

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO



COM PEDAÇOS DE CINEMA

LABORATÓRIOS, PRÁTICAS E MODOS DE ENGAJAMENTO NO REEMPREGO DE IMAGENS

LUIZ GARCIA

CEZAR MIGLIORIN

orientador

Niterói, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

LUIZ GARCIA VIEIRA JUNIOR

COM PEDAÇOS DE CINEMA

LABORATÓRIOS, PRÁTICAS E MODOS DE ENGAJAMENTO NO REEMPREGO DE IMAGENS

Niterói, Rio de Janeiro

2016

LUIZ GARCIA VIEIRA JUNIOR

COM PEDAÇOS DE CINEMA

LABORATÓRIOS, PRÁTICAS E MODOS DE ENGAJAMENTO NO REEMPREGO DE IMAGENS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, como quesito parcial para obtenção do título de Doutorado em Comunicação. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

orientador

CEZAR MIGLIORIN

Niterói, Rio de Janeiro

Maio 2016

Luiz Garcia Vieira Junior

COM PEDAÇOS DE CINEMA

LABORATÓRIOS, PRÁTICAS E MODOS DE ENGAJAMENTO NO REEMPREGO DE IMAGENS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cezar Migliorin | orientador
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Andréa França Martins
Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Tadeu Capistrano
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Suplentes

Profa. Dra. Livia Flores - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Mariana Baltar - Universidade Federal Fluminense

Niterói, Rio de Janeiro

Maio 2016

G216 Garcia, Luiz.

Com pedaços de cinema: laboratórios, práticas e modos de engajamento no reemprego de imagens / Luiz Garcia. – 2016.

232 f. : il.

Orientador: Cezar Avila Migliorin.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 221-228.

1. Cinema. 2. Reemprego. 3. Experimental. 4. Engajamento. 5. Laboratório. I. Migliorin, Cezar Avila. I. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

Aos meus heroicos pais,
Marilu e Luiz (in memoriam),
e queridos irmãos, Cátia e Léo

Agradecimentos

Ao Cezar, que ao longo de sete anos, entre mestrado e doutorado, tanto partilhou e apoiou.

Os amigos e companheiros de aventuras e projetos, Fred Benevides, Isaac Pipano, as perigosas Clarissa Nanchery & Silvia Boschi e Alexandre Guerreiro.

Os amigos de UFF, Rodrigo Capistrano (padrinho de doutorado), Ednei de Genaro, Aline Portugal, Samuel Leal, Érico Araújo, Felipe Mussel, Roberto Robalinho, Luiz Giban.

À amizade de sempre e apoio imprescindível na reta final de Karla Holanda e Lucas Murari.

À Aline Paiva, minha querida e dedicada amiga, pela incrível ajuda na diagramação.

Aqueles que estão (fisicamente) distantes, Luciana Araújo, Martha Licia & Marcelo Lejczak, Helder Aragão, Milton do Prado, João Ulisses, Edézio Aragão, Alessandro Amorim & Ana Andrea, Tarcísio Andrade, André Horta.

Aos alunos do curso de cinema da UFF pela colaboração nos estágios docência.

À Nicole Brenez, pelo aceite para o doutorado sanduíche.

Aos amigos encontrados durante o sanduíche, Zé Quental & Joana, Tatiana Monassa, Bruno Leites, Greice Cohn, Igor Câmera, Osmar Gonçalves & Nicole Duarte, Patricia Machado, Rodrigo Torres, Juliano Araújo.

Aos professores que tanto contribuíram em cursos e bancas, João Luiz Vieira, Andréa França, Fernando Morais, Tadeu Capistrano, Mariana Baltar, Livia Flores e Fernanda Bruno.

Ao PPGCOM-UFF, e ao pessoal da secretaria: Silvinha, Luciana e Nilson.

Ao Alexandre Medeiros da gráfica EDG pela atenção.

Aos meus familiares, pelo apoio.

