realizador cria uma forma própria. Vsevolod Pudovkin prepara a realização de *A mãe (Mat, 1926)* e reitera: cinema se faz pela ligação das peças que compõem um filme por meio da montagem, como ‘tijolo sobre tijolo’ para formar uma parede – tijolos arrumados em série para expor uma ideia. Diferentemente de Eisenstein, Pudovkin utilizava um único personagem para produzir catarse em seu público, acompanhando passo a passo sua consciência psicológica. Em seu entendimento, o cineasta poderia, através da história e da psicologia do personagem, criar uma suave sucessão de imagens que levaria o espectador em direção a um completo evento narrativo, isto é, a um sentido do mundo que poderia ser ampliado e liberado pela montagem meticulosa.

Schub investe num modo cinematográfico novo, a forma de compilação, para pensar a história. Seus planos são pensados para servir a uma determinada ordem e sensação do mundo: ordem empenhada em ligar os planos de modo a que se choquem, em conflitos reveladores de algo além do imediatamente visível; reveladores de algo que resulta do choque entre eles. A montagem é a que se faz através da associação de um plano com outro; de uma ação com outra, da justaposição. Para Schub, manipular o material de arquivo era acima de tudo refletir sobre ele, buscar os vestígios ideológicos

nele contidos para pensar a história. Reconstituir com um olhar dialético, justapor fragmentos e obter uma forma nova com materiais do passado, indicar ao espectador, pelo trabalho de remontagem, uma nova percepção, portanto, um olhar dialético. Faltam-nos, naturalmente, mais filmes de sua autoria para proceder a uma análise mais profunda sobre tais relações, mas o que vemos em sua obra mais famosa são imagens coletadas e montadas de modo a nos convidar a ‘gerar’ novas imagens/pensamentos. Schub constrói seu método de montagem em que explora uma relação de base dialética entre as imagens do passado então recente e o olhar reflexivo que exercita sobre as imagens que manipula.

Os filmes de compilação realizados com fins políticos, muitas vezes de modo clandestino, e portanto de difícil preservação nos arquivos oficiais, foram feitos por numerosos documentaristas de diversos países nos anos 20 e 30 sob influência da escola de (re)montagem soviética. Como coloca Weinrichter (2009, p. 49), “Joris Ivens e Bela Balasz iniciaram a prática de remontar noticiários comerciais com o fim de alterar sua orientação de classe, estabelecendo assim uma mensagem política que estava ausente do material em sua forma original”. Para o cineasta e crítico Paul Rotha (citado em Weinrichter, 2009, p. 51), “podemos estimar para nosso projeto documental, que o enfoque soviético dos temas e cenas da vida, inspirado pela ideologia de um novo sistema político e social, gerou novas formas de construção técnica e novas interpretações do material natural que construíam um novo fundamento para a produção documental”. A revelação soviética precipitou a tendência documental. Seja como for, instituído, o documentário passou a monopolizar o discurso sobre o mundo histórico. É importante refazer esse percurso para pensar melhor a prática de compilação no âmbito do documentário.

Com a introdução do som, um novo conceito técnico de ‘realismo’ foi forjado, e o documentário deixou para trás o ideal vertoviano de montagem para cair nas tentações da palavra falada, da retórica e da chamada voz de Deus do documentário expositivo. Enquanto o som limitou o arsenal expressivo do cinema de ficção, o documentário seguiu avançando nas concepções de montagem de Pudovkin e Eisenstein, experimentando justaposições.

4. A ESCOLA DE MONTAGEM SOVIÉTICA E A NARRATIVA CLÁSSICA

Quando Jonh Grierson⁴⁰ assenta seus princípios de documentário usufrui, como já dito, do florescimento das técnicas de montagem para enaltecer o discurso político inverso, o do capitalismo. Grierson extraiu do modelo soviético, para aplicar em sua produção documental, a figura do herói coletivo, o herói de classe, em franca oposição ao individualismo da obra do pai do documental, Robert Flaherty. Claro que Grierson também irá atacar o discurso de cineastas que julgava demasiado formalistas, assim como as vanguardas europeias. Para Grierson (citado por Weinrichter, 2009, p. 53), “o documentário foi desde o princípio um movimento antiestético” e “o cinema de propaganda tem fundamento mais sólido do que o da vanguarda”. Na escola de Grierson, salvo o único exemplo já mencionado – Len Lye, o vanguardista que estava na GPO e seu filme *Trade Tatoo* (1937) –, a compilação não era prática corrente.

O documentário, em seu entender, deveria ser feito para oferecer orientação sobre questões da atualidade às massas menos favorecidas. Grierson era mobilizado por um compromisso cívico na realização de seus filmes. Seu objetivo com documentários como *Industrial Britain* (1933), que dirigiu em parceria com Robert Flaherty, Basil Wright e Arthur Elton, por exemplo, era demonstrar a eficiência do governo britânico e da indústria, de modo que as pessoas se reconhecessem como parte do processo de desenvolvimento industrial da Inglaterra. Ao expor os ideais do governo britânico com conotação de propaganda, os filmes serviriam como formadores de identidade. Os documentários britânicos tinham caráter objetivista, de imparcialidade política, e criaram um modelo clássico seguido até hoje em muitos documentários televisivos e institucionais.

Dos vários modos de empregar imagens de arquivo em documentários, o mais comum é o clássico. Como o discurso positivista, esse tipo pretende dar conta da história consoante trama cronológica dos acontecimentos a partir de um conjunto de imagens que pretende ‘representar o real’ ou, pelo menos, que se quer passar por ele. Ora, “o objetivismo da imagem dita autêntica é muito aleatório: há muito se sabe que visões idênticas, segundo as circunstâncias, podem servir a interpretações absolutamente contrárias” (Veray, 2004, p. 57). Podemos dizer que existem, *grosso*

⁴⁰ John Grierson (1898-1972), sociólogo, fundador da escola documentarista inglesa, que foi a responsável pela afirmação institucional do gênero ao lançar as bases para o que hoje se denomina documentário clássico. Grierson dirigiu os filmes *Drifters* (1929) e *The Fishing Banks of Skye* (1934), e produziu dezenas de documentários comprometidos com questões trabalhistas, comerciais e sociais. Em 1939, passou a dirigir National Film Board do Canadá e de 1946 a 1950 trabalhou para o Departamento Cinematográfico da Unesco.

modo, dois caminhos por onde transitam as práticas de apropriação de imagens de arquivo:

criar uma distância em relação às imagens ou tentar ilustrar um real preexistente. Duas lógicas principais parecem regular este trânsito: uma parte da demanda, do discurso ou desejo de expressão de um autor, e daí se dirige aos arquivos. A outra parte dos arquivos, do conhecimento de uma fonte ou da consideração da raridade, unicidade ou particularidade de uma imagem quando colocada à luz de uma ideia, produzindo um novo discurso, forma de expressão ou projeto. A primeira lógica marca a história do documentário clássico e continua presente nas práticas do telejornalismo, onde os centros de documentação atendem às pautas de produção diárias buscando imagens para ilustrar textos (Lins, Rezende, 2010, p. 592).

Oposta a lógica clássica, há uma forma de escrita documentária que renuncia à busca ilusória da objetividade total. Ela se elabora numa perspectiva crítica, em particular em relação às imagens montadas e ao que supostamente significam de maneira evidente ou subjacente. Como assinala o historiador francês Laurent Veray, porém,

com meios de significação diferentes, se distancia para se interrogar sobre a ordenação de seu assunto e os princípios de inteligibilidade do real que emprega. Essa escritura fílmica da história assume também uma parte da imaginação e uma forma de sensibilidade em relação à maneira de considerar o passado. É uma conduta com um ponto de vista de autor [...] o que conta é o ponto de vista expresso; depois, o sentido e a verdade podem emergir completamente por meio de uma relação entre o real e o imaginário (Veray, 2004, p. 57).

Como os historiadores, os cineastas que praticam forma alternativa à clássica não procuram reconstituir a realidade de ontem em estado bruto. Reorganizam aspectos do passado, associam imagens a sons e a vozes, confrontam-nas com outros documentos e sublinham as contradições para propor possibilidades de pensar de outra maneira a história. Percebemos esses traços na concepção de cinema de Esther Schub, identificamos seu método nas práticas contemporâneas ensaísticas. No entanto, é preciso chamar a atenção para a questão do tempo. Nos filmes de Schub, as imagens da realidade montadas nas narrativas, sem dúvida, exerciam efeitos sob os espectadores, efeitos que não temos como precisar, mas podemos intuir que de alguma forma ativavam a memória recente sobre um grande acontecimento histórico, a queda do czar.

E também intuimos que tais imagens exerciam seu ‘efeito de real’ por se tratar de cenas documentais e, no caso das imagens familiares do czar, até mesmo pela sensação de quem observa e espia uma situação sem ter sido convidado. Hoje, experimentamos esses efeitos com relação a imagens documentais produzidas no tempo mesmo em que estamos vivendo, mas, de modo distinto, experimentamos a dimensão do tempo histórico. As imagens conservadas são impregnadas desse tempo, ganhando ar ‘dramático’ quando vistas em obras contemporâneas.

A contribuição de Schub foi determinante para a pesquisa, a identificação e a preservação de imagens de arquivo hoje. Em 1920, ela deu início, de forma tanto intuitiva quanto metódica, ao trabalho de preservação tão caro aos nossos dias, pois, se temos acesso às imagens, é porque foram preservadas, e, certamente, não foi apenas Schub quem fez esse trabalho, mas ela difundiu um método que passava pela preservação do material a que tinha acesso. Podemos dizer que seu método de pesquisa serviu como base para a prática que veio a se desenvolver posteriormente, a de preservar, de reter, de guardar imagens para usos futuros.



Esther Schub

5. OS EFEITOS DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E A CRIAÇÃO DOS ARQUIVOS

Quando ocorreu a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) ainda se discutia a possibilidade de criação de um arquivo cinematográfico. Havia ideias em torno da necessidade de preservação, muitas delas defendidas por críticos e historiadores que contavam com o apoio dos artistas de vanguarda. Aquele era um momento em que o cinema se afirmava como bom negócio, justamente nos últimos anos do período silencioso, antes da chegada do sonoro. No entanto, mesmo antes da criação do pioneiro arquivo cinematográfico, as primeiras coleções surgiram logo no início do cinema e,

como veremos adiante, cada coleção estava ligada a uma função específica, um recorte (um tema) que o colecionador estabelecia para guardar os materiais. A Primeira Guerra Mundial teve crucial importância no estímulo da produção cinematográfica e na criação de arquivos. O pensamento que estava por detrás do gesto de preservar era, contudo, basicamente utilitário, ou seja, as imagens cumpririam uma função ‘imediate’. É esse exatamente o contexto anterior ao que foi considerado o primeiro filme com material de arquivo, *A dinastia dos Romanov*. A prática da preservação vinha crescendo em paralelo à história do cinema, em que cada circunstância definia a produção em si e também o pensamento de preservação com relação ao ‘banco de imagens’ que se vinha formando. São gestos que podem nos dizer muito sobre a relação dos homens com a imagem e com a memória ao longo da história, tal como veremos adiante.

O período do cinema mudo é atravessado pela Primeira Guerra Mundial e por instabilidades e mudanças decorrentes, em grande parte, de seus efeitos e da hegemonia norte-americana no mundo.⁴¹ Naquela época não só não havia arquivo cinematográfico, como o próprio cinema se expandia como arte, entretenimento e negócio. Portanto, a iniciativa de refletir sobre a produção de imagens em movimento como um bem cultural⁴² ainda era pontual e isolada. As primeiras coleções⁴³ que começaram a ser

⁴¹ A partir de 1919, os Estados Unidos reafirmaram sua hegemonia no setor industrial mundial, em um momento de crise na Europa – moeda desvalorizada, preços altos, conflitos sociais – em função da Primeira Guerra Mundial. Nessa conjuntura estava a “Idade de Ouro do Cinema de Hollywood”, com a criação da United Artists, uma das principais produtoras daquele período, formada por Charles Chaplin (1899-1977), Douglas Fairbanks (1883-1939), Mary Pickford (1892-1979) e David Wark Griffith (1875-1948). Os Estados Unidos foram pouco a pouco assumindo o *modus operandi* na forma de lidar com a arte cinematográfica, interferindo em várias cinematografias mundiais e, sobretudo, na relação que o público viria a ter com o cinema. O cinema mundial teve que se adaptar a essa nova forma para garantir sua sobrevivência e exploração ‘comercial’. Paralelamente a esse processo, caminha a ideia de preservação dos filmes.

⁴² Bem cultural é produto do processo cultural que proporciona ao sujeito o conhecimento e a consciência de si mesmo e do ambiente que o cerca. O valor cultural de um bem reside em sua capacidade de estimular a memória das pessoas historicamente vinculadas à comunidade, interferindo na produção de identidade cultural.

⁴³ A partir de 1894, criou-se um depósito em Copyright Office em Washington. De 1895 a 1897, um depósito dos filmes dos irmãos Lumière, em Lyon. Em 1898, um projeto estruturado por Boleslaw Matuszewski. De 1901 a 1911, a coleção do padre Joye, na Basiléia. Em 1906, o começo da coleção do francês Albert Kahn (1860-1940) sobre a vida cotidiana. Em 1911, o começo de uma coleção dinamarquesa de Anker Kirkebye (1894-1957). Em 1917, a constituição de um fundo de filmes militares em Berlim, Londres e Paris. Em 1920, a abertura da General Film Library em Nova York para o comércio de *stocks shots*. A partir de 1920, um arquivo cinematográfico da vida parisiense feito por Victor Perrot. Em 1926, o arquivo soviético de filmes documentais. Em 1928, o projeto do British Film Institute, em Londres. E, finalmente, em 31 de outubro de 1933 em Estocolmo nasce o primeiro arquivo cinematográfico, o Svenska Filmsamfundet, com iniciativa do historiador Bengt Idestam-Almqvist (1895-1983). Ver mais a respeito em Borde, 1991.

reunidas tinham objetivo utilitário e, como dito, se limitavam a seu campo de ação. Por exemplo, as coleções militares.

As tentativas de criar um arquivo cinematográfico vão-se sucedendo de distintas maneiras desde o princípio do cinema. É nesses primeiros anos que surge a ideia da necessidade de preservação, do cinema como memória, e de sua morte como tema. Montar uma coleção é reconhecer a importância de guardar o que não é novo, atribuir-lhe algum valor, proteger da morte algo que cintila vida. A noção de arquivo cinematográfico surge vinculada à consciência de um perigo de perda e da ideia de resgate.

Os arquivos militares

Diretamente ligados à Primeira Guerra Mundial, os arquivos militares tinham objetivos funcionais. O principal deles era conservar as memórias das armas e seus ensinamentos. Primeiramente instala-se na França, em Paris, a Section Photographique et Cinématographique de l'Armée, com ajuda das grandes companhias Pathé, Gaumont, Eclair y Eclipse. Naquele contexto, a ideia dos arquivos históricos aparece três anos mais tarde, como refere o autor francês Raymond Borde (1991, p. 12):

em uma nota ao Exército de 16 de fevereiro de 1917 proferida pelo chefe de batalhão Jacques Le Seigneur, em um estudo mimeografado e apaixonante, *L'image au service de l'histoire* (1975): “O papel da Seção [...] é antes de tudo permitir a reunião de arquivos, o mais completo possível, das operações militares, da preparação, da execução, dos chefes que as dirigem, dos oficiais e corpos de tropa. Além disto [...], a Seção deve reunir para a propaganda francesa no exterior clichês e filmes suscetíveis para mostrar o bom estado das tropas, seu treinamento e as ações heroicas que realizam. Dessa forma, a história conservará a memória autêntica e indiscutível do desenvolvimento da guerra [...]”.

Esses arquivos estão na origem do Etablissement Photographique et Cinématographique des Armées – Epca, que reúne atualmente no Fort d'Ivry um conjunto documental de 70 mil rolos (Borde, 1991). Há ainda o arquivo militar alemão Bufa, criado em 1917, especialmente encarregado da realização, difusão e exploração dos filmes destinados aos soldados. Na Inglaterra, o National War Museum foi fundado também em 1917 com o objetivo principal de reunir os objetos relacionados à guerra, entre eles filmes, capacetes e aviões. Desde o armistício, os filmes de guerra são guardados como documentos, e “esse organismo se transformará no Imperial War

Museum, por lei votada em 2 de julho de 1920, mas a conservação dos filmes seguirá tendo caráter accidental até a lei de 29 de março de 1955, que finalmente permitirá uma política de arquivo sistemática” (Border, 1991, p. 36).

Morte e ressurreição do cinema: outros arquivos

Na revista *Cinémonde*, a partir de 13 de abril de 1933, foi publicada pelo autor francês Maurice Bessy (1910-1993) uma série de artigos intitulada *Mort du film* (Morte do filme). Nos artigos, um convite aos apaixonados pelo cinema para que se manifestassem contra seu fim indagava: “Em que se convertem os filmes que vocês amam? Em esmalte para unhas, em tinta para pintura de carrocerias, em depósitos de sais de prata, em podridão ou em matrizes utilizadas nas fachadas dos grandes bulevares para acender os anúncios luminosos...?” (Borde, 1991, p. 51).

As primeiras destruições no cinema se deram até os anos 20, quando o cinema ‘saiu’ da condição de novidade (em que era exibido como fantasmagoria, planos teatrais, cenas de circo, etc.) para converter-se em espetáculo de massas e em grande indústria. Os filmes passam a ter mais duração, novas estruturas, ‘atores de cinema’; em suma, naquele momento se estabeleceu a linguagem clássico-narrativa. A Primeira Guerra Mundial de certo modo, ‘varreu’ o cinema das origens; o novo cinema se torna velho cinema. Tornam-se ‘velhos’ os filmes de George Méliès⁴⁴ (1861-1938), de Ferdinand Zecca⁴⁵ (1864-1947), os filmes de arte, os primeiros filmes de aventura históricos italianos (*peplums*), os primeiros filmes de amor, a grandiloquência, o irrealismo, a magia – tudo o que o espectador dos anos 20 havia apreciado e que se tornava ‘obsoleto’. Assim, esses filmes passam a ocupar enormes armazéns ou a configurar as primeiras coleções privadas.

Havia no filme em si um valor que não era exatamente imagético, mas o valor físico do material composto de sais de prata e nitrocelulose, o que significou que grande parte do cinema dos primeiros tempos foi vendida à indústria química. A porcentagem de perda para o período que vai de 1895 a 1915 está estimada em aproximadamente 80% da produção em plano mundial (Borde, 1991, p. 13). O próprio Georges Méliès, em 1923, num ataque de fúria, queimou as cópias que havia conservado em Montreuil e cedeu todas as suas caixas de negativos a um recuperador parisiense. O ato de Méliès

⁴⁴ Ilusionista, cineasta francês pioneiro. Criador das primeiras e mais brilhantes obras cinematográficas de entretenimento voltadas para o campo da ficção, como *Viagem à lua* (1902).

⁴⁵ Cineasta francês, principal diretor da Pathé-Frères, a mais importante produtora de cinema antes da Primeira Guerra Mundial.

foi reação que naturalmente expressava a tensão de um artista frente ao contexto de novidades do cinema, basicamente o som e as novas estruturas narrativas, contexto ‘imposto’ pela indústria norte-americana e pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial na Europa.

A destruição de filmes silenciosos com a chegada do sonoro

Com a entrada do som no cinema, outras destruições vieram. Milhares de filmes são dispensados e negociados com os chamados recuperadores, que compravam a peso o material e o remetia para fundição. Uma vez que a vida comercial do filme se encerrava, chegavam os recuperadores – também denominados *chatarreros* (sucateiros) – e como ‘enterradores’, compravam o ‘cadáver’ por quilo, separavam a gelatina do suporte; a emulsão que proporcionava os sais de prata e, por fim, fundia o suporte para fabricar pentes, entre outros objetos. Ainda assim, muitos filmes mudos circulavam entre feirantes, em círculos recreativos e em escolas públicas. Segundo Borde (1991, p. 14), “no anuário francês *Le tout cinema* de 1932-1933, na rubrica “Films en stock”, há a referência de aproximadamente 40 empresas que funcionavam ao mesmo tempo na compra de ‘velhos filmes inflamáveis e não inflamáveis e de todos os desperdícios, com garantia de destruição’, segundo o anúncio de uma delas, e também na venda de ‘filmes novos e de ocasião’”. Era um comércio marginal que lucrava naquele momento.

A última onda de destruição deu-se no princípio dos anos 50, quando se substituiu o filme inflamável, à base de nitrocelulose, pelo filme de acetato. Era um enorme progresso sobre o filme de nitrato, que apresentava dois grandes problemas: o perigo de incêndio e a decomposição a longo prazo. Os filmes no suporte mais seguro já eram utilizados nos formatos 8mm, 9,5mm, 16mm, 17,5mm, 28mm e alguns em 35mm. Esses filmes eram em grande parte utilizados pelo Exército. No entanto, o acetato seguia tendo uso, ainda que limitado. A decisão de proibir o nitrato surgiu nos Estados Unidos, no Canadá e no oeste da Europa, e rapidamente teve alcance universal, porque foi assimilada pela indústria de filme virgem. As grandes marcas presentes no mercado mundial – Kodak, Agfa, Orwo, entre outras – suspenderam a fabricação em nitrocelulose, e o filme inflamável desapareceu em todos os países por imposição do mercado.

Na França, a proibição do uso de nitrato, nos anos 30, dava aos produtores duas possibilidades: a destruição dos negativos e cópias ou o depósito na Cinémathèque

Française.⁴⁶ Nesse período os depósitos voluntários (privados) guardavam toneladas de filmes, o que não significava, entretanto, sua preservação, pois muitos foram depositados em Bois-d'Arcy, em velhos barracões úmidos e posteriormente, danificados, transportados para um hangar improvisado em Pontel, até desaparecer em incêndio ocorrido no início de 1980. Histórias sobre incêndios de filmes são muitas e em muitas partes do mundo. No Brasil, há uma série delas. Resulta que o material 'sobrevivente' tem enorme valor hoje em dia, valor percebido desde o começo da televisão. que passou a exibir títulos para programação, ao constatar que as obras de anos anteriores tinham grande aceitação pelo público. Por essa razão, muitas emissoras de TV mundo afora guardam cópia de filmes que, muitas vezes, pela inexistência dos negativos originais, torna-se cópia única do material.