Às instituições que possibilitaram a pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF; Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Resumo

Esta pesquisa investiga um corpus de filmes localizados no cinema experimental constituídos essencialmente a partir de material previamente elaborados provenientes de várias fontes: cinema, vídeo, televisão, web, etc. Esta categoria de reemprego é abordada aqui como uma forma de laboratório onde a pesquisa inicia-se com a extração, casual ou não, de um corpo fílmico que ao ser trabalhado é reorientado na elaboração de um novo filme através de múltiplos procedimentos de intervenção – manuais, físico-químicos, eletrônicos ou digitais –, e da montagem. Neste percurso observa-se na filmografia duas perspectivas gerais sobre o tratamento dado à materialidade, uma voltada à exploração das possibilidades do uso dos suportes físicos envolvidos, outra sobre as formas de manipulação dos registros previamente produzidos, mas ambas, em diferentes níveis, se complementam na operação de montagem. Das interações percebidas resultam várias formulações que tratam tanto do fazer fílmico enquanto técnica e enquanto produção de novos modos de imagens, as quais, quando apresentadas como novos filmes, acreditamos mobilizar criticamente o espectador ante o processo global de constituição das imagens cinematográficas. Assim, estabelecemos para essa pesquisa a elaborar de uma cartografia para diferentes formas, e de outras ainda não estudadas, sobre o reemprego de imagens no cinema experimental, detectando as diferentes estratégias que esta filmografia apresenta.

Palavras-chave: cinema; reemprego; experimental; engajamento; laboratório.

Abstract

This research investigates a corpus of films located in experimental cinema essentially built from material previously elaborated from various sources: film, video, television, web, etc. This re-employment category is addressed here as a form of laboratory where the research begins with the extraction, casual or not, of a filmic body to be worked is reoriented in preparing a new film through multiple intervention procedures - manual , physico-chemical, electronic or digital - and montage. In that course it is observed in the filmography two general perspectives on the treatment given to materiality, focused on exploring the possibilities of the use of physical media involved, another on ways of handling the records previously produced but both, at different levels, complement the assembly operation. Interactions perceived result various formulations that address both the filmic do while technical and while production of new modes of images, which, when presented as new films, we believe critically mobilize the viewer at the overall process of formation of the cinematographic images. Thus, we have established for this research elaborate a cartography for different forms, and other not yet studied on the reemployment of images in experimental cinema, detecting the different strategies that this filmography features.

Key-words: cinema; re-employment; experimental; engagement; laboratory.

Sumário

Introdução	15
Antes da sessão, <i>trailers</i>	15
Pedaços	17
Triângulo	22
Mapa movente	27
1. As tramas do reemprego	31
1.1. “Haverá vários cinemas”	31
1.2. Arquivo corrompido	42
1.3. Reemprego	65
1.4. Laboratórios e experiências	76
1.5. O trem, as atrações e o bilhete de passagem	86
1.6. O fator ©	92
1.7. Modos de engajamento	98
2. Montagem base	101
2.1. “Pedaços de vida”, pedaços de arquivo	101
2.2. O filme de Conner	108
2.3. Álvarez e a truca da ilha	111
2.4. Um filme exilado	124
2.4.1. Contestação	124
2.4.2. Não	126
2.4.3. TUCA	128
2.4.4. Este filme foi feito à mão	130
2.4.5. “É preciso atrever-se a pensar”	134
2.5. Aterver-se às multiplicidades	140
3. Transmissões, capturas e restituição de imagens de televisão	143
3.1. Tele-visão, olho-cinema	143
3.2. Material bruto, material perfeito	146
3.3. Jogos	151
3.4. Estratégia de lágrimas	154
3.5. Notícias quebradas	157
3.6. O dia de Coutinho	159
3.6.1. O filme futuro e o filme fantasma	159

3.6.2. Panóptico, captura, reemprego	161
3.6.3. O filme- <i>zapping</i>	167
3.6.4. Um dia, a televisão brasileira	170
3.6.5. Compor outros dias	176
3.7. A sempre falante TV	178
4. A película e o data	181
4.1. O filme e o raio verde	181
4.2. A dança do grão e do pixel	185
4.3. As algas selvagens	191
4.4. Peggy Ahwesh, a cor púrpura	194
4.5. Duas fotos	203
Conclusão	213
Bibliografia	221
Filmografia	229