Foram os frequentadores de cineclubes, artistas e colecionadores que, direta e indiretamente, ajudaram a formular a defesa do filme como bem cultural, alegando que os filmes deveriam extrapolar o circuito mercantil, escapar do direito comercial para o público e, por fim, para o âmbito de proteção das obras de arte – tornar-se, em suma, patrimônio cultural. Entre os defensores mais envolvidos com a ideia de criação de uma cinemateca estavam os jovens franceses Jean Mitry⁴⁷ (1907-1988) e Jean-Placide Mauclaire⁴⁸ (1909-), com 20 e 22 anos, respectivamente. Mitry articulava junto aos artistas de vanguarda, como Abel Gance (1889-1981), Marcel L'Herbier (1888-1979), Germaine Dulac (1882-1942) entre outros, apoios visando à criação de um organismo de conservação para o cinema. Separado de Mauclaire, que abriu uma sala de cinema, Mitry prosseguiu seus trabalhos como crítico e historiador de cinema. E mesmo separados, criaram condições favoráveis para o projeto de um arquivo cinematográfico. Tendo descoberto casualmente um rico acervo de filmes, entre eles *Viagem à lua* (George Méliès, 1902), na casa de um torneiro e reparador que recolhia filmes (para sua destruição), Mauclaire organizou uma sessão 'gala Méliès' (com Méliès vivo), com o apoio de Mitry e da crítica de vanguarda. Esse foi um passo do processo de criação de uma cinemateca, num momento decisivo, pois poucos meses depois surugiria o cinema sonoro e começaria a destruição massiva de filmes do cinema mudo.

⁴⁶ Associação privada – ainda que receba a maior parte de seus fundos do Estado francês – fundada em 1936 e situada no distrito de Paris.

⁴⁷ Teórico, crítico e diretor francês, foi cofundador da Cinematèque Française.

⁴⁸ Inaugurou a primeira sala de cinema da *avant garde*, situada no coração de Montmartre, em Paris, o Studio 28, que logo se tornou sala de cinema independente dedicada à pesquisa e à descoberta de obras de arte cinematográficas, e ponto de encontro de artistas, poetas, pintores e cineastas, como Jean Cocteau, Luis Buñuel, Abel Gance, entre outros.

Os arquivos cinematográficos se empenham em conservar o que a indústria do filme se empenha em destruir. Não se limitam apenas, como os museus e bibliotecas, a administrar a herança do passado. Trabalham constantemente para preservar ou salvar os filmes de sua deriva, dando-lhes novas oportunidades de existência. Nesse sentido, os arquivos estão na encruzilhada entre a “vida e a morte” de uma arte – ou à beira da transformação da matéria cinematográfica na hibridização da linguagem.

6. A FORMA EXPERIMENTAL

A expressão ‘cinema experimental’ aparece pouco depois da origem do cinema e denomina uma série de metodologias e práticas que resultam em estéticas completamente distintas do modelo clássico narrativo. A denominação não alcançou unanimidade, e essa prática também foi chamada de abstrata, alternativa, artesanal, de vanguarda, não narrativa, cinema de arte, arte visual, de ensaio, entre outras. Como indica sua titulação, o que motiva essa prática é a experimentação, a ideia de laboratório, de investigações artísticas.

Nas práticas experimentais, o uso de arquivo se consagra alguns anos depois de surgir no documentário. O filme *Rose Hobart* (1935), de Joseph Cornell, já citado, é considerado o primeiro. Os filmes experimentais com arquivo, ou filmes de *found footage*, ou ainda os chamados filmes sem câmera (*Film without a camera*) expõem o cinema, reescrevem sua história com formas novas, mais ou menos abstratas, em sentido contrário ao da expansão do cinema como um grande negócio (o cinema hollywoodiano). Tanto é assim, que hoje esse tipo de experiência ganhou galerias e museus. Aqui nos interessa explorar as conexões que essas práticas que fazem uso de arquivo têm com as linguagens artísticas de vanguarda, mas não somente para rever princípios e tradições de alguns dos movimentos ou artistas de aquele período, como também para repensar tais conexões à luz do presente, do que nos sugerem as obras e a condição que as imagens, de modo geral, adquirem no contexto atual – temas como ‘crítica ao excesso’, o uso de restos, sobras, a ressignificação dos sentidos originais de objetos e imagens, tal como fazia Marcel Duchamp, por exemplo. Identificar esses procedimentos de reciclagem nas obras de hoje é também dar a devida importância à condição que o cinema vem adquirindo fora de seu espaço de origem, posto que cada vez mais se expande e se expõe além de sua própria circunstância.

O modelo de cinema vanguardista se estabelece no jogo dialético entre subjetividade e realidade. Com a introdução do material de arquivo, esse jogo, a nosso

ver, se torna mais potente, principalmente pela ideia de ‘existência’ que supõe a palavra ‘encontrado’. Um material encontrado é algo que fisicamente pertence a um tempo histórico remoto. O elemento tempo faz desse material uma ruína. Quando as obras experimentais sobrepõem camadas e camadas de material, a própria ‘fiscalidade’ do material exposto sugere um pensamento sobre o tempo histórico em si, sobre o cinema e sobre a obra de arte.

Nos filmes experimentais, novas formas narrativas surgem, são inventadas, estilhaçadas, fragmentadas. A metáfora e a poesia visual e sonora, o ritmo, a reiteração e a estrutura paralela tornam-se poderosos aliados para a articulação de discursos gerais que geralmente tendem a superar a descrição e o registro dos acontecimentos concretos. A busca dos efeitos fotogênicos e compositivos no quadro transforma relatos, personagens, realidade social e narrações em sinfonias visuais ou poemas cinematográficos. Para Català (2005, p. 128),

Os vanguardistas pretendem transformar as percepções do mundo e com isso provocar novos estados de consciência, enquanto o documentarista, quando pertence a escola mais tradicional e, portanto, mais passiva, se contentará em captar os estados de realidade e, se é mais ativo, em essência, politicamente ativo, buscará a transformação da consciência do espectador oferecendo-lhe aspectos inéditos da realidade.

A autonomia em produzir interferências no modelo de linguagem audiovisual clássico une os cineastas experimentais, que criam um tipo de cinema à imagem de suas sensações de mundo.

A ambivalência entre arte e cinema sempre existiu no cinema experimental. O que verificamos como situação nova nesse campo é que, ao redefinir os conceitos de narratividade, de representatividade, os filmes experimentais que se valem de materiais alheios acentuarão as ambivalências, farão ainda surgir novos paradigmas para o arquivo – eles questionam, portanto, entre outras, as noções clássicas de documento e valor da imagem como representação de determinada realidade.

7. A FORMA ENSAIO, UMA VERTENTE EXPERIMENTAL

A forma ensaística é uma tendência do 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 filmicos, os argumentos estão apoiados numa estrutura ensaística que nos remete mais ao ensaio literário. Segundo Weinrichter (2007, p. 12),

no existe un acuerdo generalizado sobre lo que pueda ser un ensayo cinematográfico [...] hay quien lo ve más próximo al cine experimental que al documental. Y hay quien considera que el film-ensayo, que prolifera en esta era pos-moderna de confusión de fronteras, modos y discursos, es fruto de esa misma hibridación y quizá su más alta expresión, todo un horizonte para el audiovisual del siglo XXI.

O ensaio não é narrativo e tampouco é documental; é experimental porque ensaia formas híbridas. Ainda segundo Weinrichter (p.13), ele

não propõe uma mera representação do mundo histórico, mas uma reflexão sobre o mesmo [...] privilegia a presença de uma subjetividade pensante (deve existir uma voz reconhecível) e emprega uma mistura de materiais e recursos heterogêneos (comentário, arquivo, entrevistas, intervenção do autor) que acabam criando uma forma própria.

Já nas práticas experimentais, o arquivo demanda referência a algo histórico, porém o modo como as imagens são montadas produz um choque nas ideias de representação e deslocam a relação direta com a história para o campo da memória. Temos a dimensão do tempo, de algo que passou e da importância do tempo pelo espaço que as imagens assumem na nova disposição e não somente pelo que elas representam. São fronteiras muito tênues, porque muitos filmes experimentais são ensaísticos também. O ensaio mistura formatos do documentário performativo, o lirismo do cinema de vanguarda, o uso alegórico do material de arquivo, discursos subjetivos. Comum ao ensaio e ao experimental é o fato de que ambos não afirmam conclusões, como nos filmes documentários, mas refletem ideias, exprimem considerações sobre o mundo histórico, sem a ‘autoridade’ dos documentários. De todo modo, porém, se há um campo artístico de origem para os ensaios filmicos é sem dúvida o das artes de vanguarda e do cinema experimental.

As práticas ensaísticas interferiram (para o bem) no documentário. E aportaram às práticas experimentais novas possibilidades de arranjos formais. Por isso, entendemos que o arquivo é o ponto de intersecção entre todo este universo de práticas – documental, experimental, ensaístico – gerador de obras que tendem a expressar em potências mais altas o que as imagens apropriadas podem aportar. Existe efeito

discursivo produzido tanto pela imagem quanto, sobretudo, pela montagem. A base do potencial ensaístico do cinema pode estar, de fato, na montagem do sentido amplo, entre planos e entre a imagem e a banda sonora. Diferente dos filmes de ficção, a montagem ensaística é de proposições que unem os planos segundo continuidade da lógica discursiva.

É importante mencionar que Leyda em seu livro *Film Beget Film* não escreve sobre filmes experimentais, muito menos sobre filmes experimentais com arquivo. Ele trabalha mais diretamente o que chama de *compilation film* e o arquivo na forma ensaio. *Compilation film*, para o autor, são os documentários e, portanto, a forma clássica que se vale de material de arquivo no sentido ilustrativo. Os filmes-ensaio surgem, de acordo com sua perspectiva, como outra maneira de dispor o material de arquivo. Por isso, alguns autores especialistas nesse tema preferem não utilizar o termo compilação para descrever as práticas experimentais, tal como Weinrichter. Para esses autores, compilação nomeia o uso do material alheio no documentário, e *found footage*, nos filmes experimentais. Essas são algumas colocações com relação à terminologia. Entendemos, no entanto, que denominações facilitam os estudos, mas podem ser estanques e insuficientes para descrever práticas artísticas, sobretudo as de caráter experimental.

Cinema ensaio e *Found footage*

Há uma ampla tradição de cinema de apropriação na forma ensaio⁴⁹ que, como vimos, reúne o documentário, a vanguarda e o cinema de ficção; ela é primordialmente eclética e constitui o lugar de encontro de diversas tendências. O filme-ensaio dá mais ênfase aos processos de reflexão do que ao conteúdo da imagem em si, sem chegar a um estrito formalismo, o que produz as peculiaridades do processo de reflexão. Nesse sentido, no filme ensaio, há ideias, que se fazem, se constroem, de maneira literal.

O ensaio é por definição experimental, mas nem todo cinema experimental é ensaístico, como coloca o autor espanhol Miguel Fernandez Lebayen (citado em Weinrichter, 2007, p. 172). Um ensaio em imagens inclui também, mesmo que de forma implícita, um discurso explícito sobre suas próprias imagens; “o ensaio fílmico deriva em formas de estudo visual que, em suas mais elaboradas possibilidades, tornam-se

⁴⁹ O ensaio em sua forma literária moderna, obteve sua ‘certidão de nascimento’ com os escritos de Michel Eyquem, conhecido como Montaigne, que, em 1580, publicou a primeira edição de seus *Essais*.

poéticas”, segundo o autor espanhol Luis Miranda (2007, p. 146). Uma das características que nos interessam no cinema ensaio é a livre associação que faz de imagens para escrever uma história do cinema com o próprio cinema. Voltar a ver imagens de cinema, extraí-las de suas estruturas originais, colocá-las em outra estrutura narrativa, tudo isso implica fazer uma genealogia das imagens disponíveis, recorrer ao grande banco de imagens que é o cinema, bem como, aliás, toda a produção audiovisual. Nesse caso, as imagens alheias, que são as do cinema, não são exatamente imagens de arquivo documentais. Por mais documental que seja qualquer *found footage* – porque pertence ao passado, porque é um material ‘carregado’ de possibilidades de memória, porque não deixa de ser uma ruína, as imagens documentais representam objetivamente algo que se passou, remetem ao ‘mundo histórico’ (Nichols, 1991). As de cinema, por sua vez, representam o espaço-tempo cinematográfico, outra forma de entrar em contato com a história. O século XX é o século da história do cinema, mas também da história no cinema, quando a história se ‘mediatizou’ de forma irreversível. “O audiovisual, parece dizer Godard, tem já os meios para pensar o mundo. Porque esse mundo já estava aí. No cinema” (Miranda, 2007, p. 155).

Parte 2 – SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS

A) O CINEMA QUE OLHA O CINEMA

1. A MORTE DO CINEMA

Um mundo sem som, sem cor (...) não é a vida senão sua sombra, não é o movimento senão seu espectro silencioso. Maxim Gorki (Geduld, 1981, p. 21)

A ideia de morte ou decadência do cinema diz respeito à degradação dos filmes e também ao lugar que a chamada sétima arte tem no momento atual. A crise de exibição nas salas de cinema, com a multiplicação dos modos de ver filmes, os problemas em torno da conservação e as mudanças no formato de captação são alguns dos fatores que cada vez mais colocam o cinema como algo que pertence ao passado, que faz parte da história. Um dos efeitos é a presença cada vez maior do cinema no museu, em variados trabalhos artísticos. O que nos interessa aqui é analisar uma produção que trabalha essa questão de forma particular na materialidade do próprio cinema, em um conjunto de obras que se articula em torno do que vamos chamar de ‘ruínas do cinema’. Trata-se de produção que reflete e tenta entender o estado que a arte cinematográfica atingiu e o que representa esse imenso banco de imagens que a cada dia ameaça desaparecer. O acesso, tanto aos filmes físicos que são guardados e tentam ser preservados quanto às imagens digitais que são de natureza furtiva e podem desaparecer, não está totalmente garantido. “O cinema parece ser história, no sentido de que está sendo absorvido por outros meios”, observa Kerry Brougher (citado em Weinrichter, 2010, p. 18). Interessa-nos perceber o que oferece esse conjunto de obras que se articula em torno das ruínas do cinema.

As ruínas são muitas, dos destroços dos filmes ao modo de ver cinema, “a morte de uma forma de cinefilia”, como sugere Susan Sontag (citada em Weinrichter, 2010, p. 12). Os novos hábitos de consumo do cinema pós-moderno centram-se em outras telas,

hoje em dia se vê mais cinema e outros formatos audiovisuais do que nunca. O que está cada vez mais ameaçado de extinção é a *moving image experience*, segundo o autor Antonio Weinrichter (2010, p. 16-17), “a experiência da imagen em movimento em que foram criadas muitas gerações (não tanto as últimas) de espectadores que se sucedem desde 1895. Uma experiência que talvez logo terá que se explicar às próximas gerações, a de ver um filme sem que o projetor esteja à vista; em uma tela de tamanho imponente, em uma sala escura, coletivamente, sem poder acelerar a imagem, frisá-la ou voltar a vê-la pouco depois. A era digital trouxe, primeiro, a cultura do DVD e depois um horizonte de descargas (de acesso livre ou não). Tudo isso contribuiu com a desmaterialização progressiva da noção de filme associada a um determinado suporte, a sua condição de objeto físico. A própria decadência tanto das películas como de um certo modo de acesso aos filmes, do brilho de outra forma de experimentar o cinema, coloca a situação cinema como ruína. O cinema passa a ganhar o estatuto de documento como vestígio que deve ser preservado, cuja sobrevivência deve ser garantida.

Voltemos ao ponto da decadência. O fim de algo físico, de uma prática de mais de 100 anos que vem sendo transformada pela tecnologia nos coloca a pensar numa relação com a origem das coisas, mais do que nos provoca nostalgia pelo antigo frente à velocidade das coisas novas, mais do que faz pensar em ver o cinema como museu, cuidar e preservar dos filmes como obras de arte, como materiais raros. Isso é feito. O que chama nossa atenção é o que pode ser feito com esses materiais, com toda essa memória. Vimos no começo desta tese todo o percurso do pensamento de preservação dos materiais filmográficos, do gesto dos primeiros historiadores e colecionadores para salvar o filmes e preservar o cinema. Hoje, a experiência nova que se apresenta nesse contexto vem da prática da apropriação que salva o cinema – guardado nas cinematecas e nos arquivos – do silêncio eterno. De certo modo, esses artistas que se apropriam de filmes, de ruínas do cinema, são como os primeiros colecionadores que queriam ver vibrar a vida daquelas imagens. Se já havia um elemento memória naquele início do cinema, uma ideia de documento já vinculada às imagens oficiais e de guerra, hoje a memória parece estar mais ligada a uma ideia crítica, à percepção do lugar que atribuímos às coisas do passado, à seleção do que pode ser eficaz como argumento artístico para uma posição crítica diante do fluxo acelerado de produção de informação – gestos de resistência que positivam posturas dialéticas, mais conscientes, perceptivas e sensíveis para as mudanças nas formas de consumo e nas relações sociais. Filmes

como *Decasia*, efetivamente convidam a essas reflexões que se expandem para o campo da arte, do audiovisual e das formas de memória.

***Decasia*, a decadência do tempo na matéria**

Neste mundo do ‘desaparecimento’ iminente das coisas, em que apenas a coisa ainda não desembrulhada pode verdadeiramente ser confiável como nova, o filme *Decasia* (EUA, 2002, 67 minutos), de Bill Morrison, é uma exceção. Morrison (1965-), cineasta norte-americano que ficou conhecido no meio audiovisual por essa obra, costuma ter seus filmes exibidos em festivais, museus e salas de concertos em todo o mundo, incluindo o Festival de Cinema de Sundance (EUA), o The Orphan Film Symposium (EUA), a Tate Modern (Inglaterra), entre outros.

O título *Decasia* parece prometer algo como uma fantasia de decadência. O filme não faz tanto saborear o passado como cria no espectador um certo amor pervertido pelos mortos. *Decasia* é composto inteiramente de material de arquivo, especificamente de pedaços de filmes à beira do desaparecimento, todos feitos de nitrato de celulose.⁵⁰ O uso da base de nitrato de celulose foi abandonado pelos cineastas por volta de 1950, em favor de melhoria técnica realmente justificada. Filmes de nitrato são altamente inflamáveis e tendem a apodrecer facilmente. E é justamente a podridão que fascina o diretor Bill Morrison. Filmes diversos como dramas, documentários, testes de tela (projeção), todos os tipos de imagens peculiares que se deterioraram em formas misteriosas serviram de material de arquivo para Morrison. Imagens que remontam ao início do século XX foram coletadas nos mais diversos arquivos. Ele estima que vasculhou cerca de mil filmes rodados entre 1914 e 1954. Para escolher as imagens Morrison fez listas de filmes que lhe pareciam ter o potencial para mostrar os seres humanos em alguma relação com a morte. Viu filmes sobre manifestações religiosas, aventureiros, peregrinos, adivinhadores, amantes, etc. Além disso, seu foco eram os filmes em alto grau de deterioração, alguns deles em seus últimos estertores. Algumas das imagens em preto e branco estão tão corroídas, que foram quase completamente demolidas, deixando somente bolhas, manchas e respingos, que se assemelham a um *show* de luzes psicodélicas. A maioria das sequências encontradas mostra pessoas e

⁵⁰ O nitrato de celulose foi descoberto em 1846 pelo químico alemão Christian Friedrich Schonbein. Trata-se de material altamente inflamável e solúvel, produzido a partir da celulose (polpa da madeira) com ácido nítrico concentrado. O nitrato de celulose também é chamado de filme porque foi a primeira utilização desse tipo de plástico. É graças a sua capacidade de derreter e se esticar em longas tiras que é possível moldá-lo e transformá-lo em uma diversidade de objetos.

imagens amorfas que são as mais surpreendentes e intrigantes vistas no filme. Faces, vultos, cores abstratas, preto, cinza e prata tornam-se sombras de cromo, chamas que parecem água. O efeito da degradação do filme de nitrato faz com que tudo pareça fluído numa paisagem estranha de formas pulsantes. O ambiente estético já é assustador e mais ainda com a trilha sonora de Michael Gordon.⁵¹ Na verdade, a música gerou o filme. *Decasia* foi encomendado originalmente pelo Musikmonat Europaischer como nova sinfonia da Bang on a can, cofundada por Michael Gordon. Seria para uma apresentação multimídia e foi a partir dessas experiências, que o filme começou a ser feito. Como havia encontrado em um arquivo na Carolina do Sul, EUA, as imagens que viriam a compor *Decasia* – as sequências da freira e do boxeador – Bill Morrison sugeriu a Gordon que fizessem da decadência o tema da peça audiovisual.



Fragmento de *Decasia*, 2002, Bill Morrison

O filme começa com um dançarino sufi, girando em câmera lenta; uma sequência de transe de um dervixe rodopiante; vemos barracos em chamas, paisagens com um sol negro, paraquedistas no céu escuro, um jovem casal vindo em nossa direção e desaparecendo diante de nossos olhos, condenado a fazer novamente esse passeio por uma rua qualquer em Londres. Em seguida, vemos rolos de filme em um laboratório de processamento; a ligação entre a imagem e o meio (campo/contracampo) é explicitada desde o início. Em uma sequência, um homem, em 1920, flerta com duas mulheres, uma das quais é apenas uma sombra queimada. Em outra, imagens deterioradas do mar e de uma mulher japonesa. Há no filme a fusão constante da imagem registrada com a deterioração do meio físico em si. Pouco a pouco estamos imersos nesse ‘jogo’ no qual percebemos que todas as pessoas que aparecem no filme não só estão mortas, como também a decadência do nitrato espelha o processo de decadência corporal que afeta todos nós e o próprio cinema. Quando vemos uma imagem, pessoas em momentos de suas vidas, nos inserimos também numa espécie de escala do tempo, ‘saímos’ do filme

⁵¹ Compositor americano de gêneros chamados pós-minimalistas.

para pensar na temática da finitude de maneira mais ampla.