Introdução

Eu uso o que acho
Jean-Luc Godard

Antes da sessão, trailers

Zé Sozinho (José Raimundo Cavalcante, 1942-2009), pernambucano, migrou menino para Caririaçu, Ceará. Lá, o ex-agricultor, cinéfilo desde infância, começou a juntar pedaços de filmes, emendando-os¹. Em sua primeira projeção usou uma antiga “máquina de cinema” acionada à manivela e iluminada com uma luz de candeeiro. Bem mais tarde adquiriu em prestações mensais um projetor 16mm, tornando-se exibidor autônomo. Comprando ou alugando filmes, percorreu a região do sertão do Cariri e várias cidades do interior do nordeste brasileiro exibindo filmes durante três décadas. Bilheteiro, porteiro e projetorista, Zé Sozinho executava todo o processo, projetando clássicos da *Cinédia*, *Atlântida*, *Zé do Caixão*² e filmes estrangeiros de aventura, faroeste e bíblicos. Foi responsável por dar acesso à experiência cinematográfica a uma grande parcela daquela população que de outra maneira não a teria, entretanto, dificuldades financeiras obrigavam-no a repetir o repertório várias vezes. No documentário *Cine Zé Sozinho* (Adriano Lima, 2007), uma espectadora lembrando-se das exibições que assistiu na adolescência, diz que “ele passava um ano, dois, três, trazendo só um filme, que era *O grande motim*

1 As informações sobre Zé Sozinho foram coletadas das seguintes fontes: o documentário *Cine Zé Sozinho* (Adriano Lima, 2007), LIMA, Adriano. CURTA CEARÁ | Cine Zé Sozinho - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gkuLns6qGBU>>; *Programa Jô Soares* (Rede Globo, dezembro, 2008) (Zé Sozinho no Programa do Jô 3/5 - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Xre7JZjdb>>; SANTOS, Elizângela. O Nordeste.com – Enciclopédia Nordeste - Zé Sozinho. Disponível em: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?id_perso=356<r=Z&titulo=Z%C3%A9+Sozinho>.

2 Zé do Caixão, personagem de José Mojica Marins. Um dado curioso é que Zé Sozinho afirma ter projetado 834 vezes *À meia noite levarei tua alma* (José Mojica Marins, 1964) mudando várias vezes o título do filme, “*O comedor de defunto*”, “*O homem que o Diabo levou*”, “*O castigo do homem que comeu carne na sexta-feira da Paixão*”, este último como ardil para poder ser projetado dentro de uma igreja (Programa do Jô, ibidem).

[*Mutiny on the Bounty*, Lewis Milestone, 1962], isso *pra* gente não influenciava em nada, o que a gente queria era o *movimento*". Outra contingência era a de montar trechos de filmes que "se pareciam" para compor um programa - um exemplo foi montar filmes de *O Gordo e o Magro* com *Anjos de cara suja* (*Dirty faces*, Michael Curtiz, 1938) e mais três outros³ -, caso não fosse possível conciliar o material, deixava incompleto e narrava o "final" para o público que reclamava: "[...] você não tem jeito de não comer o dinheiro da gente!"⁴. Em uma outra ocasião Zé Sozinho conta que ao divulgar uma exibição "chegou um gaito" reclamando que não iria mais assistir o filme - tratava-se de *A Vida e Paixão de Jesus Cristo* (*La Vie Et La Passion de Jesus*, Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, Sidney Olcott, 1902) -, pois "era só Jesus andando, não tinha luta, ninguém briga, não tem tiro...", ao que retrucou e prometeu, "não, vocês podem ir hoje!", [...] "aí eu peguei um bocado de pedaços de fitas e emendei dentro do filme de Jesus com um 'Django'"⁵ [*Um Homem Chamado Django* (*W Django!*, Edoardo Mulargia, 1966)]⁶ (fotos). Ao final da sessão perguntaram que filme era aquele com Jesus e tantos tiros: [...] "não, esses aí são os amigos de Jesus que vieram socorrer ele, mas não deu tempo", explicou.



A Vida e Paixão de Jesus Cristo (1902) | *Um Homem Chamado Django* (1966). Fonte: doc. *Cine Zé Sozinho* (Adriano Lima, 2007).

Quase cem anos antes das gambiarras de Zé Sozinho no nordeste brasileiro, em 1898 - três anos após a primeira exibição comercial em Paris -, o francês Francis Doublier, assistente e fotógrafo dos irmãos Lumière, viajando pelo mundo na divulgação do cinematógrafo, percebeu o grande interesse da população judaica de um vilarejo no sul da Rússia sobre escândalo político-militar da época, *O caso Dreyfus*. O caso envolvia jogos de poder e antissemitismo em torno do então capitão Alfred Dreyfus,

3 Na entrevista não é comentado quais eram esses outros títulos (*Programa do Jô*, dezembro, 2008).

4 Entrevista (*Programa do Jô*, ibdem).

5 Personagem clássico do Western Spaghetti italiano apresentado em *Django* (Sergio Corbucci, 1966), teve inúmeras sequências e influenciou diversos filmes, o mais recente *Django livre* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012) (N. nossa).

6 Em outra ocasião, Zé Sozinho utilizou trechos de *Zorro* com *A Paixão de Cristo*. (*Programa do Jô*, ibdem).

judeu, e teve enorme repercussão não só na França, além de mobilizar intelectuais por décadas⁷ e inspirar várias versões cinematográficas⁸. O pesquisador e cineasta americano Jay Leyda relata que Doublier para atender a curiosidade daquelas pessoas e ter algum lucro, montou um “noticiário” sobre o caso com trechos de três dúzias de filmes que levava consigo refazendo toda a saga de Dreyfus, apoiando-se em comentários orais e contando “com muita ajuda da imaginação do público” (LEYDA, 1964, pp.13-14). O próprio Doublier relatava a história como anedota: “reuni uma tomada de alguns soldados, de um encouraçado, do Palácio da Justiça e de um homem alto de cabelos grisalhos e chamei de *L'affaire Dreyfus*”. O exibidor-viajante afirma que a plateia ficou realmente convencida, com exceção de um senhor que após a sessão o questionou sobre a autenticidade do filme, pois a prisão de Dreyfus fora em 1884, ou seja, um ano antes do cinematógrafo dos Lumière estar disponível, depois de pressionado Doublier confessou a artimanha àquele senhor (DOUBLIER, 1956, pp. 134-135)⁹. Leyda afirma que essas “combinações” se tornaram muito comuns nesta fase do cinema, proliferaram rapidamente em meio a multiplicação das fontes de filmes e rearranjos¹⁰. Quanto à improvisação de Doublier, o pesquisador atenta que mais do que o lucro visado, havia “a semente de alguma coisa” (LEYDA, *op. cit.*, p.14).

Pedaços

Os dois casos de nosso prólogo são como exemplares da semente catalogada por Leyda, esboçam traços da prática artística que exploraremos nesta pesquisa no âmbito do cinema experimental, o *reemprego* de imagens - “*in se* (reemprego da coisa em si)”¹¹ noção adaptada da História da Arte, fundada na reutilização de

7 A acusação de traição com base em documentos falsificados, fez com que este caso de antissemitismo mobilizasse diversos intelectuais pelo mundo: José de Alencar (1895, *Jornal do Commercio*); Émile Zola e seu célebre artigo *J'Accuse...!* (jornal *L'Aurore*, 1898); Rosa de Luxemburgo; posteriormente Hannah Arendt retomaria em seu livro *As Origens do Totalitarismo* (1951), dedicando um capítulo ao caso.

8 Entre filmes, documentários, reportagens e telefilmes são quase 30 produções ao longo do século, indicamos alguns: Georges Méliès, 1899; Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca (1908); José Ferrer (1958); Jean Vigne (1965), o telefilme de Yves Boisset (1995), e em fase de produção Roman Polanski (N. nossa).