Às vezes os efeitos são tão expressivos, que podemos desconfiar de como o acaso fez aquilo; explícita luta da proeminência sobre a decadência, o filme muitas vezes se assemelha aos borrões de tinta de Rorschach⁵² que lentamente flutuam ao redor da tela. A incerteza a respeito de aonde essa experiência estranha nos está dirigindo paira todo o tempo e afasta qualquer tentativa de identificar uma narrativa. Por trás dessa experiência abstrata, porém, do ponto de vista da imagem e da forma, *Decasia* foi pensado numa estrutura subdividida em quatro movimentos: criação, civilização, desintegração e renascimento. O filme não é, contudo, dividido em seções claramente indicadas, embora seu significado geral seja percebido pelo espectador.

O primeiro movimento simboliza a criação do cinema. A meditação do dançarino sufi e o carretel de alimentação no laboratório expressam algo em constante mutação. Morrison considera a imagem “um tipo de céu, em que os deuses examinam nossas vidas e o modo como são jogadas fora em vários filmes. Uma delas é o filme que conta o sonho de uma deusa japonesa. Há primeiro apenas nuvens de gás e, em seguida, terra, mar, vida e várias espécies migratórias, incluindo o homem” (Beauvais, Bouhours, 2000, p. 21). O segundo movimento – civilização – é o que cria e configura a religião. Para Morrison, o homem teme a morte. O tempo passa, e o homem imita Deus, transformando rodas como Deus transforma/projeta rolos de filme. O homem moderno nasce, cresce, se instrui e inventa o cinema a sua semelhança para oferecê-lo ao consumo de massa. O artifício torna-se indistinguível da realidade.

Decasia tem algo de sinfonia de memória. A roda da mulher que parece tecer e pessoas trabalhando nos dão ideia de vida, de um cotidiano que se constrói, tece vida, firma-se. Nesse quadro todos estão em ação, produzindo. Girar é movimento constante nesse filme; o dervixe sempre volta, como ponto sutil de um estado de meditação. O filme passando no rolo, a bailarina rodopiando, as mulheres tecendo fios, uma rodagigante para crianças, a vida em constante movimento. A principal oposição com a que nos deparamos é a de vida e morte e, em seguida, do presente que estamos construindo diante de um passado imenso e intenso. As crianças que olham a câmera quando registradas dentro de um ônibus, provavelmente escolar, parecem nos perguntar sobre o sentido de tudo que construímos no cotidiano de movimentos incessantes – ou, talvez,

⁵² Hermann Rorschach (1884-1922) é criador do test de Rorschach, uma técnica e método de psicodiagnóstico que consiste em lâminas que apresentam manchas de tinta que caracterizariam a estrutura do paciente.

nós projetamos nesses olhares nossas indagações. São retratos em movimento e em ruínas, marcas do tempo que assumem formas de ondas que parecem varrer as figuras das imagens. Até que essas formas abstratas assumem completamente a tela, e tudo se esvazia. O tipo de percepção que esse filme nos sugere pode ser aplicado a imagens mais recentes, como as imagens familiares do filme *Pacific*, do diretor brasileiro Marcelo Pedroso. Ou ainda às imagens de *The future is behind you*, da diretora norte-americana Abigail Child. O que parece constante nessas três obras é o tratamento das imagens como sobrevivências, personagens mortos, fantasmas, espectros que nos convidam a pensar neles, a sentir uma espécie de cumplicidade de existência, uma recolocação de posturas e uma ideia de seguimento da vida.

O terceiro movimento – desintegração – simboliza o progresso industrial que criou um mundo de máquinas e de cidades cheias de flagelo. O mundo desaba, e os esforços para transcendê-lo parecem sem esperança. No quarto movimento – renascimento – a deusa japonesa acorda de seu sonho. O dervixe continua a girar, bem como a bobina de filme. A ideia que se mantém no filme é a de que o presente é incognoscível e fugaz, mas é também a única coisa que existe objetivamente e, uma vez relegado ao passado, torna-se parte de nossa (subjativa) ordenação do mundo. O presente significa as coisas como elas de fato são, e os filmes de arquivo, uma prova da passagem e interferência física do tempo, são deteriorados por conta própria, organicamente, análogos a nosso relacionamento com o viver e o morrer. *Decasia* mostra ciclos. Nele, os ressuscitados são viajantes do tempo de batalha contra o caos; eles nos olham, solenes, ou simplesmente exibem seus gestos com seus chapéus ou mãos. Mais ou menos como um espelho quebrado e manchado que reflete o ciclo da vida ou da morte para oferecer lampejos sublimes de outra realidade.



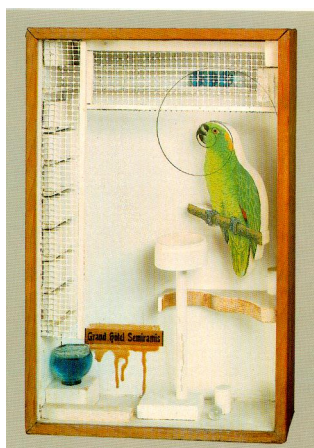
Ilustração da novela *Une semaine de Bonte*, 1934, Max Ernst

Bill Morrison criou artefato único, como o enigmático romance de Max Ernst, a colagem *Une semaine de Bonte*.⁵³ No lugar das imagens *clean*, digitais, precisas dos *blockbusters*, as de *Decasia* são densas, profundas, cheias de inomináveis presenças espectrais. É cinema como paisagem, como vista sublime e, ao mesmo tempo, como fato, como história. O filme nos remete às caixas de memória de Joseph Cornell⁵⁴ e à arte expressionista de Robert Rauschenberg,⁵⁵ porque nos faz sentir que a arte, em oposição ao negócio do cinema, tem um futuro – ainda que tenha de ser encontrado nas profundezas do passado (Poynor, s.d.).

⁵³ Utilizando novelas folhetinescas populares do século XIX, Max Ernst criou desassossegante universo paralelo em que mistura sonhos e pesadelos. Esse imaginário inquietante se constrói sobre a reinteração no uso de diferentes motivos, como o leão, a água, o mito de Édipo encarnado em um homem pássaro ou as asas de dragões e anjos que se sobrepõem às damas e cavalheiros representantes do inferno burguês.

⁵⁴ Pintor, escultor e cineasta experimental norte-americano, Joseph Cornell (1903-1972) foi um dos pioneiros e expoentes mais destacados da denominada arte de *assemblage*.

⁵⁵ Pintor norte-americano, Robert Rauschenberg (1925-2008) desenvolveu sua formação em lugares diversos: Kansas City, Paris, Carolina do Norte e Nova York. Depois de um primeiro período dedicado às pinturas de estilo expressionista abstrato, na década de 1950 começou a realizar suas *combine-paintings*, peças em que combinava diversos objetos como animais dissecados, cadeiras, garrafas, rodas de automóveis, ventiladores, rádios, etc. Em 1963 começou a utilizar a serigrafia, em que manipulava fotografias e recortes de jornais. Foi um dos fundadores da Experimentos en Arte y Tecnologia – EAT e em 1964 recebeu o Grande Prêmio da Bienal de Veneza.



Grand Hotel Semiramis, 1959, Joseph Cornell, coleção particular, Nova York



Pintura de Robert Rauschenberg

Vida e morte do cinema

Decasia representa a morte física do cinema, uma espécie de ruminação meditativa e hipnótica sobre o estado de fim de ciclo hoje comumente atribuído ao cinema. Em arte e arquitetura normalmente a ruína é considerada algo pitoresco; as ruínas do cinema, entretanto, raramente são visitadas; são os filmes e pedaços de filme que se encontram longe da luz e do brilho do cinema, que estão gradualmente desaparecendo nos arquivos e que raramente são destinados à cintilação da vida novamente, que é o que faz a prática de *found footage*: dá vida ao que aparentemente está acabado. Trata-se de uma forma de cinema que garante ao espectador o prazer hipnótico de ver fantasmas que ‘ganham vida’ e parecem nos olhar e indagar ‘E agora? o que farão conosco?’.

A decadência do tempo, os efeitos da decomposição, a mortalidade dos seres humanos contra a mortalidade dos filmes. O resultado visual do processo de decomposição orgânico é como uma animação feita pelo tempo, sem intervenção

humana; vemos pedaços deteriorados e vestígios do que foi a imagem original; cada metragem é uma possibilidade de elucidar nossa tentativa de entender o fim, a decadência, a vida, a morte. Em um plano, um boxeador ocupa o lado esquerdo do quadro, cujo lado direito é decadente e irreconhecível. Ele soca a área danificada do quadro, aparentemente desesperado para evitar, na proposta do filme, o processo de desintegração. Talvez um pouco como fazemos com relação ao desconhecido que permeia toda imagem de arquivo e o desejo de ter tudo nas mãos ou à vista.



Fragmento de *Decasia*, 2002, Bill Morrison

Aparências espectrais

A primeira figura sobrenatural no cinema sonoro de Hollywood foi o personagem do conde Drácula.⁵⁶ Ele olha frontalmente a câmera, assim como os fantasmas filmados ‘atravessam o arquivo’ para nos olhar, humanamente. Saltam do físico para uma espécie de segunda vida, que se consolida quando nosso olhar lhes é devolvido. Trata-se do domínio do irracional – o olhar do espectador ‘para um fantasma’ não é igual ao que lança para um personagem diegético, e essa é uma característica desses filmes, que são obras experimentais. O filme força o espectador a olhar e suportar o incompreensível olhar de Drácula, assim como olhamos esses fantasmas que insistem em manter suas formas nos arquivos que desvanecem. “Corpos que viviam e, ao mesmo tempo, não viviam; isso é o fantasmagórico (...)”, afirmam Adorno e Eisler (citados em Cueto, 2011, p. 18). O primeiro Drácula e a primeira criatura de Frankstein são sombras de monstros, fantasmas de si mesmos, projeções espectrais de um ser sobrenatural. O Drácula sempre presente, na realidade, nunca está.

⁵⁶ Personagem clássico do cinema. Em *Drácula*, de Tod Browning (1931), foi interpretado por Bela Lugosi.

É carne sem cor, animação sem vida. Os arquivos nos rondam, como se pedissem uma segunda vida. O gesto de artistas como Bill Morrison de criar seu filme inteiramente com imagens dispensadas é a grande novidade da prática de apropriação atualmente. É gesto que vai contra todo o fluxo de produzir mais, de criar novas obras com tudo novo; aqui a novidade tem base muito mais profunda. Acreditamos que obras como *Decasia* tornam-se mais interessantes do que muitos documentários que elaboram discursos diversos, com materiais de arquivos, raros ou não, porque os documentários de feitura mais clássica, ou mesmo filmes mais dialéticos, normalmente estão fixados em temas específicos. E a atual produção de informação já oferece demasiadas informações de todos os tipos. Em obras como *Decasia*, *Raza remix*, *The future is behind you* ou mesmo *Pacific*, para citar algumas, as reflexões sobre história ou política estão presentes, sim, mas de modo subjetivo; o gesto de apropriação, desprovido da urgência do sentido narrativo imediato, torna essas formas mais leves e as reflexões críticas mais criativas e interessantes.

Os fantasmas, no contexto de *Decasia*, são expressões de nosso desejo de ver o que imaginamos, o que já não está ao nosso lado. Como aponta o crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli (2008, p. 211),

O homem morto retorna à tela, uma vida póstuma lhe é, se não assegurada, pelo menos possível: a história do cinema é feita, hoje, de mais mortos que sobrevivem em imagens (e sons, para os mais privilegiados deles) do que de vivos, se assim posso dizer, em exercício [...] o espectro se liga à imagem, e a imagem ao espectral. Se é preciso falar de utopia, ela tem no cinema parte ligada com os fantasmas; ela só pode ser a confirmação dos que voltam – do voltar e do não devir – na vida dos vivos. A utopia no cinema é nos fazer reencontrar os mortos que voltam, vivos, diante de nossos olhos, na tela que fixa nossos olhos tanto quanto nós a fixamos.

Materialidade frente à ivanescência e imaterialidade de outras criaturas sobrenaturais. Seres opostos à razão. Os fantasmas, espíritos, são seres de contundente e aterradora solidez, corpos que se podem ver e tocar, da perspectiva da ‘espectralidade’ da imagem cinematográfica. “Se os seres sobrenaturais supõem o reverso tenebroso do real, a sombra do mundo físico, sua representação cinematográfica os converteria na sombra de uma sombra (Cueto, 2011, p. 18). É no cinema, porém, que esses vultos de pensamento se tornam concretos, porque se tornam imagem.

Os filmes que são objeto de nossa análise apresentam distintas categorias do que chamamos aqui de fantasmas do arquivo. Em *Decasia*, Morrison trabalha com os vestígios que o tempo deixa, incontrolavelmente, na película e as condições metafóricas que esses vestígios podem assumir quando pensados como a experiência do cinema. Esses vestígios assumem o lugar de fantasmas como marcas do tempo. Já em *Ciudad de los signos*, os espectros são recortados, manipulados digitalmente, e a morte do cinema está simbolizada de outra maneira, não exatamente física. Em *Ciudad de los signos* o tema é o neorrealismo, o cinema novo italiano, seus icônicos personagens e o lugar que essa tradição cinematográfica ocupa hoje.

La ciudad de los signos, um recorte no arquivo

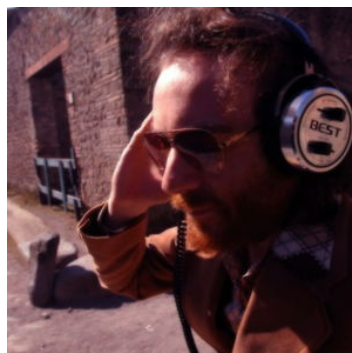
A imagem de *La ciudad de los signos* (2009) é surpreendente. Nesse filme os fantasmas são como espectros da memória, manipulados com estratégia estética que produz efeito muito particular nos espectadores. Personagens dos filmes neorrealistas são ‘recortados’ como um *collage* e sobrepostos às locações, fielmente reproduzidas, de seus filmes de origem, tais como, por exemplo, *Roma, cidade aberta* (1945), *Stromboli* (1950), *Paisá* (1946), *Viagem à Itália* (1954), *Europa 51* (1951), todos de Roberto Rossellini. Os personagens assumem a condição de fantasmas quando suas imagens são fundidas no presente.

*La ciudad de los signos*⁵⁷ é filme biográfico realizado com auxílio de bolsa de estudos (de dois mil euros mensais) na Itália durante quase nove meses. César Alarcon, personagem que abre o filme praticando psicofonia,⁵⁸ representa o pai do diretor espanhol Samuel Alarcón que, desde criança, escutava gravações que seu pai fazia, sentia medo e ficava impressionado. Parte de sua curiosidade está presente na ideia inicial de *Ciudad de los signos*, de pensar a relação dos espaços físicos com as imagens desses espaços para introduzir o tema de que, assim como vozes e sons (segundo a psicofonia) são vestígios que vivem nos espaços, com as imagens também pode haver permanência, de outro tipo, configurada nos fantasmas. Partindo desse ponto, Alarcón selecionou filmes – a maioria de Roberto Rossellini – locações e uma cidade – Pompeia,

⁵⁷ *Ciudad de los signos* tem circulação em espaços culturais – casas de cultura, embaixadas, festivais. O filme nem sequer é registrado, e para uso dos arquivos possui autorização (apenas verbal) de Renzo Rossellini, filho de Roberto, responsável pela administração do acervo.

⁵⁸ Prática mediúnica que permite a comunicação oral com um espírito por intermédio de um médium. Fenômeno paranormal cujos sons e vozes, que não se produzem em espaço real, foram registrados com magnetófono (emulsão de metal que se move com o ar).

na Itália – para estabelecer relações entre vestígios (físicos) e espectrais de personagens de ficção do cinema neorrealista italiano.



Fragmento de *Ciudad de los signos*, 2009, Samuel Alarcón

Começou gravando nas locações os espaços vazios, reproduzindo enquadramentos para depois fundir os personagens nesses espaços. *Ciudad de los signos* objetiva abordar diversos aspectos, como a questão do que pode haver de memória nos espaços físicos, a relação dos personagens nesses espaços, quantas histórias podem caber num mesmo lugar, e alguns desses aspectos em alguns filmes neorrealistas. Nesse sentido, as imagens apropriadas são dispostas para evidenciar esses pontos de vista. As imagens de arquivo efetivamente são os personagens dos filmes (recortados), trechos dos filmes, fotografias e noticiários sobre as filmagens. O método utilizado aqui não é exatamente o de *found footage*, porque nos filmes de *found footage* as imagens apropriadas constituem e permeiam a nova narrativa, são como o conteúdo e a moldura do filme. Em *Ciudad de los signos* o gesto mais ousado na manipulação do arquivo é o do método *collage*, quando os personagens são ‘recortados’ de seus espaços de origem e colocados nas mesmas locações no presente. O efeito de ver soldados da Segunda Guerra Mundial do filme *Roma Cidade Aberta* circulando pelas ruas e dividindo o espaço com transeuntes, seus carros e celulares, etc. coloca em perspectiva a história dentro do cinema e o cinema como uma parte da história. Trata-se, porém, de gesto pontual dentro dessa narrativa que utiliza o material de arquivo de outras maneiras, talvez menos experimentais do que o uso dos noticiários.

O personagem César Alarcón, apresentado no início do filme num documentário fictício, é pesquisador que recompila psicofonias – ruídos de fantasmas – nas fendas do Vesúvio. Os sons que procura são como uma espécie de prova física do passado, além das imagens. Uma história que se pode já considerar fantasmal no sentido de que o

arquivo é considerado vestígio material do rumor dos mortos. Ou, como coloca o historiador de arte alemão Aby Warburg (Didi-Huberman, 2009, p. 36), com os documentos de arquivo decifrados, restituímos “timbres de vozes inaudíveis, vozes de desaparecidos, vozes ocultas retiradas da simples escrita [...]”. Há de fato, um desejo que move o ‘curioso’ em direção a ver, ver mais, ouvir, tocar o que só existe em vestígios ou possibilidades. Um desejo de memória que o filme materializa, dando cara, feições e gestos aos fantasmas cinematografados, problematizando na articulação que propõe formas de lidar com o passado e com a ausência do que queremos ver e já não podemos.

O cinema, os vestígios em Pompeia são ruínas em *Ciudad de los signos*, no desejo de ver o invisível está o *collage*, o gesto experimental de tentar visualizar o que não tem forma física, mesmo que seja através de uma experiência paranormal. Esse gesto vai muito além do que pode representar objetivamente uma imagem de arquivo. Quando vamos a lugares muito antigos em que ocorreram fatos históricos, em geral, ficamos impactados (uma espécie de ‘efeito Stendhal’) com a presença do passado e, num esforço de memória, queremos imaginar o que ocorreu ali, acessar o inacessível. Nesse sentido, esse filme se incorpora a nosso *corpus*, porque introduz abstração e poesia às reflexões sobre o passado, seja esse passado do cinema ou da história. De certo modo, quando convoca as ruínas de Pompeia, Alarcón nos faz refletir sobre as ruínas do cinema, que seriam representadas pelo neorrealismo italiano.



Fragmento de *Ciudad de los signos*, 2009, Samuel Alarcón

Segundo o já citado autor, Jean-Louis Comolli (2008, p. 211),

pela primeira vez, sem dúvida, os fantasmas realmente encontram no cinema uma eficácia que antes só tinham nas lendas. Acredito nos fantasmas cinematografados como acredito nas histórias que, quando

criança, me contavam, mas acredito neles, melhor dizendo, em uma crença perfeita. Ele, ela, está aqui, na minha frente, suas mortes não passam, graças ao cinema, de um episódio de suas sobrevivências.

Os fantasmas que vemos em *Ciudad de los signos* são vestígios de uma época do cinema, a do neorrealismo, que ganham uma forma de sobrevivência no filme.

2. OUTRAS VIDAS PARA AS IMAGENS

Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirlas a la vida. Las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya y siempre Nachleben, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral. (Agamben, 2010, p. 23)

Exterior night

Como vimos na primeira parte desta tese, o *found footage* é procedimento artístico bastante antigo, prática hoje renovada devido às possibilidades oferecidas pelos processos de digitalização. No passado, apenas os arquivistas alguns artistas e cineastas tinham acesso físico aos arquivos cinematográficos. Hoje, graças à internet e ao *youtube*, por exemplo, há um permanente arquivo de filmes *on line* em todo o mundo. Ao cortar, colar, alongar, colorir, fazer nova edição de som, os filmes de *found footage* adquirem novos significados e, de certa forma, reescrevem a história do cinema. Além do acesso *on line*, as pesquisas no arquivo de cinema ‘refrescam’ o material que está fadado à escuridão. Analisaremos algumas obras que se valem de arquivos de cinema, essencialmente de filmes de ficção: *Exterior night* (1993), do norte-americano Mark Rappaport, e *Home stories* (1990), do alemão Matthias Müller. Rappaport é também artista plástico e escritor, e Matthias Müller, artista visual e professor de práticas experimentais. Seus filmes, em geral, são exibidos em festivais e mostras em centros culturais.

Exterior night começa com a imagem de uma tela em que se lê escrito “The End”; um movimento de câmera nos leva aos olhos de um jovem que acaba de ver o filme. Em voz *off* ele comenta *Los condenados no bailan* (adaptação do livro de mesmo título) e afirma que “o filme sempre tem espectadores certos, mas não chega aos pés do livro”. Ao abrir a persiana da sala em que está, vemos que a imagem de fora é a de um filme, *noir* como o que ele acabou de ver. Esse jovem vive dentro do filme, ele em cores, e as demais imagens em preto e branco. Ele fala em *off* sobre trechos de filmes *noir*; sobre um sonho que teve em que estava em uma rua na qual jamais havia estado, mas que conhecia muito bem. Ainda em *off* ele descreve uma cena, enquanto vemos sua imagem colorida em meio ao restante preto e branco, exatamente como num *film noir*. Essa imagem é a de seu pai quando tinha a idade que ele tem hoje. A cena é de um crime, um mistério a ser resolvido. O jovem entra na realidade dos filmes e parece contaminar alguns personagens com sua ‘cor’ e ‘vida’. Ele vê em várias telas imagens e cenas do filme ‘morto’, filme-cenário de sua vida.