9 IMAGE - Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House. Vol. 5, N° 6 June, 1956.

10 Os cinegrafistas das companhias *Edison* e *Pathé* chegavam a não distinguir mais seus próprios materiais, com exceção dos Lumière, rigidamente organizados quanto aos direitos comerciais e distribuição de suas produções (LEYDA, *op.cit.*, p.13).

11 A noção de *reemprego* (*remploi*) foi adaptada da História da Arte e aplicada por Nicole Brenez ao cinema experimental, mais a frente nos determos mais precisamente sobre essa questão.

material prévio para a construção de novos filmes. Zé Sozinho e Doublier, localizados em extremos da história do cinema e externos à institucionalidade da arte, oferecem exemplos involuntários da potencialidade de invenção no agenciamento de um pedaço de filme. Para eles, uma alternativa utilitária, no cinema experimental transformada em prática dedicada a explorar, repensar e recriar imagens. O cineasta austríaco Peter Tscherkassky, notório por seu trabalho com *found footage*¹², diz que “no séc. XIX a arte estava conectada à materialidade”, no séc. XX a questão passa a ser: “o que posso fazer com essa materialidade?” (Tscherkassky, 2014)¹³.

O reemprego de imagens, considerado de maneira ampla, existe desde o início do cinema, encontrado em todos os estratos da produção cinematográfica, do filme industrial ao experimental, servindo a diferentes propósitos, pragmáticos ou estéticos. Da ilustração em trechos de documentários e ficções até às formas de elaborações plásticas em filmes artísticos. No cinema experimental o reemprego caracteriza-se como uma cinematografia de tradição “híbrida e impura”, como aponta Adrian Danks, e por esta razão ser “impossível rastrear, conceitualizar um relato progressivo ou teleológico” de sua constituição (DANKS, 2006, p.241-242). O traço fundamental desta filmografia, evidentemente, é a heterogeneidade das procedências dos materiais utilizados, achados ou buscados em arquivos oficiais nos restos do consumo capitalista e esferas particulares, são filmes realizados com imagens do cinema, dos arquivos de cinematecas, coleções, televisão, propaganda política, publicidade, institucionais, educativos, pornografia, familiares, conteúdo da internet, imagens de vigilância, etc., e também aquelas descartadas, perdidas, esquecidas ou censuradas. Chamamos atenção que o reemprego de imagens neste estudo terá um caráter muito específico, como mencionamos acima, trata-se de uma grande categoria, mas aqui será circunscrito ao cinema experimental, no qual é tradicionalmente conhecido por *found footage*. Como veremos no decorrer da pesquisa, esta filmografia utiliza estratégias às vezes sutis, outras extremas no reemprego de materiais de terceiros, pode se apresentar como *readymade* ou estar interessada somente na reutilização do

12 *Found* (encontrar), *footage* (medida em pés de uma película de filme utilizada). Categoria de reemprego do cinema experimental extremamente diversificada em formatos, fundada na apropriação de material previamente produzido para dar-lhes novos sentidos. (In) GARCIA, Luiz. Filmes *found footage*: fragmento e heterogêneos no laboratório da vanguarda, 2011, 192fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

13 Peter Tscherkassky em *masterclass* no Jihlava International Documentary Film Festival de 2014. Disponível em *DOC Alliance Films*: <http://dafilms.pt/download/key/LC73MN1LHw>.

suporte a ser trabalhado como matéria-bruta. Esta postura privilegia a autonomização enquanto tal, não se trata de uso ilustrativos comumente vistos ou de imagens de arquivos em documentários utilizadas como reforço da informação, os trabalhos com esses pedaços de filmes apontam para muitos possíveis.

Nossa questão inicial avizinha-se àquela lançada por Tscherkassky. Perguntamos o que significa esse *poder* fazer algo com um *pedaço de cinema*, o que pode ser mobilizado, quais as implicações no acesso a registros de imagens que potencialmente podem ser retrabalhadas e reorientadas para novos fins, quais os processos acionados para que isto ocorra. Os “pedaços” no título do texto partiram dessa ideia central, e seu complemento, o circuito que aciona. Para esta pesquisa temos como objetivo apresentar um *corpus* de filmes elaborados como “laboratórios” no cinema experimental, envolvendo as práticas a eles aplicadas e os possíveis modos de engajamento que mobilizam em suas estratégias. Cada um desses termos será apresentado à medida que formos avançando na leitura, no momento iremos apresentar como a pesquisa foi estruturada.

A tese está dividida em duas partes. Uma primeira, de fundamentação teórica e referencial histórico que julgamos necessária para embasar o leitor sobre um tema ainda relativamente novo e sempre polêmico, nela buscamos fazer, observando os limites da pesquisa, um amplo apanhado sobre questões que se entrelaçam em torno do reemprego de imagens, mas durante a apresentação das temáticas iremos pontuando com exemplos de filmes afins à pesquisa ou do cinema de maneira geral, além de introduzir exemplos de outras esferas, como da internet, por exemplo. A segunda parte foi destinada aos estudos de casos e está subdividida em três capítulos, esta subdivisão será melhor explicada ao final desta introdução.

O leitor pode estar se perguntando que pedaços exatamente são esses que nos referimos no título do texto, o substantivo é genérico, pode abranger vários sentidos e gerar certa ambiguidade, para expormos a maneira como os entendemos, vamos antes a uma ideia precedente. Hollis Frampton (1936-1984), cineasta experimental, fotógrafo, escritor, teórico e um dos pioneiros da arte digital, em seu texto “*For a Metahistory of film: commonplace notes and hypotheses*” (1971)¹⁴

¹⁴ Publicado pela primeira vez na Revista *Artforum* 10, no. 1 (1971). (In) MACKENZIE, Scott. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 2014, pp.78-85.

escreveu que nasceu na “Era das Máquinas”, das coisas feitas em partes, organizadas em imitação a “alguma função do corpo humano”, postas a trabalhar sob nosso comando, fisicamente verificáveis em seus desempenhos e funcionamentos. O “cinema” (*film*)¹⁵ para Frampton seria a “última máquina”, não vista como a ideia tradicional da associação entre cinema e tecnologia, mas, mais além, ele propõe a noção de “máquina cinema”, constituída por todas as câmeras, projetores e tiras de filmes (*filmstrips*) existentes, partes que se encaixam, o maior e mais ambicioso artefato concebido pelo homem - a soma de todos os filmes, o qual chamou de o “cinema infinito”. Seguindo seu raciocínio maquínico, cada uma dessas partes seria uma unidade, da mesma forma cada *frame* de filme seria também uma unidade da máquina cinema, e justifica: “Não há nada na lógica estrutural da tira da película de cinema que impeça sequestrar qualquer imagem única, uma fotografia de *still* é simplesmente um *frame* isolado retirado do cinema infinito”. Apoiado nessa ideia, Frampton deriva uma outra, a de *meta-história / meta-historiador*. Ele qualifica como um “problema aterrador” enfrentado pelo historiador de cinema buscar algum princípio de inteligibilidade para cada quadro existente de um filme, mesmo que seja uma “fração estupidamente pequena” (dá o exemplo do *Encouraçado Potemkin*, mas poderia se estender a toda a produção cinematográfica). Já o meta-historiador está ocupado em “inventar uma tradição”, [...] “um conjunto coerente e habilidoso de monumentos discretos, destinado a inseminar uma consistência ressonante para o crescente corpo de sua arte”. Se essa obra não existir, ele deve fazê-la. Se já existir, “em algum lugar fora do recinto intencional da arte (por exemplo, na pré-história da *arte* cinematográfica, antes de 1943¹⁶)”, ele deve refazê-la. Outra vez argumenta, não existe “nenhuma evidência na lógica estrutural da tira de filme que distinga a metragem (*footage*) a partir de um trabalho acabado”, e assim conclui, “qualquer pedaço de película pode ser considerado