Encontra uma mulher em cores, como ele, com quem comenta determinada cena do filme. Ele anda com essa mulher em meio às imagens, como se emergisse nessa outra realidade. O casal flana por vários tempos. Ele vai, então, para um cenário, um *club*, em cores, onde essa mesma mulher canta. O jovem diz em *off* que já conhecia essa mulher, as respostas que daria durante a conversação e a música que canta, cujo nome é “Déjà-vu”. Nesse momento, vemos as palavras dele saindo da boca da mulher, uma inversão de lados, de situações. Ainda em *off* ele diz que nessa noite teve sonhos com frases do livro. Na cena seguinte, janta com seus pais, que são a mulher que canta e o homem que recebeu o tiro na cena do crime. Estão na sala, em cores, mesmo cenário do início do filme, o fundo das janelas em *noir*.... Alguns personagens ganham cores nesse cenário sempre ‘meio morto’. A narração é uma condução emocional em tom de suspense. As imagens surgem e desaparecem da trama *noir* bastante indefinida. Ele rememora seu passado, vê seu pai, sua mãe, seu avô, todos jovens, e lhes faz perguntas, tenta esclarecer sua história e declara que “as balas do passado não nos atingem”. A mulher sai do filme (ela sempre em cores) e volta para o cenário também colorido em que encontra o jovem. ‘O pai’ analisa a cena com o filho, observando o cinema. Saindo de carro, eles passam por um filme de *bang bang*, um *western*, entram em cenários fixos de fotografia também. A cena do tiro é repetida várias vezes. Há imagens frisadas, imagens que se repetem. Em uma cena o jovem diz à mulher “venha que quero lhe mostrar, é uma cena do passado, *déjà-vu*”; eles estão em cores dentro da cena e

observam exatamente o local em que o pai havia sido baleado. É como se o enigma tivesse sido desvendado.



Cena de *Exterior night*, 1993, Mark Rappaport

Qual a razão de essa ‘trama’ estar imersa no arquivo do cinema? Como coloca Weinrichter (2010, p. 82), *Exterior Nigth* (1993)

trata-se de uma narração em segundo grau, como a de *Postcards*, que se desenvolve igualmente sobre um fundo de imagens: nesse caso, planos gerais vazios de velhos filmes americanos de estúdio em que os atores são colocados por um processo de incrustação. Hollywood como *transparência*, de fundo e a fundo: uma metáfora perfeita da posição de um cineasta que trabalha na periferia.

Os cenários desses filmes são como um chão, uma referência dentro do universo de memória, aqui, mais uma vez, a memória do cinema.

O cinema ganha espaço nobre no sentido do ser o tema para outros filmes, assume o lugar de fio de ligação para a experiência de rememorar o passado. Por que não rememorar em cima de experiências concretas, factuais? Ou, pelo menos, factuais em termos de terem sido vividas por quem rememora? Uma das razões é porque o cinema nos proporciona outro tipo de experiência, diferente da memória de algo que aconteceu. Mas que espaço-tempo é este? o do cinema que serve de meio para acessar memórias afetivas da nossa existência? As imagens de arquivo – do cinema – são confortantes e acolhedoras; elas ‘acariciam’ o desejo de memória e de estar no presente também dentro de um espaço-tempo. Mais ou menos como quando comemos algo que nos remete à infância, provocando-nos a sensação de permanência, de continuidade histórica ou de nossa existência. Ou quando escutamos uma música que igualmente nos situa em nossa história de vida. O cinema também tem esse lugar. Citando Weinrichter (2010, p. 85) mais uma vez, podemos dizer que Rappaport usa “o pretexto para uma reflexão que se estabelece *literalmente* sobre as imagens apropriadas que vai muito além

do biográfico: cheia de digressões e pontos de fuga, o que ouvimos é a voz do próprio Rappaport pensando em voz alta sobre o cinema”. Para o autor espanhol Luis Miranda (2007, p. 144), “Rappaport encena autobiografias fictícias de certos ícones do cinema e no processo desenvolve exercícios de análise fílmica mediante o uso dos próprios meios do cinema”. O acesso ao passado e à história se dá por uma via poética, menos objetiva, mais afetiva, garantida pela método do *found footage*, que tende, a nosso ver, a expandir o potencial dos materiais de arquivo.

Home stories



Home stories, 1990, de Matthias Müller

Home stories, collage de cenas apropriadas de filmes de Hollywood dos anos 50 e 60, monta planos (filmados diretamente do aparelho de TV) sucessivos de mulheres – vividas pelas atrizes Audrey Hepburn, Lana Turner, Kim Novak, Tippi Hedren, Lauren Bacall e Wyman Jane – que se levantam no meio da noite por diferentes motivos e, assustadas, atendem a telefonemas, abrem cortinas, olham ansiosamente para fora da janela e correm freneticamente em suas casas. Algumas gritam, outras ficam em silêncio, a montagem intensifica o suspense, mas o que as mulheres enfrentam de fato é o olhar do observador. Esses personagens são como ‘mortos-vivos’ confinados a um espaço cinematográfico do qual não podem sair – estão como no ‘entre’ das histórias. Os movimentos constantes de suspense dos melodramas possibilitam montagem ágil que une os estereótipos. Aqui o que está em questão é a memória do cinema. As imagens documentam uma história da relação dos espectadores com as imagens de clássicos do cinema.



Home stories, 1990, de Matthias Müller

Para Müller (Bloemheugel, Fossati, Guldemon, 2012, p. 211),

found footage nunca foi um gênero em si mesmo. É nada mais que um método que pode ser encontrado em vários gêneros de filmes. Tem sido usado em filmes *underground*, assim como no cinema *maisntream* e ganhou potencial subversivo no cinema experimental. Nos dias de hoje, a maioria das imagens tem utilizado esse método [...] para ampla gama de finalidades. Símbolos não podem mais ser lidos do jeito como foram interpretados décadas atrás. Em sociedades injetadas com imagens, não podemos deixar de diagnosticar uma certa corrupção de significado, um esvaziamento da semântica visual original.

Tal como os filmes de suspense, *Home stories* cria forma com montagem que acentua as passagens típicas desse gênero de cinema e composição sonora (feita pelo alemão Dirk Schäfer) que intensifica as ações dos personagens. Assim, Müller aponta sua crítica para um tipo de modelo de família, de mulher, de consumo; modelos que fizeram desse cenário e personagens estereótipos. Ao mesmo tempo que se distancia para criticar o cinema, faz reverência a seu poder de penetração. Como afirma, a composição que monta tem como referência as

lembranças de meu próprio passado de memórias individuais, bem como aquelas causadas por livros que li, filmes e séries de tv que eu vi quando criança. Além disso, eles são estranhamente influenciados pelos filmes a que assisti anos mais tarde, como evocações melancólicas de Bruce Conner da época de sua própria infância [...] Algumas das normas e valores que moldam a nossa personalidade, partes de nossos desejos, não herdamos somente de nossos pais, mas também da mídia a que estamos expostos (Bloemheugel, Fossati, Guldemons, 2012, p. 210).

O acesso às informações mais ou menos vem como um *collage* que conseqüentemente afeta nossa compreensão da memória que se apresenta como mistura ainda mais heterogênea de fatos e ficção, de conhecimentos passíveis de revisão. Em

Home stories o cinema é como um museu, e a memória atua dentro do espaço-tempo desse ‘cenário’. A memória tem um recorte, e as imagens são restos dessa grande fábrica de imagens que é o cinema de Hollywood. Müller tira o cinema do cinema.

Ele opera exatamente na interface entre cinema e arte visual. Os filmes dos quais tira extratos são, num certo sentido, diz ele em entrevista, irrelevantes, pois “eu os vejo com um olhar muito seletivo, com a única intenção de selecionar temas que são úteis para meu projeto. A origem natural dos planos está totalmente perdida em meus filmes, porque os extratos ganham nova vida em um trabalho autônomo” (Bloemheugel, Fossati, Guldmond, 2012, p. 211). Müller tira os filmes do seu ‘corpo cinema’ e intensifica o que lhe interessa nos deslocamentos que faz na prática experimental. Fazemos nossas as palavras do autor belga Chris Dercon (citado em Weinrichter, 2010, p. 12): “a pergunta colocada por André Bazin *O que é o cinema?* parece menos relevante agora do que a pergunta *Onde está o cinema?*”. *Home stories* faz parte de um conjunto de obras articulado em torno das ruínas do cinema enquanto espaço físico e dos vestígios materiais dessa experiência.

É notório hoje que o cinema experimental se expandiu, tirando o filme da tela, o projetor da cabine e o espectador de seu cômodo espaço, a cadeira. Num plano mais estético, o ‘cinema de exposição’, como denomina o autor francês Phillipe Dubois, sugere uma variação sobre o lugar do espectador. Segundo Dubois (2009, p. 87-88),

quando o filme deixou ‘sua’ velha sala escura para se expor nas salas dos museus de arte, os parâmetros sobre os modos de recepção supostamente ‘específicos’ dessas imagens se deslocaram, ao mesmo tempo que surgiram interrogações sobre a suposta ‘natureza’ de cada um deles [...] É a própria ideia de cinema e de arte que se encontra relativizada.



Home stories, 1990, Matthias Müller

Está claro que as formas de ‘consumo’ do cinema mudaram nesta era de proliferação de telas, em que se nota o final de um certo modo de ter acesso aos filmes e

uma ideia da morte do cinema, que é a morte de uma forma de cinefilia, como bem colocou a autora norte-americana Susan Sontag (1996) em seu artigo *A century of cinema*. O cinema transcende seus espaços tradicionais para entrar numa relação nova com o espectador no espaço do museu; “o cinema”, observa Kerry Brougher no catálogo da edição de 1996 do Festival Internacional de Rotterdam (citado em Weinrichter, 2010, p. 18), “parece ser história, no sentido de que está sendo absorvido por outros meios”. Para sobreviver no mundo do museu, entretanto, o cinema deve ser visto como um fato artístico ou cultural, ou seja, obras cinematográficas com caráter de arte que lhes faz merecerem o espaço do museu por direito próprio. Como coloca Weinrichter (p. 21),

A tradição do cinema experimental não só tira o cinema de sua condição de espetáculo, de meio de massa, e desafia sua vocação de contar histórias, como o leva a produzir longas-metragens de duração convencional, base de sua posterior exploração comercial nas sessões das salas de cinema, quer dizer, na mesma organização industrial do meio.

Ao desafiar o modelo industrial, Müller situa o cinema no interior de outra série de discursos relacionados com a arte como em *Home stories*, e, aliás, na maior parte de sua obra.

3. FANTASMAS DO ARQUIVO

De la influencia de la Antigüedad. Esta historia es mágica de contar. Historia de fantasmas para personas adultas. (Warburg, 1929, p. 3)

Nos filmes *The decay of fiction* (2002, Pat O’Neill), *Raza remix* (2010, Manel Bayo) e *The future is behind you* (2004, Abigail Child), que trabalharemos neste capítulo, os fantasmas são criaturas digitais que flanam pelos espaços, atingidos pelo tempo. Cada filme propõe uma situação, como veremos a seguir.

Trata-se de filmes estranhos que, com técnicas de *collage* e *found footage*, manipulam imagens de pessoas, trazem personagens do passado para o presente, criam cores e formas em torno do arquivo para dar impressões talvez da falta que fazem alguns momentos de outrora na atualidade. Esses três filmes são frutos do presente, do acesso mais fácil às imagens, somado ao desejo de memória, de ter mais elementos para entender de onde viemos e para onde é possível ir. Não são filmes nostálgicos; ao

contrário, são conectados com o presente, usam do que o cinema hoje pode proporcionar em termos de tecnologias de restauração e finalização, sobretudo para reverenciar a arte cinematográfica. Ver de novo e garantir nova vida às imagens, pois os discursos da memória são essenciais para imaginar o futuro e recuperar uma base temporal e espacial da vida e da imaginação em uma sociedade de consumo e dos meios de comunicação. Talvez esse gesto de investigar o passado, de rever imagens que são sobras e restos seja o desejo de ‘criar um chão’, como já dito, ainda que um chão virtual e povoado por fantasmas.

Muitas faces, *The decay of fiction*

Filme de ficção totalmente diferente do que costumamos chamar de ficção, *The decay of fiction* foi feito a partir de sobreposição fotográfica nos espaços e com atores que representam personagens de filmes clássicos de Hollywood, ambiente em que o filme se constrói e se inspira. Os espaços por onde circulam esses personagens estão no Ambassador Hotel em Los Angeles, que assume no filme o lugar de personagem principal. Esse hotel fechou suas portas ao público em 1988 e, na ocasião da filmagem, encontrava-se abandonado e com data marcada para sua demolição, que foi em 1994, exatamente quando as filmagens começaram. Construído nos anos 20, o Ambassador ‘carrega consigo’ todo tipo de fantasma do cinema hollywoodiano.



Cena de *The decay of fiction*, 2002, Patrick O'Neil

Se o reflexo, o eco e a sombra podem ser vistos como duplos de algo que se refere à realidade, como coloca o autor Clement Rosset (2008, p. 65), os fantasmas e as fantasmagorias, podemos dizer, são emanações e duplos do arquivo, de algo que algum dia existiu. O arquivo é, portanto, a casa dessas aparições que saem, flanam, mas retornam a seus lares. Segundo Rosset (p. 68), “assim como os fantasmas desaparecem ao amanhecer, também as fantasmagorias desaparecem no limiar do real: ‘o sol os dissipa como se fossem neve, diz Maupassant’”. O êxito dos fantasmas está em serem

percebidos pelos humanos; o contrário não faria sentido. O que dá cara aos fantasmas? Como esses duplos repercutem nos originais dos quais emanam? E como iluminam o tempo presente com a segunda vida que obtêm? O que nos faz vê-los? É um movimento de ir atrás, ver o passado pelo cinema e ver adiante, como uma ideia de futuro que pode estar atrás de cada um de nós.

Os ‘fantasmas’ em *The decay of fiction* são figuras transparentes que flanam muitas vezes por cenários de filmes (reconstruídos no Ambassador) ou por quartos vazios. Tais figuras exercem o papel de arquivo de personagens (inventados) de clássicos do cinema *noir*. Porque o filme não reproduz diálogos, cria-os. Os fantasmas são estratégias para acessar o passado, habitá-lo com a liberdade que temos quando imaginamos situações. Sabemos que esse hotel abrigou atores e personagens de vários filmes e seguramente existem centenas de imagens de arquivo de situações. O filme, porém, não usa sequer uma imagem de arquivo, preferindo criar algo semelhante às imagens da realidade dos filmes de ficção e fazer do espaço físico a ‘prova do real’ como um espaço que abriga memórias, que está povoado pelos vestígios de situações que ali ocorreram. É uma espécie de inversão o que ele faz: cria imagens de suas lembranças e as insere num ambiente por onde elas passaram. Lida com a memória dos espectadores garantindo-lhes a liberdade de dar continuidade aos fragmentos de situações que os ‘atores/arquivo’ encenam.

Movimentos sem nexos, caveiras, vozes murmuram, a música garante o clima de suspense. A câmera parece levar-nos para dentro dos espaços mais recônditos de nossa memória. Enquanto mulheres se arrumam, um cotidiano transcorre no hotel; um grupo de detetives ao estilo *noir* tenta desvendar um crime, a respeito do qual pouco sabemos. Tudo é tratado como arquivo, e o único vestígio da realidade é o hotel semidestruído, que representa o presente, única ligação com aquele passado de memórias. O hotel nos lembra todo o tempo que aquilo já passou, a pintura descascando, o corrimão corroído, o mofo nas paredes – mais ou menos como faz *Ciudad de los signos*, que usa os espaços existentes como pano de fundo para recolocar personagens que já são espectros.

Voltando a *The decay of fiction*, a princípio tentamos identificar quais são os filmes em que atuaram aqueles atores. Quem são eles? Mas não identificamos, porque são atores do presente que representam atores do passado e reproduzem precisamente fragmentos de diálogos, cenas de filmes clássicos do cinema hollywoodiano numa polifonia audiovisual que também joga com o desejo de identificação do espectador. Porque o que importa como informação é o espaço de memória que ele constrói com

todos os artifícios e estratégias estéticas das quais se vale. Os diálogos não se interligam para dar sentido a alguma narrativa, não são arquivos (tal como o termo define), mas ‘arquivos inventados’. Os atores só se interligam como parte do mesmo contexto de memória. As possibilidades de finalização digital oferecem ao cinema um poder de imersão numa realidade virtual quase sem limites.

Em *The decay of fiction* os fantasmas tomam o sentido de permanência e eternidade. Eles nos guiam aos espaços em que viveram os atores J. Edgar Hoover, Marilyn Monroe, Howard Hughes, Jean Harlow, John Barrymore, Gloria Swanson. No hotel ficava também a boate Coconut Grove, espaço em que as cerimônias do Oscar foram realizadas durante seus primeiros oito anos; em que Joan Crawford, Carole Lombard e Loretta Young foram descobertas enquanto dançavam, em que Bing Crosby começou sua carreira, cantando. Ao longo dos últimos 30 anos, vários filmes e cenas ali foram feitos. Nomes e eventos que se tornaram presentes em nossas memórias sobrevivem no mar de imagens dentro de nós.

The decay of fiction nos sugere, às vezes, um estado de devaneio, uma vez que nos leva a um passeio com imagens em cor aos muitos recantos do Ambassador. Ao longo do caminho nos deparamos com convidados transparentes em preto e branco, fragmentos da narrativa *noir*. Conversas soltas se sobrepõem às vozes de *gangsters*, de detetives e funcionários diversos. Criaturas estranhas e abstrações aparecem intermitentemente, dissipando-se em pequenas histórias que vão surgindo a partir de uma sucessão de efeitos técnicos, como lapso de tempo, colagens e dupla exposição, entre outros, a partir dos quais o filme é montado.

Por meio de linguagem que usa os mais modernos artifícios técnicos de finalização, Pat O’Neill⁵⁹ em *The decay of fiction* recorre a essa estratégia estética para enriquecer a discussão em torno da personificação do passado, o que, para os

⁵⁹ Essa técnica e sua aplicação são parte da linguagem que o diretor O’Neill vem aprimorando ao longo de seu trabalho. Nascido em Los Angeles em 1939, formou-se em design e fotografia e teve grande influência da arte de Maya Deren, Anger, Brakhage, John Whitney, Wally Berman, entre outros. Os curtas-metragens de O’Neill do início da década de 1960 são altamente gráficos, *assemblages*, feitos com base no domínio das técnicas de impressão óptica. De *By the sea* (1963) a *Delta Side Winder* (1976), o autor explora a ambiguidade da imagem através da manipulação técnica de ‘refotografia’. Além de ser um realizador experimental, O’Neill está ligado ao *mainstream* de Hollywood através de sua empresa, Films Lookout Mountain, em Los Angeles, em que cria efeitos especiais para filmes como *Piranha* (1978), *Star Wars episódio VI: o retorno de Jedi* (1983).

espectadores, resulta numa experiência inusitada diante do arquivo, no caso desse filme, absolutamente inventado. Trata-se de linguagem gráfica que manipula formas díspares num mesmo quadro, formas humanas que se relacionam entre si e que cruzam o quadro como corpos definidos, mas transparentes; temos a sensação de estar nos lugares, dentro dos filmes clássicos do cinema hollywoodiano dos anos 40. A câmera é muito responsável por essa sensação, porque nos leva – espectadores – a flunar pelos ambientes. Como em sonhos, que muitas vezes têm o poder de ‘materializar’ e ‘narrativizar’ traços de nossa memória. Aqui, são traços da memória do cinema numa crítica ao efêmero das coisas do presente. Esse é um pano de fundo da cultura digital de fragmentação e de superfície, um mundo pastiche de universos paralelos, múltiplas leituras, repetições – da decadência da ficção.

Na era da composição digital, do Photoshop, a linguagem de camadas e colagem é facilmente produzida e pode criar efeitos muito interessantes para pensar uma organização dos sentidos das imagens hoje. O filme opera com emblemas da decadência e ruptura que sobrevivem a sua função. O uso dos espaços como personagens agrega um nível de autorreflexão aos filmes. O *Ambassador Hotel* funciona como metáfora para a câmera.

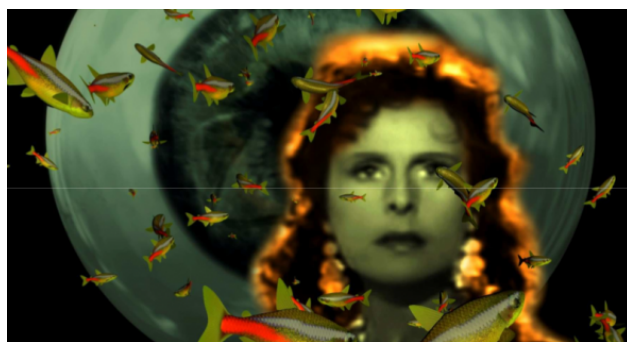
Raza original, material bruto

Raza é um ícone da cinematografia espanhola. Lançado em 1941 como superprodução, é um filme de ficção que sintetiza o ideário do regime franquista nos primeiros anos do pós-guerra através da história de três irmãos durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Dirigida por José Luis Sáenz de Heredia a partir de argumento de Jaime de Andrade, pseudônimo do general Francisco Franco, o filme foi patrocinado pelo Conselho da Hispanidade e teve como banda sonora músicas interpretadas pelas orquestras Nacional, Sinfônica e Filarmônica. *Raza* pretendia mostrar o espírito abnegado e valente que seria próprio do cidadão espanhol e do ideário nacional-católico do regime de Franco (1939-1975) posto em prática após a Guerra Civil. O filme é também documento de sua época, reproduz uniformes, vestimentas e simbologia republicanas em geral, com precisão típica dos filmes feitos no período franquista. *Raza* é, portanto, um filme de ficção convertido numa espécie de manual de autoajuda fascista dos anos 40, uma repetição do ideário franquista, uma lavagem cerebral no povo espanhol.

Raza remix

É sobre esse material que o artista multimídia Manel Bayo se debruça para fazer um *collage* com tons surrealistas, com colorido alucinado e atemorizante universo de seres mitológicos, monstruosos, fosforescentes, que cria para interpretar e criticar a inverossímil trama dessa superprodução. Uma crítica cáustica aos dogmas ideológicos que ainda ecoam na sociedade espanhola.

O projeto *Raza remix*⁶⁰ é uma aproximação ao horror de uma época, um ‘corpo a corpo’ com a herança formal deixada pelo franquismo, que usa como estratégia estética o humor e a ironia para indagar “um jogo do tempo, a dialética do que muda e do que resiste a mudar” (Didi-Huberman, 2009, p. 95). O filme cria uma dimensão paralela, como uma espécie de polifonia visual para interferir no seio das tradições familiares impregnadas da moral católico-franquista. O que Manel Bayo faz é nos colocar a imaginar formas e cores (‘materializar’) para essa ‘moral’ que é algo que paira no ar e nas relações, como padrões de comportamento. Como coloca o historiador Burchardt (citado em Didi-Huberman, 2009, p. 95), “a história tem a ver com morfologia, é um jogo de formas, entendendo-se por formas a cristalização sensível de uma dialética ou influência recíproca”, ou seja, o que Bayo faz é criar uma maneira subjetiva de abordar um tema que é fruto de algo concreto (anos de ditadura, etc.), mas que se apresenta de modo subjetivo no *corpus* social.