15 Frampton rejeita a palavra *cinema* (do grego *cinema*, que significa movimento), assumindo *film* para designar a arte filmica. Para ele o movimento é complemento da imagem do filme, não se constitui como filme. Sua ilusão “se baseia na suposição de que a taxa de alteração entre quadros sucessivos pode variar dentro de limites bastante estreitas. Não há nada na lógica estrutural da película de filme que possa justificar tal suposição”. Philippe Alain Michaud esclarece que o posicionamento de Frampton ao excluir a natureza descontínua do filme, isola a unidade básica do fotograma (conceito que será utilizado na técnica do *flicker*), assim desconstitui o poder ilusório do cinema. (In) MACKENZIE, ibidem, p.84; (In) MICHAUD, Philippe-Alain. Filme: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p.139.

16 1943, Frampton considera esse ano o início da *arte* cinematográfica com os filmes *Mesher in the Afternoon* de Maya Deren e *Geography of the Body* de Williard Maas. Mesma datação que P. Adams Sitney adota para o *avant-garde* americano. (In) SITNEY, P. Adams. Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000. 3rd ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2002, pp.41-46.

como ‘metragem’, para utilização em qualquer forma imaginável de construir ou reconstruir um novo trabalho” (Frampton, 1971 *apud* MacKeinzie, 2014, pp.78-85). As ideias de Frampton, assumidamente “de inclinação modernista”¹⁷, estão fundadas nas concepções do cinema estrutural da década de 1960 dos Estados Unidos, do qual foi um dos nomes-chaves ao lado de Tony Conrad, Michael Snow (canadense), Paul Sharits, Ernie Gehr e George Landow, que ainda influenciou fortemente o experimental na Inglaterra, Alemanha, Canadá, Áustria, entre outros - inclusive Tscherkassky iniciará mais tarde no cinema fazendo filmes estruturais. O pesquisador A. L. Rees aponta que o filme estrutural se caracterizou por explorar ideias *cognitivas* e *visuais* da *estrutura*, do *processo* e do *acaso*, abandonando a sensação visual por um tipo de auto-reflexividade, onde “a forma se torna o conteúdo” (REES, 1999, pp. 62-63, 72) - retornaremos ao cinema estrutural no capítulo 1, pois ele aponta características que se reapresentam, sob outros critérios, na filmografia *found footage* (reemprego).

As ideias de Frampton ecoam em nossa pesquisa na medida em que os filmes de reemprego podem ser pensados como desmontes e remontes no movimento e produção deste cinema infinito. Mas, parafraseando Jacques Rancière, o que está em jogo aqui “não é a influência de um pensador, mas a eficácia de uma trama, que dá novo significado à divisão das formas de nossa experiência”¹⁸. Não estamos aderindo incondicionalmente às ideias do cineasta, entretanto elas apresentam o que julgamos desenhar um entendimento básico para os filmes de reemprego, as quais adaptamos aos nossos “pedaços”.

Vejamos, temos uma primeira constatação de ordem material, o registro de imagens em um determinado suporte. A ideia do reemprego como utilização de uma dada “metragem” para se construir um novo trabalho, seja o reuso de um filme, de um trecho - até mesmo de alguns fotogramas -, de vídeo ou informação digital. Consideramos estas últimas possibilidades, algo que se tornou muito comum e não restrito somente à película, tal como em Godard, Harun Farocki, Christian Marclay, Takeshi Murata, Omer Fast, entre muitos, geralmente por motivo de

17 Escrito de Frampton em “Notes on Composing”, *apud* Micheal Zyrd. (In) Michael Zyrd, *História e ambivalência no Magellan de Holis Frampton*, publicado originalmente em October, 2004, n. 109, traduzido no Brasil pela Revista *Laika* (USP: São Paulo, 2014).