Cena de *Raza remix*, 2009, Manel Bayo

Raza remix é um *collage* que pisa o original. Cada chiste visual é uma metáfora, uma crítica a toda forma de dogma ideológico; é também uma volta à iconografia artística, uma espécie de versão animada de *Jardim das delícias* de Bosch, como observa Eudald Camps no site do projeto . O filme lida com a memória dos

⁶⁰ Disponível em <http://www.manelbayo.com/esp/fusile/index.html>

espectadores, uma memória do cinema, dos gestos e das relações do cotidiano. Segundo Comolli (2008, p. 210), “como a influência do cinema foi reforçada em todos os registros de nossas sociedades, esses corpos em imagens e em sons se tornarão talvez mais reais que os corpos reais dos quais eles eram a mera figuração. Imagens de corpos tornadas corpos de imagens”, Bayo trabalha no universo do subjetivo criando cores e formas para expressar sua crítica aos padrões de comportamento dos personagens. Mas também temos a referência do concreto, que é o filme em si, contraste que fica muito marcado em *Raza remix*. O arquivo aqui é o filme de ficção, que guarda a memória daqueles tempos e possibilita a intervenção para criar o diálogo crítico entre os tempos.⁶¹

O formato final de *Raza remix* é o de um filme sobre um filme, em que o espectador descobre a articulação do visível e do invisível, a multiplicação dos tempos e dos espaços, a fragilidade das figuras e as ilusões dos poderes. O que Bayo faz é dar cor ao invisível que rodeia a imagem, como espectador, interferindo no material para criticar suas condições históricas. Cria sombras de sombras, fantasmas de personagens clássicos do cinema espanhol. Mais uma vez, vai ao cinema para buscar elementos, métodos para criticar, entender, questionar o presente.

Nesses filmes, temos a sensação de estar diante de fantasmas. A condição de fantasma nos sugere algo que não é físico, que é do campo do virtual, do etéreo, que está ligado a uma projeção do desejo humano de ver algo que fisicamente, como matéria, não existe. O cinema é a única arte/linguagem que pode levar a cabo esse desejo de criar imagens e ambiente para que elas existam e assim façam jus ao desejo de ver. Os fantasmas são supostos espíritos ou almas desencarnadas que se manifestam entre os vivos de forma perceptível, por exemplo, tomando uma aparência visível ou produzindo sons. São impressões, marcas do visível que estão disseminadas por toda parte. Espectros, aparições ilusórias, desdobramentos, projeção astral. Ou alucinação

⁶¹ No Brasil, não temos um filme como *Raza*, que tenha tido como roteirista um líder político. Temos, porém, algo próximo que é *Descobrimento do Brasil*, uma superprodução, dirigida em 1936 por Humberto Mauro, financiada pelo governo de Getúlio Vargas. O filme é uma versão oficial da história do descobrimento do Brasil, versão que Vargas queria que os brasileiros tivessem sobre sua história, para construir um sentido de pertencimento, como um mito de origem da nação. Ao ver o filme hoje, temos o estranhamento do quão patética era a ideia de nação que eles forjavam. É absolutamente contrário a todas as políticas indigenistas que se desenvolveram poucos anos depois. O filme não menciona o número de índios que foram mortos pelos portugueses quando aportaram em terras brasileiras. Ao contrário, reproduz a cena do primeiro encontro entre as culturas com uma ternura típica de contos de fadas. Tal com *Raza*, é documento de época e serviria perfeitamente como material base para outro filme, talvez como *Raza Remix* faz.

telepática, como explicam quase todos os tratados de parapsicologia. São formas corpóreas, de contos e filmes de medo, personagens que vestidos geralmente com roupa branca se dizem espíritos de pessoas mortas. Uma percepção ilusória de um objeto que não existe. Uma transparência. Segundo Jean-Louis Comolli (2008, p. 211), “é preciso acrescentar que se esses corpos figurados ainda vivem na tela da vida dos fantasmas, é porque eles se prestam às nossas fantasias”, se prestam ao nosso desejo de memória. Os fantasmas aqui resultam disso. Por que não tornar físicos os fantasmas que nos permitem estar próximos de nossas memórias, das memórias do cinema? A memória dá cara aos fantasmas; o cinema, suas feições e gestos. Os cenários dos filmes, todos os mencionados aqui, são referência e porto seguro dentro do universo da memória, e aqui a memória tem o espaço-tempo do cinema.

Uma história da memória

O escritor italiano Italo Calvino disse, em certa ocasião, que a imaginação também tem memória. Uma memória que nasce não da realidade vivida, mas de um sonho, talvez outra memória (Borde, 1991, p. 7). A memória sempre foi associada a tradições canônicas (religiosas), quer dizer, às estruturas da retórica que se consideravam absolutamente essenciais para fazer possível a memória social e cultural. Com o declínio dessas tradições retóricas e a partir do Romantismo, a memória foi-se associando progressivamente a ideias ligadas à experiência e a sua perda. Hoje imaginamos a memória mais como um modo de representação e como algo que cada vez mais pertence ao presente. Afinal, o ato de recordar sempre se dá no presente e a ele pertence, enquanto seu referente é o passado e, portanto, está ausente e presente só em ondas de rememoração. Todo ato de memória comporta uma dimensão de traição, esquecimento, ausência ou invenção.

Hoje a memória histórica já não é o que foi. Antes apontava para a relação de uma comunidade ou de um país com seu passado, mas a fronteira entre passado e presente era mais sólida e mais estável do que hoje parece ser. Nas artes visuais sempre houve profundo interesse pelos temas da memória, o arquivo e o testemunho sobre o passado. Passados recentes e não tão recentes incidem no presente através dos modernos meios de reprodução, como a fotografia, o cinema, a música gravada, a internet e também pela eclosão de uma erudição histórica e de uma cultura de museu. Como assinala Weinrichter (2010, p. 18), “é um dos sentidos em que o cinema entra em relação nova com o museu [...] o cinema parece ser história, no sentido de que está

sendo absorvido por outros meios”. O passado se converteu em parte do presente, de uma forma que simplesmente não se poderia imaginar; a maior parte dos arquivos está acessível para quem quiser, como já dito, o que de todo não ocorria em tempos passados, quando consultar arquivos era prática para poucos. Como coloca o teórico alemão Andreas Huyssen (2011, p. 14), “a memória era um tema próprio de poetas e de suas visões de uma idade de ouro ou de suas histórias sobre a busca de um passado inquieto”.

No atual debate sobre a história e a memória estão em jogo uma mudança das ideias de passado e uma crise essencial do que podemos imaginar sobre futuros alternativos e o campo das imagens assume lugar de destaque. Ainda citando Huyssen (2011, p. 18), “As fantasias da globalização da década de 1990 já passaram a fazer parte do arquivo da memória e de sua vitrina de falsas ilusões. De nada servirá nos limitarmos a substituir a obsessão que no século XX se tinha pelo futuro por nossas obsessões recém-encontradas pelo passado”. O passado é tão importante quanto o futuro para expressar melhor nossas insatisfações políticas, sociais e culturais com o estado atual do mundo. E, hoje, a forma como pensamos o passado é cada vez mais a de uma memória sem fronteiras, característica observada nesses filmes, que, com liberdade, usam arquivo para lançar questões, mudar a origem das imagens e assim estabelecer conexões com seus temas.

Podemos associar essa liberdade à sensação de compressão do tempo e do espaço, que implica um tipo de produção de memória ou um desejo de tê-la “entre as mãos”. Porque nossas obsessões atuais pela memória no presente são indício de que nossa forma de pensar e viver a própria temporalidade mudou, como se pode notar nos debates atuais sobre a história diante da memória.

O arquivo, acima de tudo

As questões sobre o mundo passam pelo que o cinema deixou como registro de mundo. Aqui, cada autor interfere e parece querer chegar o mais próximo possível de um tempo que não existe mais, porém com liberdade criativa que gera uma estética surpreendente, que traz o passado para o presente, que resgata personagens (vivos na memória de muitos) para habitar nossos espaços. Essa obsessão pelo passado é em si gesto precioso para pensar as recentes convulsões que os discursos em torno da memória têm gerado.

Essas intervenções não são reencenações fidedignas aos fatos, mas guardam em suas representações o valor estético que o arquivo agrega, a sedução da ‘prova’ e o tesouro que o arquivo ‘esconde’ com relação às milhares de histórias humanas que ele guarda. As imagens de arquivo oferecem imagens de fatos históricos, porém apenas mostram, não podem revelar o que foi aquele passado;, oferecem a possibilidade de interpretações. O que vemos nesses filmes são gestos que nos fazem pensar que o mais importante não é exatamente uma prova cabal do real, mas a rememoração que justifica a invenção, pois a própria história já não é uma invenção?

A sensação é que hoje estamos num mar de obras, de imagens, de referências e, para melhor organizar tudo isso, o *found footage*, o *collage*, a compilação, os filmes de família, em suma, o fato de trabalhar com o que já existe garante uma sensação de continuidade (de onde viemos e para onde vamos). É querer fixar, reter, criar memória. Assim, os filmes de arquivo ou os filmes de ‘fantasmas’ não só convocam tempos históricos passados, mas são ‘porto seguro’ nesse campo mais amplo de reflexão. Um dos pontos de convergência nesses filmes é a necessidade de voltar ao que já existe – ao arquivo ou a sua representação – para organizar reflexões pessoais (sem usar o recurso narrativo da primeira pessoa) sobre a atualidade, sobre a história, sobre o cinema. Saem do cinema, pensam o mundo e voltam ao cinema. Na invenção do cinematógrafo tratava-se de dar à figura humana um devir-imagem que parecesse ter o poder de enfrentar a morte “agora as imagens desafiam a vida e a recobrem com seus despojos” (Comolli, 2008, p. 215). As imagens fantasmais dão aos sentidos uma sensação de presente, mas nada concreto; a sensação é breve e fugidia. Porque as sensações não dependem de nós; ao contrário, nós dependemos delas. O contato com os arquivos concede a nossa percepção uma ‘segunda oportunidade’ de experimentar o desejo da ilusão de possuir um tempo que não existe mais. Como observa Clement Rosset (2008, p. 63), “o duplo como ilusão principal do espírito humano – já que o duplo se apresenta como rival fantasmático do real, como compensação, sutil e irrisória dos sofrimentos ligados à suposição da realidade”. Essas experiências nos parecem constituir um ato de resistência frente a um mar de possibilidades de representação, uma revisão dos modos de fazer, dizer e refletir, e um contato mais sutil com o desejo de voltar a ver.

Como coloca o Huyssen (2011, p. 15), “hoje parece que sofremos uma hipertrofia da memória, não da história [...] É evidente que a memória é um desses temas escorregadios que todo mundo acredita que controla. Quando, porém, tentamos defini-la, as coisas começam a ficar turvas e nossas tentativas de pegá-la evadem, seja

do ponto de vista cultural ou científico. A fadiga da memória se impôs [...] Admito certa sensação de excesso e saturação no mercado da memória, mas creio que a pretensão de limitar-se a seguir adiante corre o risco de perder o que as recentes convulsões do discurso da memória têm gerado”. Por exemplo, a obsessão pela própria memória como sintoma importante de nosso presente cultural.

Segundo Comolli (2008, p. 209), “a sobrevivência do passado está articulada ao próprio desejo do espectador: que isso reviva, aqui e agora, nesta tela e nesta sala, para minha salvação e para minha perda. A história do cinema é inteiramente oferecida aos nossos olhares”. Nossa condição de observadores nos faz donos das imagens, de sua existência e permanência entre nós. Nesse sentido, o arquivo é um tesouro do saber, que reúne um grande número de estratos que podemos seguir, justamente de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro. Mover-se nesse terreno concreto é aceitar as imagens de arquivo como prova das questões que se colocam. Sem dúvida, toda a questão dos arquivos, sejam eles inventados ou de fato documentos, e suas possíveis relações entre história e memória, o próprio espaço-tempo de sua existência e tudo que significou em termos de produzir novas sensibilidades abriram um campo fértil aos que desejam tentar compreender de onde viemos e para onde é possível ir: do século XX ao XXI.

4. FANTASMAS DA HISTÓRIA

La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas – la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire – están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza [...]

Máximo Gorki (citado em Burch, 1990)

Cinema doméstico, um arquivo inusitado

O crescente interesse pela cultura popular e, mais concretamente, pelos estudos do cotidiano, somado ao reconhecimento do valor etnográfico e histórico do cinema doméstico, ajudou a situá-lo no contexto das práticas documentais. Esse contexto, no que diz respeito aos parâmetros de produção é, em primeiro lugar, o do cinema *amateur*, um conceito mais amplo que acolhe essa prática como uma de suas manifestações.

O cinema doméstico surge com a prática do cinema, mas sua versão mais conhecida começa nos anos 20, quando se populariza o formato 16mm, e chega até os anos 70, quando o vídeo substitui o celuloide e dá lugar ao ‘vídeo doméstico’. Nesta tese, nossa discussão não é exatamente sobre cinema doméstico, mas sobre sua reutilização e suas variações nas práticas contemporâneas de caráter experimental. Segundo o autor espanhol Efren Cuevas Alvarez (2010, p. 22), “essa tarefa de reciclagem coloca em primeiro plano a condição de arquivo que tem todo filme doméstico, o que nos remete à abundante reflexão sobre arquivo na atualidade, discussão que permeia os campos da arquivística, da documentação, da biblioteconomia”.

Contudo, é interessante apontar como, nesse âmbito em que se pensa o arquivo não como fonte ou documento que fala objetivamente de um fato histórico, os filmes de família adquirem nova dimensão, ampliam as possibilidades de conexão com a história levando em conta outros contextos de produção, mudam a recepção ao arquivo para determinar seus diversos significados. Porque o arquivo hoje em dia pode ser considerado o lugar em que a memória social foi e é construída. O documento, portanto, se converte em significado cultural, em construção mediatizada e mutante, o que significa pensar o arquivo de modo mais complexo, mais ligado aos contextos de produção em que cada material se insere.

As práticas experimentais com arquivo que analisaremos em seguida mostram como os filmes domésticos reutilizados adquirem ressonâncias inesperadas, se abrem a novos significados e fornecem visões alternativas aos relatos macro-históricos ou a configurações dominantes que os meios de comunicação constroem. Ao mesmo tempo, essa reciclagem do material doméstico pode aportar olhares iluminadores sobre as identidades culturais, religiosas, ideológicas e políticas, que, de acordo com a abordagem do cineasta, podem extrapolar do campo pessoal para a história. É o caso do filme *The future is behind you*, de Abigail Child, cujo foco, apesar de explorar a marca histórica que define o material do qual se apropria, se dirige para os aspectos psicológicos dos personagens, tal como insinuam, ou de *Meanwhile somewhere....*, de Péter Forgács – os personagens se transformam numa espécie de ‘fantasmas da história’ ou, melhor, em ‘fantasmas da guerra’ e surgem nesses filmes como espectros do passado que trazem a história para o nosso presente. Já *Tren de sombras – el fantasma de Le Thuit*, de José Luis Guerin, se volta a pensar a questão do cinema; aqui os fantasmas são vestígios de permanências que se inscrevem no cinema pela ordem do

peçoal. Os fantasmas são as novas vidas das pessoas que existiram nos contextos pessoais e familiares desses materiais, e as novas vidas lhes são dadas pelos cineastas que os dirigem de acordo com suas abordagens.

Tren de sombras

Tren de sombras – el fantasma de Le Thuit (1997), de José Luis Guerín, surgiu no contexto das comemorações do centenário do cinema. O filme foi feito a partir de imagens domésticas rodadas entre 1928 e 1930 pelo advogado francês Gérard Fleury em Le Thuit, na alta Normandia. No início do filme, uma cartela nos apresenta a história de Fleury:

Na madrugada de 8 de novembro de 1930, o advogado parisiense Gérard Fleury saiu em busca da luz adequada para completar uma filmagem paisagística ao redor do lago de Le Thuit. Nesse mesmo dia morreu em circunstâncias pouco esclarecidas. Três meses antes realizou uma de suas modestas produções familiares, a que acidentalmente seria seu último filme. Inadequadamente conservada durante quase sete décadas, os efeitos nocivos da umidade a extinguiram quase irreversivelmente impossibilitando sua projeção. Partindo de indícios sugeridos por alguns fotogramas tentamos refazê-la filmando novamente. Atendendo a critérios de máxima fidelidade, recriamos as circunstâncias originais, reconstruímos locações, reproduzimos gestos, enquadramentos e movimentos. Os minutos iniciais dão conta desse empenho. Este trabalho não teria existido sem o apoio das famílias a quem devemos gratidão. A reconstituição das cenas familiares revela imagens rudimentares mas vitais que rememoram a infância do cinema.

Não sabemos se ou até onde o que nos conta a cartela de fato é a história desse advogado, o que, no entanto, não importa para o que o diretor vai desenvolver em seguida. Guerín parte das imagens dessa família, já bastante deterioradas, para, como diz, reencenar de modo fiel situações familiares. Sai do arquivo para investigar os fantasmas que residem na casa, no jardim; tocando os objetos, dá vida a esses seres perdidos no tempo e sobreviventes no cinema. Nas reencenações que faz, em preto e branco e em cor, inventa obsessões estéticas para o “filmador familiar” em suas capturas e possíveis relações entre os personagens.



Fragmento de *Tren de sombras* de Jose Luis Guerín

Guerín e o diretor de fotografia Thomas Pladevall viajaram até o velho casarão em Le Thuit, na França rural, onde durante quatro estações realizaram parte das filmagens de *Tren de sombras*. Com uma velha câmera 16mm semelhante as que eram utilizadas para filmar os *aires libres* de Lumière, rodaram vasto material em preto e branco, seguindo como referência os primeiros filmes familiares. Depois de conseguir mais recursos Guerín retornou ao mesmo local para rodar outras cenas, dessa vez em cor com uma câmera 35mm. O filme alterna as imagens em cor com o arquivo e as reencenações em preto e branco.

A cada camada de filme Guerín liberta os personagens de suas origens, de suas ‘prisões’ que são revestidas da memória que ficou naquele casarão. Nas imagens em cor, Guerín busca nos objetos, possíveis pontos de vista dos que outrora viveram ali, em frestas de janelas, cantos da sala, ao redor do lago. Congela o quadro, sobrepõe imagens, mistura no mesmo quadro imagem fixa e em movimento, captura olhares e sorrisos dos atores para a câmera, sem fazer qualquer tipo de comentário, deixando ao espectador o encargo de fazer associações livremente.

Tren de sombras tem o cinema como objeto de referência. Mas, apesar de articular o arquivo a fim de dele partir visando à criação de possíveis origens para os personagens que sobrevivem aos rabiscos e degradações dos fotogramas, o filme se volta para pensar o tempo de existência do cinema, suas origens, seus desdobramentos, mais do que constitui propriamente uma crítica à questão da memória, como vimos, por exemplo, em *Decasia*, que parte do que há de dramático na película deteriorada para chegar a temas como morte e sobrevivência de imagens e a relações metafóricas que podem ter com a própria memória na atualidade. Ao utilizar pedaços de filmes de família em condições precárias e ao reencenar algumas situações exibidas nesses filmes

– como o aceno de uma menina para o suposto realizador das imagens que teriam sido feitas no princípio do século XX –, *Tren de sombras* questiona a capacidade das imagens cinematográficas de deter o tempo e voltar ao passado, o que seria uma oposição à transitoriedade do tempo humano.



Fragmento de *Tren de sombras*, de Jose Luis Guerín

Tren de sombras nos introduz no cinema das origens e dos filmes familiares. Segundo Weinrichter⁶², “é no gorkiano⁶³ título *Tren de sombras* que a noção espectral da imagem fotográfica reaparece de forma inesperada. Guerín realizou um primoroso exercício de *falsificación* de imagens domésticas [...] Os *home movies* revelavam uma realidade íntima de seres anônimos capturados sem qualquer pretensão artística [...]”. De acordo com comentário de Guerín na estréia de *Tren de sombras*,

El cine recoge un trozo de tiempo. Desde que dices ¡Motor! hasta que dices ¡Corten!, seleccionas y embalsamas un pedazo de tiempo. Eso hace del cine algo muy misterioso. Y era un sentimiento que en sus orígenes estaba muy presente en el espectador: la extrañeza ante una presencia que está ausente, la de esas figuras que se mueven en una pantalla. El cine de la industria trabaja para ocultar esa idea: le resulta revulsiva la idea de lo efímero. Sin embargo en las viejas escenas de una película familiar, íntima, por torpe que sea, la idea de que son personas desaparecidas está muy presente. Nace espontáneamente esa idea de que son personas que no están y que los muertos en cine se mueven con la misma naturalidad que los vivos, en una suerte de indiferencia extrañísima.⁶⁴

⁶² Antonio Weinrichter, “Arret sur l’image”. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v8n1/download/2-antonio.pdf>, p. 18-19. Acesso em 6 dez. 2012.

⁶³ Termo usado por Weinrichter como referência ao “tren de sombras”, “tal como decía el escritor Máximo Gorki no seu famoso escrito onde registraba su primera reacción ante el cinematógrafo, aludiendo más bien escéptico a los en principio envidiables poderes de la imagen animada (la imagen como medio) para restituir una imagen (la imagen como figura o metáfora) del mundo real”. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v8n1/download/2-antonio.pdf>. Acesso 6 dez. 2012.

⁶⁴ José Luis Guerín, entrevista a Weinrichter durante o Festival de Cannes, em maio de 1997. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v8n1/download/2-antonio.pdf>, p.18-19. Acesso 6 dez. 2012.

Como sustenta Weinrichter,

o trabalho do tempo – da morte – se faz mais presente diante dessas caras anônimas do que diante das contemporâneas faces do cinema de ficção, fixadas em sua época, mas também no eterno presente imutável dos relatos em que aparecem e na máscara dos personagens que representam, e o mesmo ocorre com as imagens documentais de personagens históricos famosos, convertidos em emblema ou máscara por sua alta visibilidade e seu significado fixado pela história.⁶⁵

Aqui temos algumas questões ou três tipos de situação em que pessoas em ação são representadas. Em primeiro lugar, em reuniões familiares as pessoas são registradas sem ‘posar’ ou se expor, demonstrando certa naturalidade diante da câmera. Em segundo lugar, atores que estão ‘presos’ a personagens que dizem coisas e agem não necessariamente do mesmo modo que esse ‘sujeito’ que ‘empresta’ seu corpo faria. Em terceiro lugar, as figuras históricas, que por diversos motivos ganharam esse estatuto e, dependendo da situação em que estão e de quem são, agem de determinado modo ou reproduzem falas tal como atores. Em suma, tal diferenciação nos leva a indagar a partir da afirmação de Weinrichter: por que os anônimos parecem ‘mais mortos’ do que os personagens de ficção ou históricos? Dispensamos credibilidades distintas a distintos materiais de arquivo que trazem consigo traços de outra época – como os filmes familiares usados em *Tren de sombras* ou os filmes de ficção dos anos 40, como em *Exterior night* ou *Home stories*, e imagens de noticiários consideradas históricas ou factuais? O que está em jogo nessa fronteira de representações espectrais? O que mais podem representar esses fantasmas além do lugar que habitavam no momento de seus registros? Que certezas do ‘real’ podem nos dar as imagens oficiais? Por que as imagens familiares muitas vezes nos dão a impressão de mais ‘honestas’ do que as imagens de ficção ou de muitos cinejornais? Muito além das questões relativas ao estatuto das imagens, da política, da montagem audiovisual ou do que ela pode nos sugerir a respeito das fronteiras entre o público e o privado, tal como nas imagens de família, há um modo de ver, perspectivado no presente, que coloca esses mortos no cinema como a ‘casa’, um chão em comum que os acolhe. Porque eles já não podem dizer muito mais do que ‘estranhamente’ exibem se não os indagamos. Indagar cada imagem entendendo primeiramente o próprio fato de ela ter sido preservada e de que deve ser ‘desmontada’

⁶⁵ Weinrichter, “Arret sur l’image”. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v8n1/download/2-antonio.pdf>, p. 18-19. Acesso 6 dez. 2012.

para que possamos estar mais próximos de compreender as tensões e disputas que a constituíram. Buscar o que emerge nas imagens, os pequenos gestos que podem nos fornecer instrumentos para compreender melhor as imagens a nossa volta. Guerin se volta a pensar as imagens familiares no âmbito do cinema e o que podem significar diferentes formas de representação. Independente do fato de ser uma encenação, cada imagem, cada gesto pode ser um ponto de partida de um novo impulso de pesquisa e interpretação. Portanto, o arquivo deve ser visto, revisto, desmontado, remontado a fim de tornar o mais evidentes possível suas estratégias de utilização e assim proporcionar visões de um passado que não para de se reconfigurar, de acordo com as questões colocadas filme a filme.

Há ainda outro aspecto que marca de um modo geral tanto *Tren de sombras* como outros filmes aqui analisados, que é um tipo de produção livre de hierarquias artísticas ou ‘emancipadas’, como diz o autor francês Jacques Rancière (2012, p. 2), para quem “a modernidade estética, ao romper com o universo representativo hierárquico, oferece uma definição da arte como mundo autônomo, mas também, ao mesmo tempo, postula a arte como um espaço desierarquizado, aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre formas artísticas”. Tal perspectiva se aplica a essas obras, porque cada uma a seu modo afirma novas formas de dizer, no sentido da produção e dos efeitos que pode ter uma crítica à visão dominante da modernidade como um processo de autonomização da arte. Tal como sustenta Rancière (2007, p. 2), é “no coração desta visão dominante que está a ideia da arte moderna como uma ruptura clara com a representação, um processo no qual cada arte foi criando um mundo autônomo e cada vez mais centrado em sua própria linguagem (...)”. Esses filmes, como já dito, de certo modo se deslocam do uso mais comum de imagens existentes, para pensar a existência das imagens num âmbito da história do cinema, das relações políticas ou ‘afetivas’ que uma imagem pode ter.

Voltando ao tema da ‘honestidade’ que parece emanar das imagens familiares, esse peso do tempo nas imagens de anônimos se faz presente nos numerosos filmes de *found footage* que remontam imagens *amateurs*, como, por exemplo, *Meanwhile somewhere...1940-43* e a série *Hungria Privada* (1988-1997), do húngaro Péter Forgács, ou mesmo *The future is behind you*, da norte-americana Abigail Child.

Os rastros do futuro estão no passado, *The future is behind you*

The future is behind you (2004) tem algo de semelhante a *Tren de sombras*.

Ambos partem de arquivos familiares e inventam histórias para os personagens. No caso de *Tren de sombras*, porém, como já dito, a relação é majoritariamente com o cinema, ou seja, o cinema como objeto de reflexão e de celebração. Já em *The future is behind you* a diretora e artista visual norte-americana Abigail Child parte de um material familiar encontrado num mercado de pulgas em Nova York para criar uma gênese de circunstâncias históricas para os personagens. Child, sai do privado das vidas filmadas (e abandonadas) para chegar à história do Holocausto. A partir do que lhe sugeriu aquele material, Child definiu uma história para a família então ‘órfã de história’, que ela afirmou tratar-se de judeus e que viviam na Áustria na década de 1930. Através de cartelas, a filha informa as atividades da família, expõe seus pensamentos e sentimentos e narra o destino de outros membros da família, alguns dos quais perecem no Holocausto, enquanto outros emigram para a Palestina e os Estados Unidos. O relato dá ênfase tanto aos papéis sociais e de gênero quanto, nas palavras de Child (citada em Cuevas Alvarez, 2010, p. 6), “ao momento histórico que permanece como base textual”. Os fatos (o material encontrado em si) e a ficção (o relato que se sobrepõe ao material) se fundem em uma leitura crítica/criativa verossímil em termos históricos e psicológicos.

The future is behind you está no limite dos campos ficcional, documental, experimental e das práticas do cinema doméstico. Não é exatamente um documentário, mas não deixa de ser documental; pode ser ficcional quando sugere relações afetivas entre os personagens, é experimental dentro dos ‘limites’ da estética documental, é ensaístico sobretudo na forma narrativa quando, por exemplo, lança questões a nós, espectadores, utilizando, tal como nos filmes mudos, cartelas em que indaga as imagens e os gestos constantes no cinema doméstico. “Por que sempre as pessoas sorriem para a câmera?”, “Por que a câmera convida às despedidas?”, “As memórias são confiáveis quando servem como explicação?”, “O que se esconde?”, “É possível se interessar por aquilo que não se compreende?”, “O que constrói um passado?” são algumas questões de Child.



The future is behind you, 2004, Abigail Child

A história que Child cria em *The future is behind you* para os ‘fantasmas’ que descobre conta a vida das irmãs Elfrieda e Eleonore Grünig na Bavária antes da Segunda Guerra Mundial, exatamente entre 1932 e 1939. Child adota a primeira pessoa do singular para narrar, sempre com intertítulos e do ponto de vista de Elfrieda, seu processo de crescente atração pela irmã e pelo sexo feminino no contexto histórico em mudança e ameaçador para a família judia Grünig. Junto com essa construção de identidade, a realizadora introduz entre a narração outros intertítulos aparentemente impessoais, mas que supõem clara ingerência e interpelação discursiva ao espectador. Ao lado de rótulos que apresentam a família Grünig, encontramos perguntas reflexivas que mais parecem vir de Child sobre seu processo de trabalho do que propriamente sobre a situação histórica. É mais ou menos como se a história fosse sabida, mas nem sempre o que está no ‘entre’; a respeito do que sentem exatamente aquelas pessoas, muito pouco se sabe. Até que se criem respostas, histórias, desejos, como forma de se aproximar mais do ‘entre’, constante em todas as relações familiares. Quando pergunta “por que sempre as pessoas sorriem para a câmera?” nos faz pensar tanto no ‘efeito espelho’ que uma câmera exerce quanto na ideia de imagem para posteridade, literalmente da imagem que fica, que tem de ser bela, que tem de emanar alegria. O contrário disso seria: “o que se esconde?” é possível confessar? Dizer o que se sente ou, ao menos, tentar não reproduzir os gestos mecanicamente? Quando pergunta “as memórias são confiáveis quando servem como explicação?”, parece de certo modo se liberar para a invenção ou indagar se são as memórias que podem construir um passado. Child abre frentes para a invenção de outras histórias; é como se pedisse espaço para o que está, mas não está na imagem ou pode não estar sendo visto. Por que os personagens do passado, de uma Europa no pré-Segunda Guerra Mundial sempre são

vistos como personagens vinculados à história do Holocausto? Efetivamente sabemos que são, mas o que está em jogo aqui é descolá-los desse lugar em que a própria história os colocou (e nos ensinou a colocar) para pensar por outra perspectiva. A de que as pessoas expressam desejos, seguem suas vidas que são constantemente atravessadas por tensões em frequências diversas, que nada é estático e “feliz para sempre”. Isso torna tudo mais próximo, sobretudo quando se trata de arquivos domésticos, em que um certo despojamento paira o tempo todo nas cenas filmadas.

A busca pessoal no trabalho de Child estrutura um cenário narrativo ficcional e convoca à reflexão. As repetições de planos, o tratamento da banda sonora e a inclusão de fragmentos textuais de escritores como o alemão W. G. Sebald (1944-2001), do polonês Victor Klemperer (1881-1960), austríaco Walter Abish (1931-) ou do US Patriot Act (leis norte-americanas de segurança) criam um ambiente de sonho e irrealidade, e trabalham elipticamente com o desejo e a esperança dos sujeitos e dos espectadores.

É comum nos filmes domésticos estarmos diante de pessoas que nos olham com autoridade muitas vezes desafiadora. Parece um tipo de olhar que solicita algo que mistura ingenuidade e cumplicidade. Que nos lança perguntas como: “você pensa que eu desconfiava de algo que se passaria comigo exatamente depois deste instante?” Ou “quem você pensa que é que não será um dia como eu, um fantasma da história?” Nos sentimos um pouco responsáveis por saber o que se passou com aquela pessoa, ou com aquele fantasma. Porque sabemos que nos tornaremos algo assim, porque nos deparamos com uma espécie de certeza de finitude e de impotência diante do tempo tal como se coloca em um material de arquivo doméstico que registra muitas vezes sem pretensão algo de singelo (porque parece distante e porque pode ser o que queremos que seja) em coisas simples da vida, como reuniões familiares.

Abigail Child que já havia elaborado um mostruário de possibilidades expressivas do cinema de apropriação e outros materiais históricos em sua série *Is this what you where born for?* (1981-1989), sintetiza seu projeto com base em processos que liberem as associações mentais e os esquemas preconcebidos:

A mente quer unir. Eu quero desunir. [...] O que me parece mais verdadeiro é algum tipo de continuidade em saltos, algo que avance e faça conexões surpreendentes. [...] Não há que limitar-se ao que imaginamos, a posição correta é reposicionar-se. Então, um não-modelo, móvel, uma

dupla-tomada, um estado de interrupção em uma matriz interrogadora (Child, citada em Labayen, 2007, p. 170).

A reinscrição e o aproveitamento de filmes do passado parece uma opção válida e semanticamente operativa. Se o futuro está atrás de nós é aconselhável sua revisão, pois só a partir dela podemos nos ressituar e repensar o fluir da vida.

Meanwhile somewhere...1940-43

Meanwhile somewhere... foi a contribuição de Forgács para a série de TV intitulada *The Unknown War*, exibida em cinco partes em emissoras de TV europeias. Cada parte foi feita por um cineasta, tendo cada um deles utilizado um conjunto de 50 horas de filmes domésticos rodados na Europa entre 1936 e 1945. Forgács ficou incumbido do período que vai de 1940 a 1943. *Meanwhile somewhere...* oferece uma visão panorâmica da vida na Europa durante a Segunda Guerra Mundial.

Péter Forgács (Hungria, 1950-) é um dos cineastas mais conhecidos internacionalmente pelo trabalho com filmes domésticos. Sua filmografia é composta por mais de 30 títulos sempre feitos a partir de filmes domésticos e amadores. Forgács é fiel a princípios estéticos e estruturais, como o tipo de montagem e uso de música. Para montar os materiais encontrados, ele segue um rigoroso método em que insere diversos elementos audiovisuais, incluindo, a identificação de pessoas e momentos concretos, o uso de câmera lenta, imagem congelada, ampliações, textos na tela, diversas camadas de som, voz em *off*, efeitos sonoros e música. Cada um desses elementos funciona como um instrumento em uma orquestra.

Há anos ele monta seus filmes segundo as composições do húngaro Tibor Szemző, o que muitas vezes, resulta na sensação de eles serem mais para se escutar do que para ver. Seus documentários, que também podem ser vistos como peças experimentais, muitas vezes poderiam ser etiquetados como ‘históricos’, como a famosa série *Hungria privada*. Podemos dizer, porém, que Forgács faz uma anti-história. O encontro com a história ocorre pelas imagens, pela abordagem e em grande parte pelos arranjos musicais.



Meanwhile somewhere... (1994), Péter Forgács

Em *Meanwhile somewhere...* (1994) Forgács atinge dois pontos: contextualiza historicamente um material doméstico rodado entre 1930 e 1960, e proporciona ao mesmo tempo para nós, espectadores, uma experiência reflexiva através do trabalho visual sonoro. Aqui os grandes temas da história – guerra, inquietude social, emergência do fascismo, Holocausto, a imposição dos regimes comunistas de corte soviético no leste europeu – circundam a tela, mas não aparecem exatamente nela. Estão antes em foco as pessoas comuns, o dia a dia, as ações simples, aparentemente sem importância. Nessa forma filmica de caráter ‘meditativo’ está o aspecto experimental de sua obra.

Em sua aposta de entender as nuances de décadas tão convulsas na história da Europa desde os anos 30, Forgács cria uma crônica alternativa e, com isso, reconstrói “sentidos de imagens que não são mais que vestígios de um projeto familiar, de uma experiência de vida, mas imagens-ruínas que resistiram ao tempo e às pessoas de quem elas tratam” (Lins, Blank, 2012, p. 109). Não é exatamente uma crônica de guerra, e o que importa é a forma como complementa o tema a partir de outro ponto de observação, que nos leva a pensar aquele contexto a partir dos pormenores da vida cotidiana. O filósofo e historiador norte-americano Hayden White (2001) chama de ficções de representação factual quando o discurso do historiador e do escritor de ficção se sobrepõe ou se corresponde. Como nos lembra o autor espanhol Efrén Cuevas Alvarez (2010, p. 8), “White rejeitou o racionalismo de um método histórico iniciado no século XIX que colocava a história como uma ciência realista por excelência. Desse modo, a história poderia converter-se em estudo do real, para ser confrontada com o estudo do meramente imaginável”. White tira o peso do ‘ponto de vista único’ formal ou oficial que gerou narrativas da história, que para ele são como ficções. Sua linha de pensamento, que afirma uma liberdade de interpretação a partir da indagação do acontecimento ou do que é apresentado como fato converge com os *Annales* e com os já

citados autores Jacques Derrida, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman, entre outros, que *grosso modo* criam pensamentos alternativos às noções de documento ou à visão dominante da modernidade como processo de autonomização da arte, propondo uma espécie de interpenetração das formas de arte e de vida.

O fenômeno do uso do cinema doméstico como material de arquivo vem de uma valorização das histórias do cotidiano como ‘documentos históricos’ no contexto do diálogo entre correntes historiográficas que já em 1966 reivindicavam uma história do cotidiano. Historiadores como o inglês Edward Thompson, o alemão Alf Lüdtke e os italianos Giovanni Levi e Carlo Ginzburg defendem uma história do cotidiano como modo alternativo à história clássica com enfoque empirista ou estruturalista típico da metade do século XX. Nessa seara se situa Péter Forgács, cineasta húngaro que dedicou seus esforços artísticos a construir uma filmografia a partir de material doméstico e *amateur*.

Método de trabalho

Como lembra a pesquisadora brasileira Patricia Rebello (2012, p. 6-7), “foi no início dos anos 80 que Forgács começou sua obsessiva pesquisa de imagens e a colecionar os *found footages* (fragmentos, tiras, pedaços, rolos de filmes amadores e caseiros, em sua maioria anônimos), cinema doméstico e *amateur* de fontes diversas”. Esses materiais são levantados por Forgács em diversos arquivos mundo afora. Para organizar seu acervo partiu primeiramente de uma insatisfação com relação ao modo como a História relatava a realidade; para ele, a experiência húngara comunista era em sua maior parte inacessível pelas versões oficiais, ou pela visão soviética da história. Sendo assim, o mais interessante seria tentar entender a vida social na Hungria (e de outros lugares), da guerra e do pós-guerra a partir de material *amateur* que mostrava a banalidade do cotidiano, cenas de rua, encontros familiares, ciclos de vida ou, de certo modo, a ‘história ao avesso’.

Os três filmes analisados que se valem de imagens familiares apresentam enfoques diferenciados e produzem outro tipo de espectro, como uma espécie de ‘fantasmas da história’. Enquanto *Tren de sombras* articula os fantasmas das histórias familiares numa perspectiva da história do cinema e em sua possível representação em outros espaços temporais incorporando as diversas reproduções audiovisuais contemporâneas (o filme efetivamente extrai os fantasmas do arquivo original para representá-los e depois sugerir que a atualidade está habitada por fantasmas em

potencial), *The future is behind you* dá vida a um acervo dispensado por uma família por causas desconhecidas. Os fantasmas rejeitados ali ganham vida, gênese e história quando são ‘adotados’ pela cineasta. Já em *Meanwhile somewhere...* os fantasmas são conectados a suas origens históricas concretas.

Mais ou menos como Child faz em *The future is behind you*, Forgács atua, em alguns de seus filmes, como um “montador-vidente”,⁶⁶ quando inventa destinos para os homens e mulheres desconhecidos que flanam pelas imagens familiares no contexto da Segunda Guerra Mundial. A principal diferença entre os gestos de Child e Forgács é o campo para o qual esses fantasmas serão direcionados em cada narrativa, ou, o que se indaga de cada um deles e para onde a imaginação dos espectadores é capaz de levá-los. “Nesses filmes, Forgács enfatiza (pela montagem) as diferenças entre o mundo histórico à beira de um colapso e o universo familiar captado pelos cinegrafistas amadores, que seguia uma desconcertante normalidade – diferenças que imprimem às imagens de família uma dramaticidade que não lhes é original” (Lins, Blank, 2012, p. 100-101). Ao contrário de Child, Forgács se esforça para identificar as pessoas, as relações familiares, os locais onde estão, os eventos públicos. O interesse de Forgács é mais voltado para o âmbito da história do que para a esfera psicológica dos personagens, ainda que não forneça informações factuais. No caso específico dos filmes *Meanwhile somewhere...* e *The future is behind you*, ambos os cineastas contextualizam aqueles ‘fantasmas’ no período da Segunda Guerra Mundial e contrapõem o universo particular à história, indicando e identificando como as famílias exprimem as tensões daquela contingência que lhes escapa em seu cotidiano. Enquanto Forgács nos deixa, espectadores contemporâneos, assombrados ao testemunhar personagens esbanjando felicidade em meio ao caos e ao perigo, imediatamente antes de os campos de concentração entrarem em funcionamento, Child investiga nuances das relações familiares e uma possível relação homossexual entre duas irmãs. Ela vai mais fundo no campo do pessoal, e Forgács sai do pessoal para o campo da história.

⁶⁶ Expressão de Lins e Blank (2012, p.102).

B) O CINEMA QUE OLHA AS IMAGENS DO MUNDO

Iconoclastia e arquivo

De modo geral, notamos o gesto iconoclasta presente tanto nas artes de vanguarda quanto na prática experimental com arquivo. No caso das obras contemporâneas, quando o artista de *found footage* interfere na imagem, desconstruindo seu sentido original, ele a dessacraliza, “desrespeita” suas origens, coloca em xeque a noção de documento. Nas obras de *found footage* que utilizam imagens de arquivo muito antigas, o efeito do tempo, as marcas que a imagem traz são mais evidentes. Já nas obras que usam imagens de arquivo recentes essa evidência desaparece e tende a confundir o espectador. Se pensarmos no grande arquivo de imagens existentes, poderíamos dividir entre o que foi produzido até o momento da entrada do digital e as imagens produzidas digitalmente. Estas últimas apresentam estética muito semelhante ao que nossos olhos veem. Com isso, queremos dizer que diante das imagens recentes o “efeito do arquivo” é alterado, fica turvo, o que nos oferece certa dificuldade de ver as imagens recém-produzidas como arquivo. Os documentários *Pacific* e *Um dia na vida*, dos diretores brasileiros Marcelo Pedroso e Eduardo Coutinho, respectivamente, provocam essa problemática. Eles não são experimentais, ao modo de *Raza remix*, *Exterior night* ou *Decasia*, por exemplo. Por mais que notemos o gesto iconoclasta, naqueles dois filmes não há o uso da prática de *found footage*, mas um deslocamento, uma apropriação, um tirar do lugar para ver de outro modo as imagens existentes. O que há de experimental é a construção de uma linguagem durante a edição. É um gesto que podemos chamar de ‘resistência’, como já dito, no sentido de não produzir mais imagens, mas refletir com o material que temos. Por essas razões, esses filmes nos parecem atualizar toda a problemática aqui levantada, quando questionamos, através do exemplo de algumas obras, as noções de documento, de ruína, de arquivo, de vestígio e de sobrevivência.

A dimensão de ‘sagrado’ ou documento, normalmente atribuída aos materiais de arquivo nas formas documentais clássicas é totalmente deslocada nos filmes *Pacific* e *Um dia na vida*. No primeiro, o que há para ser guardado, o que corresponderia ao documento, é de ordem pessoal, afetiva e passa pelo ‘congelamento da situação’, pelo registro de algo que não voltará a acontecer. Já em *Um dia na vida*, o valor das imagens televisivas produzidas em fatura é comercial, o que justifica o arquivamento dessas imagens, pois, como nos mostra esse documentário, é imprescindível ter alguma

celebridade ou alguém a ponto de o ser – isso ‘chama audiência’. Então, nesse caso, não é exatamente a ideia de documento, seja de que ordem for (afetivo ou histórico, etc). Poderia ser considerado ‘ruínas dos tempos atuais’, mas o ponto aqui é o gesto da apropriação e uma crítica não só ao conteúdo ‘vazio’ das emissoras de TV, mas ao excesso de imagens produzidas diariamente.

Independente da ‘idade’ de cada imagem de arquivo, quando deslocadas de seus contextos originais elas trazem consigo seu poder de referente. No caso de *Um dia na vida* a situação de ver as imagens numa tela de cinema intensifica o distanciamento crítico, porque o filme é inteiramente montado com trechos de programas de distintas emissoras de TV que, vistas de um monitor, tendem a ‘confundir’ ainda mais o espectador com relação àquele material e à proposta do filme em si. Vejamos mais.

1. *Um dia na vida* – material de pesquisa para um filme futuro

Um dia na vida – do diretor brasileiro da geração do Cinema Novo Eduardo Coutinho, , nome referencial na produção documental e autor de um estilo que dialoga diretamente com o *cinema vérité*, um tipo de cinema interventivo, com entrevistas – foge totalmente de tudo que Coutinho fez no cinema. A começar pelo fato de o filme ser feito inteiramente com material alheio. Coutinho limita-se a registrar durante um dia qualquer o que exibem alguns canais⁶⁷ da televisão aberta brasileira, um dia de semana, absolutamente comum, sem jogos de futebol ou qualquer festividade. Com as imagens apropriadas, Coutinho monta seu filme de 94 minutos, seguindo como fio condutor a cronologia da programação.

Consuelo Lins (2010, p. 136) observa que

Coutinho nos coloca cara a cara com uma cultura audiovisual midiática que, de certo modo, ‘forma’ parcialmente seus personagens e também a todos nós, em graus diferenciados, queiramos ou não. Uma cultura que nos fornece visões de mundo, modelos de ação, normas de conduta, formas de expressão, vocabulário, atitudes e posturas corporais que se impõem com mais ou menos força, em um processo heterogêneo e incompleto, em que a negociação é permanente.

Segundo Coutinho, “quis colocar numa sala de cinema, com o público, alguma coisa que não é destinada a isso. [...] Todo mundo sabe que a TV é um lixo – e ninguém

⁶⁷ Da manhã do dia 1º de outubro à madrugada do dia 2, foram gravadas as seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, TV, Record, Rede TV, SBT e TV Brasil (Lins, 2010).

mais presta atenção a isso. Colocá-la na tela grande do cinema, sintetizada e ampliada, devolve a todos a sensação do horror”.⁶⁸ Já o crítico brasileiro Luiz Zanin, chama a atenção para o gesto *duchampiano* de Coutinho, de deslocar o objeto que normalmente está na sala de estar de uma casa para o cinema. Na opinião de Zanin, “o filme leva à reflexão de que tudo equivale a tudo e, portanto, nada significa nada. O mundo da TV é um mundo de fragmentos soltos, aleatórios, sem contexto. [...] Um mundo sem sentido, alienado, despolidizado, robotizado”.⁶⁹ O gesto de Coutinho denota posição de resistência; poderíamos pensar que num contexto em que todos absorvem tudo, sem nada falar, muitos sabem que as imagens expressam conteúdos vazios, que manipulam desejos, ‘normas de conduta’, segundo Lins (2010). O que Coutinho faz é ‘pisar no freio’ e refletir sobre o horror dessas imagens. No contexto da prática de apropriação, o grande desafio é reconhecer tais imagens como material de arquivo. Se Esther Schub quando realizou *A dinastia dos Romanov* não foi reconhecida como diretora por não ter rodado as imagens, *Um dia na vida* é difícil até mesmo de ser considerado filme. O próprio Coutinho chama seu filme de ‘troço’, que significa pedaço de qualquer coisa, fragmento. Porque não se trata da vida de ninguém, mas do que invade a vida das pessoas num mundo de excessos ou do “triunfo do entretenimento sobre a própria vida”, como observa o autor norte-americano Neal Gabler (2000, p. 55).

A ideia inicial de Coutinho ao fazer *Um dia na vida* veio de sua inspiração na obra “Libro de los Pasajes”, de Walter Benjamin, obra inacabada que reúne uma variedade de citações que lhe serviriam para escrever uma ambiciosa história da filosofia materialista durante o século XIX. Benjamin já afirmava não ter nada a dizer, só a mostrar. Seu projeto, segundo Weinrichter (2010, p. 73), “fundava ideias-chave da pós-modernidade, como a remontagem, a citação, entendida em seu sentido mais estrito; cheia de violência tanto formal quanto conceitual, a citação literal supera a mera alusão, pois tira um fragmento de seu texto, cancela seu sentido original e o converte em uma imagem dialética”. No “Libro de los Pasajes” Benjamin reunia uma série de títulos descritivos, como “moda”, “aburrimiento”, “ciudad de sueño”, “fotografía”, “catacumbas”, “publicidade”, “prostitución”, “Baudelaire”, “Teoria del progreso”, “flâneur” com códigos de reconhecimento identificados com cores. O projeto de

⁶⁸ Declaração de Eduardo Coutinho a Luiz Zanin in “O ready-made de Eduardo Coutinho”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 2010. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/category/tv/> Acesso 16 dez. 2012.

⁶⁹ Luiz Zanin. “O ready-made de Eduardo Coutinho”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 2010. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/category/tv/> Acesso 16 dez. 2012.

Benjamin “resulta de uma noção de história como coleção que se liga com o conceito de história como recordação, tal como manifestou Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* (Guasch, 2010, p. 111). Enquanto Benjamin tira seus fragmentos de ‘coisas do mundo’, Coutinho se restringe ao universo televisivo para reunir temas banais do cotidiano de um dia qualquer, monta esses temas para colocar em evidência modos, hábitos e pensamentos das pessoas comuns, como cada um de nós. Para quem não é telespectador habitual, o distanciamento é ainda maior.

Com as ‘citações’ que compila, Coutinho expõe o absurdo do vazio das cenas, programas, situações e a quantidade de imagens diariamente produzidas e exibidas no espaço televisivo. É assustador ver hoje na TV o tempo que se gasta para falar a respeito de algo que não tem relevância. Informações que cairão no esquecimento em minutos ou que só servem para estimular o desejo de consumo imediato do que oferecem, como um corpo melhor ou produtos ‘milagrosos’, etc. Como os programas de adivinhação que inundam os canais na TV aberta na Espanha. Videntes e cartomantes oferecem seus serviços para solucionar os mais diversos dilemas pessoais. E tudo ao vivo e em cores. As imagens montadas em uma estrutura cinematográfica tradicional nos causam repugnância; em princípio negamos o que pode haver de interessante nelas; depois nos ligamos pela constatação de um certo absurdo que parece ser sua existência e do que pode ‘testemunhar’ esse arquivo gigante que parece ter vida própria.

Desafio ao *found footage*

Em *Um dia na vida* o material de arquivo não está disposto para evidenciar o fato ou o documento histórico como nos documentários de compilação. Aqui o que está em jogo é seu gesto ‘duchampiano’, a desmontagem e remontagem do material apropriado. Ao mesmo tempo não se trata de um filme de *found footage* como costumamos ver, mas sim do método em si, pois, no cinema de *found footage*, o interesse principal não é exatamente a história, mas as representações, as imagens, o próprio “cinema” como matéria. Aqui a matéria são as imagens banais de emissoras de TV. Diferente dos filmes de *found footage* em que muitas vezes a imagem é recuperada por seu valor de matéria (físico), como vemos em *Decasia*, por exemplo, em *Um dia na vida* o significado das imagens ocupa um espaço de evidência do que representam, porém, num dado momento, esses significados são esvaziados “e o modo temporal é o da contemplação retrospectiva”, como diz Buck-Morss (citada em Weinrichter, 2010, p. 75). A experiência de ver *Um dia na vida* é curiosa, porque em pouco tempo nos

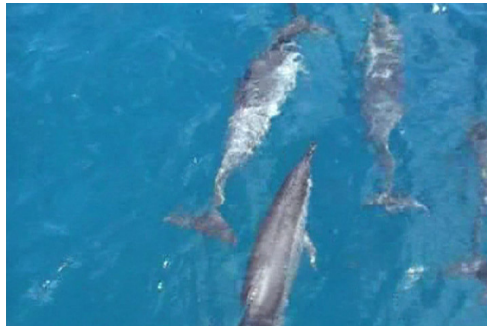
desligamos dos temas de que tratam os programas para pensar na forma do filme. Não é simples pensar sob o ponto de vista de uma perspectiva histórica imagens tão recentes e banais. O que ocorre, como lembra Weinrichter (2010, p.75), é que com os materiais filmicos “a distância temporal que nos separa dos fragmentos apropriados apaga sua função semântica pretendida originalmente e os converte em objeto historicamente concreto suscetível de exercício dialético”; já com fragmentos televisivos recentes essa distância praticamente inexistente, o que não quer dizer que não seja possível estabelecer uma relação dialética com os materiais; será, porém, sob novos paradigmas. Porque os novos arquivos, digitais, recentes, desestabilizam os diversos termos que manejamos aqui – arquivo, apropriação, *found footage* – e expõem as contingências dos tempos atuais, “não por falta de uma elucidação suficiente em alguns âmbitos circunscritos da arqueologia, documentação, bibliografia, historiografia”, mas pela complexidade que assume esse conceito [arquivo] no mundo contemporâneo, como já colocava Derrida (2012, s.p.).

2. *Pacific*

Em *Pacific* os novos arquivos ganham outra dimensão. Quando vemos as imagens familiares nesse documentário temos a sensação de excesso, de situações filmadas num gesto ‘automático’. Aqui as imagens – caseiras, amadoras, familiares –, por mais que transbordem pelo excesso, não são vazias; ao contrário, são cheias de afeto. O cineasta pernambucano Marcelo Pedroso não filma um plano sequer; usa todo o material bruto de câmeras dos passageiros que faziam um cruzeiro de Recife a Fernando de Noronha, no Nordeste do Brasil.

Em *Pacific* a história é imediata; praticamente não há sequer o tempo de produzir memória; ou, melhor, a memória é ‘obrigada’ a trabalhar sob o ritmo acelerado do presente. As imagens são produzidas para ser guardadas, para recordar mais tarde, para selecionar lembranças “sob a pressão do esquecimento” (John Berger, citado em Cruz, 2008, p. 231) numa ação alucinada, possivelmente inconsciente em que muitas vezes o mais importante é registrar, sem que faça falta ver com os próprios olhos a situação que está sendo vivida. Como mostra a primeira sequência do filme, quando os passageiros estão na expectativa de ver o cardume de golfinhos que normalmente aparece junto à embarcação. O diálogo entre um casal exprime a urgência em ver e registrar:

- *Cadê?*
- *Ali! Ali! [...] Pulando ali! Viu?*
- *Não.*
- *Calma! Eles tão lá na ponta do outro lado!*
- (gritos)
- *Êita! Agora valeu!*
- *Esperei 50 anos pra ver isso...*
- *Êita, um monte! Vai tirando foto!*
- *Agora sim! Show de bola! Valeu! Já ia pedir meu dinheiro de volta!*
- Filmou?*
- *Filmei, lógico!*



Pacific, 2010, Marcelo Pedroso

As imagens servem para consumo súbito, quase como se o não registro fosse uma ameaça à memória, às recordações. A história aqui é ligada ao presente e reflete um certo estado em que o Brasil se encontra já há alguns anos e que começou na chamada era Lula,⁷⁰ um estado de expansão econômica que gera euforia e a condição permanente de autoestima – sobretudo nas classes C e D, que se fortalecem naquele contexto. Como coloca a autora brasileira Ilana Feldman (2011, p. 10),

performando-se para as suas próprias câmeras, construindo-se para as suas próprias imagens, os passageiros de *Pacific*, como quaisquer turistas, colecionam e acumulam experiências, sensações e imagens – síntese de um lazer adquirido a suadas prestações do cartão de crédito – e, que, portanto, precisa ser maximizado. ‘Que nossos queridos passageiros tenham todos mais um excelente espetáculo!’, diz, para a plateia de passageiros com filmadoras em punho, o apresentador do navio-auditório, onde não pode haver tempo morto nem pausa, observação distanciada nem contemplação passiva.

Se pudéssemos traçar o perfil dos brasileiros que fazem esse cruzeiro, seriam trabalhadores de classe média que organizam, muitas vezes durante anos, uma viagem

⁷⁰ Governo de Luís Inácio Lula da Silva, que colocou em prática uma política de distribuição de riqueza através da geração de empregos, bolsas sociais e ajustes na economia, que gerou estado de estabilidade e crescimento para o país.

como, por exemplo, essa em um cruzeiro, com fartura, um mimo antes nunca experimentado. É exatamente o que se nota nas reações de quase todos os personagens. Se não vir os golfinhos, há que pedir o dinheiro de volta ou, estando a alimentação incluída nos valores pagos (ou em curso de pagamento), é preciso comer e beber muito.

Reminiscências em processo

Marcelo Pedroso se apropria dos arquivos frescos, imediatos, que, podemos dizer, são reminiscências em processo, nem sequer são ‘ruínas’, representam um passado colado no presente. Ruínas em processo, imagens sobreviventes, novos arquivos, um pouco de cada noção envolve as imagens apropriadas em *Pacific*. Como aponta o autor brasileiro Victor Guimarães,

diferentemente de outros filmes realizados com imagens já feitas – os chamados filmes de *found footage* –, que quase sempre se voltam para o passado, *Pacific* aborda um presente tão próximo de nós que seu gesto de apropriação ganha uma complexidade inesperada. Se, em relação ao passado, a distância crítica é praticamente inevitável [...] o presente impõe ao organizador dos arquivos uma profunda dificuldade: os riscos da aderência, do excessivo distanciamento crítico ou dos julgamentos precipitados.⁷¹

Pacific desperta muitos temas, como o lugar do espectador diante do deslocamento do que não pertence ao cinema para o lugar do cinema; da imersão que temos nas vidas alheias, traço constante nos filmes familiares; da ausência do verniz do tempo nas imagens, que também nos desloca na consideração desses materiais como arquivo. A pouca distância temporal e o elemento nostalgia em potência baixíssima nos embaçam o olhar e nos obrigam a refazer o foco para ver tais imagens como ruínas. Ou, um estímulo ao revés, fazer com que a memória produza nostalgia às pressas.

⁷¹ Victor Guimarães. “Pacific e a mise-en-scène do espectador” in © Doc On-line www.doc.ubi.pt. Revista Digital de Cinema Documentário, Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas. p. 241. Acesso em 2 mar. 2013.



Pacific, 2010, Marcelo Pedroso

Na era da tecnologia digital a questão da memória está fundamentada na acumulação e manipulação não hierárquica de dados segundo as quais “o mundo se apresenta como uma coleção sem fim e sem estrutura de imagens, textos e outros registros de dados”, afirma o autor russo Lev Manovich (2005, p. 285). Já para o autor espanhol José Luis Molinuevo (2008, p. 201),

estamos entre la necesidad de la memoria y el consumo de historia que la banaliza. Y así los continuos viajes hacia el pasado hacen innecesario el recordar. Además, antes los proyectos miraban hacia el futuro, ahora hacia el pasado. Y así tan importante como recuperar la memoria acaba siendo recuperar el futuro [...] quizás ahora no consistiría en proclamarnos herederos del pasado sino en sucesores del futuro.

O gesto contínuo de registrar o presente é uma garantia para o possível desejo de memória no futuro (uma antecipação) ou do encontro com o passado. Esse gesto denota a urgência de afirmar o ‘tempo agora’, excluindo outros tempos; o ‘tempo agora’, porém, é apenas um dos tempos da vida. Resulta que os registros do agora expõem características do contemporâneo “um tempo de paradoxos: de máxima presencialidade, *neo-historicismo* ou a ausência de futuro, de ver o presente como passado”, segundo Molinuevo (2008, p. 201). A vida vivida nessa pulsão torna-se um acúmulo de presentes isolados e sucessivos ou uma vida em tempo real reduzida ao imediato presente, como nos sugerem os viajantes de *Pacific*. É assim que o tempo nos afeta hoje, gerando imediatez do presente e pressa por expressar uma memória do efêmero. Está claro que vivemos uma mudança em nosso modo de ver o mundo, em nossa maneira de nos perceber e nos representar. Os registros produzidos no contemporâneo aceleram nossa memória e capacidade de produzir distanciamento. Diferente da ‘febre de arquivo’, tal como coloca Derrida, é uma espécie de ‘febre de memória’ ou ‘nostalgia das ruínas’

(desejo nostálgico do passado), como sugere Huyssen. A ‘febre de memória’ é esse exercício constante que fazemos de recordar o que acabamos de viver, de processar rapidamente possíveis afetos como garantia de um dia querer voltar a eles.

Novos arquivos

Os novos arquivos são produzidos no ‘entre’ dos tempos, o do ‘já não’, mas ‘ainda não’, caracterizado pelas mudanças do final do século XX e começo do XXI, “o século do descobrimento do tempo, que recebemos como herança” (Molinuevo, 2008, p. 205), “a geração final de uma velha civilização e, ao mesmo tempo, a primeira geração de uma nova” (Dyson et al. citados em Molinuevo, 2008, p. 204), geração que compartilha uma noção de história compatível com sua atualidade (cultura ocidental contemporânea), que remete a uma ‘ordenação’ ou a uma nova narrativa montada a partir de fragmentos, de informações efêmeras e furtivas. Os novos arquivos impõem desafios às noções (ruína, documento, imagem apropriada) que tanto movemos aqui. Para o filósofo e historiador norte-americano Hayden White (2003, p. 220),

todo es presentado como si fuera del mismo orden ontológico, tanto lo real como lo imaginario – realistamente imaginario o imaginariamente real, con el corolario de que la función referencial de las imágenes de los acontecimientos resulta descolorida. De este modo, el contrato que originalmente medió la relación entre el lector (¿burgués?) del siglo diecinueve y el autor de la novela histórica ha sido disuelto.

A história pode ser contada ao gosto de cada um, com a coerência dada pelos vestígios que são como fronteiras de invenção; o próprio fluxo do mundo contemporâneo quebra uma forma de representação que libera para invenções e novas narrativas e ainda, ‘fornece’ um grande ‘banco de dados’ com novas formas de produção e acesso.

Conclusão

Fizemos aqui uma retomada da prática da apropriação, em que analisamos seus aspectos históricos, de formação e as variações que alcança na prática documental e na prática experimental de *found footage*. Vimos também como muitas das noções manejadas aqui como preservação, documento, arquivo, ruína, sobrevivência foram modificadas ao longo da história do cinema.

Com este estudo, concluímos que as práticas com materiais alheios sempre foram um campo marginal dentro dos estudos audiovisuais, com a primeira publicação apenas nos anos 60 (Jay Leyda) quando já havia diversos livros sobre a história do cinema que privilegiavam sempre as análises de estilos do cinema de ficção, como dramas, comédias, terror, etc., sempre com enfoque na produção europeia e norte-americana. Ou seja, as práticas documentais (e os cinemas chamados periféricos, fora do eixo Europa/Estados Unidos), eram sempre citados como apêndice nos livros sobre cinema. Concluímos também que a tendência do documentário sempre foi a de usar os materiais alheios de modo mais clássico (ilustrativo) e que apenas algumas obras contemporâneas vêm ensaiando formas mais experimentais constituindo novos paradigmas para o arquivo. Concluímos outrossim que as práticas experimentais contemporâneas vêm demonstrando maior interesse pelos materiais existentes, arquivos de conteúdo histórico, adotando uma atitude crítica com relação à produção audiovisual hoje. E ainda, por outro lado, fora do campo documental e experimental, que a apropriação se faz presente nos trabalhos de videoarte e do chamado cinema expandido.

Mais do que mapear os filmes e diretores, nosso enfoque foi situar a prática da compilação no campo da história do cinema e das obras contemporâneas. Por essa razão, nossa escolha foi investigar o universo da compilação desde sua gênese, a problemática que envolve o uso de material alheio e seus desdobramentos no campo documental e experimental. Visamos com isso melhor perceber o cruzamento de tradições artísticas, as relações com seu entorno e como a produção contemporânea expressa as tensões do mundo, afirma novas noções de história e de memória nas formas artísticas. Um modo de reconhecer a influência do frutífero pensamento de

invenção de Duchamp e Benjamin no momento de hibridação nos anos 20 e, em outra medida, recorrer a Derrida e Foucault para rever noções caras a essa prática, até chegar a Didi-Huberman, que retoma a leitura de alguns desses pensadores, entre outros, no horizonte dos tempos atuais.

Começamos essa investigação voltados para as práticas documentais que utilizavam materiais alheios de forma dialética. Notamos, porém, que muitas obras e autores eram demasiado conhecidos em trabalhos e críticas recentes. Pouco a pouco a variedade de materiais a que fomos tendo acesso nos períodos de pesquisa em Madrid nos abriu um horizonte de obras menos conhecidas e muito potentes, e que se encontravam, a nosso ver, entre as práticas documentais e experimentais, pelo fato de utilizar materiais de arquivo – imagens históricas ou imagens de filmes de ficção – mantendo uma postura dialética, porém rompendo com a linguagem documental dentro de suas diversas variações. Essas obras nos atraíram por esses aspectos e também pela variedade dos modos de produção, algumas com poucos recursos, mas com fascinante vigor estético e narrativo. Nossa intenção também era a de ampliar a gama de referências bibliográficas, expandir a pesquisa para a leitura de publicações inglesas, alemãs e, sobretudo, espanholas, pois ali encontramos terreno fecundo com grande variedade de publicações e estudos sobre o cinema de apropriação.

Vimos que a importância do *found footage* não reside em um encontro fortuito com o passado, mas em uma pesquisa nas ruínas e vestígios do passado para construir uma imagem de presente contínuo. A análise das obras de *found footage* nos levou a concluir que as práticas experimentais que se valem desse método são as que melhor representam as expressões de memória e história na atualidade, uma memória que se constitui de fragmentos, de cenas rápidas, fortuitas. A forma experimental, a nosso ver, é a que melhor expressa as tensões do mundo hoje. A que permite desabafar o excesso de informações de toda parte que nos acomete constantemente. Porque a apropriação experimental, o *found footage*, segue diretrizes distintas do documental, posto que herda atitudes e recursos das vanguardas artísticas, ainda que algumas vezes práticas documentais e experimentais possam confluir. Como observa Weinrichter (2009, p. 188), “hoje em dia é fácil ver Bruce Conner de *A movie* tanto como precursor do *found footage* como de algumas técnicas de *compilation film* moderno”.

Porque as compilações, por mais que saiam de seus lugares de origem para novas obras, preservam (nas novas obras) seu contexto original e trabalham com o potencial de representação das imagens; em geral elas não desafiam a natureza

representacional da imagem. Já com *found footage*, ocorre diferente, porque, como já dito, essa prática está ligada à vanguarda, e, nas mãos de um vanguardista, “(...) o material só é material; sua atividade não consiste senão em acabar com a vida dos materiais, arrancando-os do contexto em que realizam sua função e do qual recebem seu significado”, segundo o autor alemão Peter Burguer (1974, p. 133). Nas obras de *found footage* tudo converge para a produção de novos sentidos, pois o material alheio é geralmente eclético. Os ‘velhos’ meios da memória – como a fotografia, o filme, o vídeo e a televisão, gravações e registros sonoros – são misturados às referências presentes e acessíveis na rede, por exemplo. Em suma, o que nos atraiu nas práticas experimentais com arquivo foi justamente a liberdade de uso, bem como a potência de invenção dessas obras que positivam novos olhares, que afirmam e inventam maneiras mais leves e mais originais de entender o mundo e as conjunturas históricas em constante tensão. Porque os cineastas experimentais tendem mais a explorar a instabilidade do material de arquivo para abrir brechas, criar ambiguidades, “...desafiar a leitura convencional de registros visuais do passado e desmontar as narrações habituais que se constroem para conter o sentido do material de arquivo” (Wees, 2000, p. 71). Em outras palavras, lidam com a imagem como órgão da memória social, como algo plural que transporta memórias, potencialidades e sobrevivências (Warburg).

Deduzimos ainda que nas imagens de arquivo, nada e ninguém ‘fala’ para nós; seu silêncio é o que as torna objetos estéticos e desafios para novas narrativas, o desafio de confrontar artefatos que não falam, mas que operam. Para Didi-Huberman (2008, p. 70),

lo que hay “detrás” de un acontecimiento factual no es sin embargo un “fondo insondable”, una “raíz”, una “fuente”, oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia. Lo que hay “detrás” es una “red de relaciones”, a saber una extensión virtual que pide al observador, simplemente – pero no hay nada simple en esta tarea – multiplicar heurísticamente sus puntos de vista.

É da relação de indagar os artefatos, confrontá-los, misturá-los que novas disposições inusitadas, poderão vir à tona. Porque as imagens testemunham nossas trajetórias, onde estávamos e nem nos víamos, mais ou menos da forma como pensávamos e nem percebíamos. O que vale nas obras de *found footage* é justamente a leveza no gesto de dessacralizar as imagens criando livres associações para criticar, pensar, refletir sobre o mundo, estabelecendo assim outra camada para a

referencialidade própria da imagem. Aqui os homens passam a se servir das imagens, em vez de viver em função delas.

Esta pesquisa é um passo fundamental em minha trajetória como professora e pesquisadora. Desde 2003 trabalho como professora e desde 1995 como pesquisadora de imagens de arquivo nos mais diversos arquivos públicos e privados no Brasil e fora do Brasil e para produções audiovisuais documentais e de ficção. Pretendo dar continuidade aos caminhos que se abriram durante esse percurso no doutorado de quatro anos de dedicação intensa e exclusiva a esses estudos – pesquisa que me levou a novos arquivos na Europa, onde pretendo dar sequência às investigações em torno do tema das imagens do Brasil no mundo.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto in Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Ninfas*. Valencia: Pre-texto, 2010.

ALMEIDA, Monica Kornis de. *História e cinema: um debate metodológico*. Disponível em http://www.cliohistoria.110mb.com/vidioteca/textos/historia_cinema.pdf. Acesso: 17 de maio de 2013. S.d.

ALVAREZ, Mercedes et al. *Ermano Olmi – seis encuentros y otros instantes*. Pamplona: Festival Internacional de cine documental de Navarra, 2008.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico – dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, S.A. 2002.

ASTRUC, A. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo, *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus Editora, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. O trator, a locomotiva, a colisão. Disponível em www.escrevercinema.com. Acesso em 10 fev. 2012. S.d.

BAECQUE, A. e C. DELAGE. *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1998. (Col. Histoire du temps présent).

BARTHES, R. O efeito de real. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN Z. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BAZIN, A. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEAUVAIS, Yann; BOUHOURS, Jean-Michel (eds.). *Monter/Sampler: l'échantillonnage généralisé*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2000.

BELLOUR, R. Autorretratos. In *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras completas, 1, 2. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008.

_____. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2004.

_____. *Obras escolhidas. Magia, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. Paris, capital del siglo XIX. In *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.

_____. Tesis de filosofía de la historia. In *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1970.

_____. *Dirección unica*. Madrid: Alfaguarra, 1968.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BIZERN, C. (Org.). *Cinéma documentaire: manières de faire, formes de pensée*. Liège: Addoc/Yellow Now, 2002.

BLANCHOT, Maurice. Le dernier mot [1935-1936]. In *Ressassement éternel*. Paris: Éditions du Minuit, 1951.

BLOEMHEUVEL, Marente; FOSSATI, Giovanna; GULDEMOND, Jaap (eds.). *Found Footage Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press/Eye Film Institute Netherlands, 2012.

BLUMLINGER, C. Lire entre les images. In LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (dir.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Éditions Champ Vallon, 2004.

BORDE, Raymond. *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Ediciones Filmoteca, 1991.

BOURDIEU, P. (Org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRAQUE, Georges. Pensées et réflexions sur la peinture. In ROMERO, Luis Puellas. *Mirar al que mira – teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores S.L., 2011.

BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian. *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris: Cinémathèque Française/Musée du cinéma, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar – Walther Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte/Chapecó: Ed. UFMG/Ed. Universitária Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada – Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa, 1995.

BURCH, Noël. A primitive mode of representation. In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London: British Film Institute, 1990.

BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones de la Península, 1974.

BURKE, Peter. *Visto y no visto – el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

CALATRAVA, Juan; CORTI, Enrique; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas Walter Benjamin Constelaciones* Madrid: Comitê Científico de exposición in Museo Reina Sofía y Círculo de Bellas Artes, 2011.

CANUDO, Ricciotto. *Films Historiques. Paris-Midi*, Paris, 27 janeiro 1923.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

CATALÀ, Josep Maria. *Pasion y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra, 2009.

_____. *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

_____. “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”. In WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa – tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. 2007.

_____. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona/Servei de Publicacions, 2005.

_____. *Film-ensayo y vanguardia*. In TORREIRO, Cassimiro; CERDÁN, Josexo. *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *A operação histórica*. In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 3 ed., 1988.

CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

CLARK, Georges. *Arnold, Brehm, Detsch and Tscherkassky: four contemporary austrian avant-garde filmmakers*. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/>
Acesso em 10 out. 2010.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Filmar para ver – escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Cátedra La Ferla (UBA), 2002.

CRARY, J. *Techniques of the observer*. London: MIT Press, 1990.

CRUZ, Manuel. Recordamos mal. In BOURRIAUD, Nicolas (coord.). *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*. Murcia: Cendeac. 2008.

CUETO, Roberto. El silencio del monstruo. Imágenes espectrales en el cine de terror americano de comienzos del sonoro. *Secuencias*, Madrid, n. 33, primeiro semestre 2011.

CUEVAS ALVAREZ, Efren. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio/Festival Documenta Madrid, 2010.

DANEY, S. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.

DEBRAY, Claude Mollard et al.. *Les cahiers de médiologie*, Paris, n. 11, 2001.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *A imagem-tempo, Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Un nouvel archiviste. *Critique*, 274, p. 195-209, 1970.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo. Disponível em <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>. Último acesso 10 set. 2012. S.p.

_____. Mal d'archive: une impression freudienne. In GUALSCH, Anna. *Arte y archivo*. Paris: Galilée, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

_____. *La imagen superviviente – historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

_____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____. *Imágenes pese a todo – memória visual del holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

_____. Le monument contre l'archive? (entretien avec Daniel Bougnoux, Régis Debray, Claude Mollard et al.), *Le cahiers de médiologie*, n. 11, 2001.

_____. *Ante las imágenes – História del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

DOANE, Mary Ann. El instante y el archivo. In *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008.

_____. *The emergence of Cinematic Time – Modernity, Contingence, The Archive*. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2002.

DUBOIS, Phillipe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e video. In MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. A “fotoautobiografia” – a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. In *Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ELENA, Alberto. *Los cines periféricos*. Madrid: Paidós, 1999.

FARGE, A. *Le goût de l'archive*. Paris, Le Seuil, 1989.

FELDMAN, Ilana. Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade. *Textos para debate*. Recife: Funcultura/Fundarpe/Secretaria de Educação do governo de Pernambuco/Símio Filmes, 2011.

FLEISHMAN, Avrom. *Narreted storytelling situations in cinema history films*. London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

FOSTER, Hal. Archives of modern art. *October*, 99, p. 81-95. 2002

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia, a história. In MOTTA, Manoel de Barros da (Org.). *Ditos e escritos II, Michel Foucault: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1987

_____. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1982.

_____. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

FRANÇA, Andréa; HABERT, Angeluccia; PEREIRA, Miguel. *O Globo Repórter sob o lema setentista: Ocupar espaço, amigo, eu digo, brechas*. Rio de Janeiro: PUC, 2010.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Org.). *Novos rumos da cultura de mídia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In *Walter Benjamin – Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico – cine y narratología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

GEDULD, Harry M. (ed.). *Los escritos frente al cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

GODARD, J. L. *Godard par Godard*. Tome 2. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

GONZÁLEZ, Fernando Estévez; SANTA ANA Mariano de (Ed.). *Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife: Lampreave, Museu de Historia y Antropologia de Tenerife, Cabildo de Gran Canaria, Organismo Autonomo de museos y centros, 2010.

GUALSCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920 – 2010*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

_____. Tipologías y genealogías del archivo en el siglo XX. In GONZÁLEZ, Fernando E.; SANTA ANA, Mariano de (Org.). *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Editorial Lampreave, 2010.

HAUSHEER, Cecilia; SETTELE, Christoph (Ed.). *Found Footage Film*. Lucerna: Viper/zyklop verlag, 1992.

HUYSEN, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.

_____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSEN, Andreas et al. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Ceandec, Proyecto Arte Contemporáneo, 2008.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JARDIM, Eduardo. Poesia na tensão entre a linguagem e o indizível. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 2013.

JAY, Leyda. *Films beget films – a study of compilation film*. New York: Hill and Wang, 1964.

JIMÉNEZ, José (dir.). *Marcel Duchamp: Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers – voice-over narration in american fiction film*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KULA, Sam. The Archival Appraisal of moving images: a ramp study with guidelines. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000576/057669e.pdf>. Acesso em 22 set. 2012. S.d.

LABAYEN, Miguel Fernandez. El ensayo en la tradición del cine de vanguardia. In WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa – tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos – ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LENNE, Gerard. *La mort du cinema. Film/révolution*. Paris: Editions du Cerf, 1971.

LEYDA, Jay. *Kino: historia del film ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

_____. *Films beget films – a study of the compilation film*. London: George Allen & Unwin, 1964.

LIMA, Manoel Ricardo de. “Paulo Leminski – Poesia Porosa”. *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, p.6, Rio de Janeiro, 23.3.2013.

LINS, Consuelo Lins. Do espectador crítico ao espectador-montador: *Um dia na vida*, de Eduardo Coutinho, *Devires*, Belo Horizonte, v.7, p. 132-138, 2010.

_____. O ensaio no documentário e a narração em off. In FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Org.). *Novos rumos da cultura de mídia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *Deux voyages à travers l'Amérique: une approche kaléidoscopique du documentaire*. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris 3, 1994.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Ruínas da intimidade: os ‘objetos encontrados’ por Péter Forgács”. In catálogo da mostra Péter Forgács – arquitetura da memória, organizada por Patricia Rebello e Raphael Sampaio. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

LINS, Consuelo; MESQUISTA, Claudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In FABRIS, Mariarosaria et al. (orgs.). *X Estudos de Cinema e audiovisual*. São Paulo: Socine, 2010.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MANOVICH, Lev. La lógica de la base de datos. In *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidòs, 2005.

MAYO, Nuria Enguita et al. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: Ediciones de la Mirada, Fundació Antoni Tàpies, 2000.

MIRANDA, Luis. El cine-ensayo como história experimental de las imágenes. In WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa – tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

MOLFETTA, A. O diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano. Texto apresentado no 6º Encontro Anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, na Universidade Federal Fluminense, Niterói, novembro de 2002.

MOLINUEVO, José Luis. Cambios de tempo.” In BOURRIAUD, Nicolas (coord.). *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*. Murcia: Cendeac. 2008.

MOREY, Miguel. El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo. In HERRÁEZ, Beatriz; RUBIRA, Sergio (eds.). *Registros imposibles. El mal de archivo*. XII Jornadas de Estudio de la Imagen. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid, 2006.

MOSÈS, Stéphane. *El ángel de la historia – Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Valencia: Frónesis/Cátedra/Univesitat de Valencia.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus. 2005.

_____. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, 1994.

_____. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Méridien Klincksieck, 1995.

ORTEGA, Maria Luisa; GARCIA, Noemí. *Cine directo – reflexiones em torno a um conceito*. Madrid: T&B Editores, 2008.

PALAO, José Antonio. *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogia del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2004.

PARCERISAS, Pilar. *Duchamp en España*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

PARENTE, André. A forma cinema, variações e rupturas. In MACIEL, Katia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

_____. *Cinema em Trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. *Cinema – el cine como semiologia de la realidade (1972)*. Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Universitario de Estudios Cinematograficos, 2006.

_____. *Palavra de Corsário*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2005.

_____. *Poesía en forma de rosa (1961-1964)*. Madrid: Visor Libros, 2002.

POYNOR, Rick. Disponível em <http://observersroom.designobserver.com/rickpoynor/post/on-my-screen-bill-morrison-decasia/23148/>. Acesso em 5 abr. 2010. S.d.

RAMPLEY, Matthew. *The remembrance of things past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

_____. Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. In COLES, Alex (ed.). *The Optic of Walter Benjamin*. London: Black Dog Publishing Limited, 1999.

RAMSAYE, Terry. *A million and one nights*. New York: Simon & Schuster, 1926.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. *O Globo*, Rio de Janeiro, Caderno Prosa e Verso, p. 2. 8 dez. 2012.

_____. La fiction documentaire: Marker et la fiction de la mémoire. In *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

_____. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, S.L, 2010.

REBELLO, Patricia. Fazer ver ou tornar visível? A arquitetura da memória em Péter Forgács. In catálogo da mostra Péter Forgács – arquitetura da memória, organizada por Patricia Rebello e Raphael Sampaio. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

RENDUELES, César; USEROS, Ana. *Atlas Walter Benjamin Costelaciones*. Livro da exposição no Museo Reina Sofia, Madrid, dezembro de 2010.

RENOV, M. *Subject of documentary*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2004.

_____. New Subjectivities: documentary and selfrepresentation in the Post-Verité Age. In WALDMAN, D.; WALTER, J. (eds.). *Feminism and Documentary*. Visible Evidence, v. 5. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

RICOEUR, Paul. *Imagem, memória, esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RILKE, Rainer Maria. “Torso arcaico de Apolo”. In BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

ROMERO, Luis Puelles. *Mirar al que mira – teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores S.L., 2011.

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa e o Magma. In ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSSET, Clément. *Fantasmagorias seguido de lo real, lo imaginário y lo ilusório*. Madrid: Abada Editores S.L., 2008.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

SENNETT R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHOLEM, Gerschom. *Walter Benjamin: historia de una amistad*. Barcelona: Debolsillo, 2007.

SJÖBERG, Patrik. “The world in pieces – a study of compilation film”. Stockholm: Aura förlag, 2001.

SONTAG, Susan. A century of cinema. *The New York Times Magazine*. New York, feb. 1996.

STILLE, Alexander. *A destruição do passado*. São Paulo: Editora Arx, 2005.

TOUREIRO, Cassimiro. *Inventario de regresos – el cine documental de Andrés Di Tella*. Granada: Festival de Granada Cines del Sur, Junta de Andalucía, 2011.

THOMAS, Karin. *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor, 1978.

ULMER, George. The object of post-criticism. In FOSTER, Hal (ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

USAI, Paolo Cherchi. *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes S.A. Ediciones, 2005.

VERAY, Laurent Veray. A história pode ser feita com arquivos filmicos? *Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, n. 1, setembro de 2004.

VERAY, Laurente. Fiction et non-fiction dans les films sur la Grande Guerre de 1914 à 1918: la bataille des images. *1895 – Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinema*, Paris, n. 18, out. 1995.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Grundbegriffe*, II, (2 jul. 1929).

WEES, William C. Old Images, New Meanings: Recontextualizing Archival Footage of Nazism and the Holocaust. *Spectator*, Los Angeles, v. 20/1, 2000.

_____. *Recycled Images. The arte and politics of found footage film*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

WEINRICHTER, Antonio El cine en el espacio del arte. *Secuencias – Revista de Historia del Cine*. Madrid, n. 32, p. 11-33, 2010.

_____. Copy is right – tres momentos fundantes de la poética de la apropiación audiovisual. In GONZÁLEZ, Fernando E.; SANTA ANA, Mariano de (Org.). *Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife: Lampreave, Museu de Historia y Antropologia de Tenerife, Cabildo de Gran Canaria, Organismo Autonomo de museos y centros, 2010.

_____. Dos o tres cosas sobre Rappaport. *Exit Express*, Madrid, n. 52, p. 82-85, mayo 2010.

_____. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

_____. *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2009.

_____. *Remontaje: El principio de apropiación en el documental de compilación y el cine experimental de found footage*. Tese defendida na Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2008.

_____. *La forma que piensa – tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

_____. *Desvios de lo real*. Madrid: T&B Editores, 2004.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. p. 137-151. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. El texto histórico como artefacto literario. *Pensamiento Contemporáneo* 71. Barcelona: Paidós/I.C.E, U.A.B, 2003.

WOLFGANG, Richard Semon. *Die mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Engelmann, 1904.

XAVIER, I. As aventuras do dispositivo (1978-2004). In *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia básica:

- A film unfinished*, 2009, Alemanha, Israel, Yael Hersonski.
- A grande estrada*, 1927, URSS, Esther Schub.
- A patriota*, 1979, Alemanha, Alexander Kluge.
- A queda da dinastia Romanov*, 1926, URSS, Esther Schub.
- A Rússia de Nicolau II e Tolstoi*, 1928, URSS, Esther Schub.
- Alemania, despierta!*, Alemanha, 1968, Erwin Leiser.
- As estações*, 1967-1993, URSS, Artavazd Pelechian.
- Ciudad de los signos*, 2010, Espanha, Samuel Alarcón.
- Comizi d'Amore*, 1964, Itália, Pier Paolo Pasolini.
- Decasia*, 2002, Estados Unidos, Bill Morrison.
- Diários*, 1973-1983, Brasil-Inglaterra, David Perlov.
- Dreamers*, 2003, Itália, Bernardo Bertolucci.
- El cielo gira*, 2004, Espanha, Mercedes Álvares.
- En construcción*, 2001, Barcelona, Jose Luis Guerin.
- Exterior Night*, 1993, Estados Unidos, Mark Rappaport.
- Happy End*, 1996, Austrália, Peter Tscherkassky.
- Histoire du cinema*, 1997, França, Jean-Luc Godard.
- Home Stories*, 1990, Alemanha, Matthias Muller.
- Hoppla, wir leben!*, 1927, Alemanha, Walther Ruttmann.
- Images d'orient: tourisme Vandale*, 2001, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian.
- Kinopravda*, 1922-1925, URSS, Dziga Vertov.
- L'histoire du soldat inconu*, 1932, Bélgica, Henri Storck.
- La canción de los rios*, 1954, Holanda, Joris Ivens.
- La hora de los hornos*, 1968, Argentina, Fernando Solanas.
- La rabbia*, 1963, Itália, Pier Paolo Pasolini e Giovanni Guareschi.
- La société du spectacle*, 1973, Guy Debord, França.
- Le cinema au service de l'Histoire*, 1935, França, Germaine Dulac.

Lê fond de l'air est rouge, 1977, França, Chris Marker.

Le retour, 1945, França, Henri Cartier-Bresson e Richard Bansk.

Lettre de Sibérie, 1957, França, Chris Marker.

Los justos, 2001, Espanha, Jose Antonio Zorrilla.

Lost, Lost, Lost, 1976, Lituânia, Jonas Mekas.

Maioria Absoluta, 1964, Brasil, Leon Hirzman.

Nossa Música, 2004, França, Jean-Luc Godard.

Nuit et brouillard, 1955, França, Alain Resnais.

Pacific, 2009, Brasil, Marcelo Pedroso.

Point of order, 1963, Estados Unidos, Emile de Antonio.

Portraits, 1988, França, Alain Cavalier.

Raza Remix, 2009, Espanha, Manel Bayo.

Reminiscences of a journey to Lithuania, 1972, Estados Unidos, Jonas Mekas.

Respigadores e respigadoras, 2000, França, Agnès Varda.

Rocha que voa, 2002, Brasil, Eryck Rocha.

Sans Soleil, 1982, Chris Marker, França.

Serras da desordem, 2006, Brasil, Andréa Tonacci.

Sol del membrillo, 1992, Espanha, Victor Erice.

The decay of fiction, 2001, Estados Unidos, Patrick O'Neil.

The family album, 1986, Estados Unidos, Alan Berliner.

The future is behind you, 2004, Estados Unidos, Abigail Child.

Tren de sombras, 1997, Barcelona, Jose Luis Guerin.

Três canções para Lênin, 1934, URSS, Dziga Vertov.

Ulysse, 1982, França, Agnès Varda.

Un día en la vida de Andrei Arsenevich, 1999, França, Chris Marker.

Un instante em la vida ajena, 2003, Espanha, José Luis López Linares.

Vagy-Vagy, 1989, Hungria, Peter Forgács.

Verdades e Mentiras, 1974, Estados Unidos, Orson Welles.

Why we fight, 1942-45, Estados Unidos, Frank Capra.

Wie man Sieht (Como lo veis), 1986, Alemanha, Harun Faroucki.

Zelig, 1983, Estados Unidos, Woody Allen.