18 (In) RANCIÈRE, Jacques. A Revolução Estética e Seus Resultados - Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf>.

acesso, praticidade de manuseio ou por opção. A segunda ideia que aproveitamos diz respeito a esses pedaços articulados da máquina cinema, podemos resumir provisoriamente que os filmes de reemprego realizam uma reflexão sobre o conteúdo e a produção das imagens fílmicas. Sendo assim, tanto as mudanças e especificidades tecnológicas que o aparato sofreu desde sua criação, quanto as imagens reminiscentes produzidas ao longo de sua história, virtualmente utilizáveis, são potenciais temas de investigação desses filmes.

Triângulo

O estudo aborda o reemprego no cinema experimental como prática laboratorial, na qual a pesquisa procede à *extração* de um corpo fílmico desse ecossistema de imagens, que ao ser trabalhado através de diferentes procedimentos de intervenção, é reorientado na construção de um novo filme. As diversas estratégias adotadas nestes laboratórios resultam a nosso ver, formas de engajamentos ao pensamento crítico que ao serem disponibilizadas ao espectador, abrem-se a experiências nas novas formulações constituídas. Entretanto, acreditamos ocorrer outro tipo de abalo, os próprios cineastas não estão imunes aos efeitos da prática, eles também se engajam a partir do material trabalhado, uma vez que são mobilizados por imagens de outrem, inicialmente como espectadores, a seguir como pesquisadores e finalmente enquanto realizadores - quaisquer que sejam as razões que lhes tenham chamado atenção e os motivaram a fazer o filme, essa condição nos parece coerente. No caso dos filmes de reemprego tal situação implica uma questão adjacente, a centralidade do autor. Certamente há o *gesto* do cineasta em identificar algo nas imagens, deslocá-las e conformá-las em novo filme, contudo, no agenciamento do material fílmico outras autoridades estão convocadas, àquelas que habitam o material. Tscherkassky e Danks chamam atenção a duas perspectivas presentes na cinematografia, quanto à materialidade - no caso do primeiro que trabalha exclusivamente com película (mas existem filmes a partir de outros suportes e também híbridos) - e disso os inúmeros procedimentos em se trabalhar o material, o segundo com relação à sua natureza heterogênea, não simplesmente a multiplicidade de fontes acessadas, mas de sua própria localização no cinema de maneira geral. Notemos, estamos no campo do cinema experimental, que historicamente sempre privilegiou a investigação do aparato cinematográfico, os filmes de reemprego não

deixam de fazê-lo, mas tomam a via alternativa das imagens já produzidas, investigam o aparato enquanto extraem e importam quaisquer imagens do cinema primeiramente e de outras procedências, isto inclusive contribuiu por muito tempo para o não reconhecimento da especificidade desta cinematografia, quando não de sua total desconsideração, nem mesmo havendo consenso quanto à sua terminologia, situação que vem sendo revertida nos últimos vinte e cinco anos¹⁹. Apesar disso, nossa opinião é de que a cinematografia de reemprego tem uma localização especialmente interessante, forjou uma espécie de interface porosa entre a abordagem do cinema experimental e todo o contingente fílmico possível de ser acessado. Parte da imagem e retorna a ela - não obstante a pluralidade de procedimentos e experimentações que cumpre durante os percursos. *A priori*, está livre em acessar toda uma tradição do cinema experimental munida de todos os tipos de imagens. Nicole Brenez diz que o cinema *avant-garde* “não apresenta intencionalidade nem de determinações exteriores (sociais, econômicas, ideológicas), mas se elabora à proporção de sua potência crítica auferida” [...] “por isso a obra de *avant-garde* pode pertencer tanto ao campo das imagens clandestinas quanto ao das imagens de consumo” (BRENEZ, 2006, p.76). Concordamos quanto ao trânsito crítico de quaisquer tipos de imagens, mas não estamos certos da autonomia irrestrita que Brenez apregoa ao *avant-garde*. Pensamos que mesmo constituindo microeconomias distribuídas sob diversos modelos de produção que resultam uma rede criativa e criticamente ativa, essa rede está inserida num contexto predominantemente capitalista, portanto não está imune a essa realidade, ou seja, em menor ou maior grau, existem trocas efetivas de ordem econômica, institucional e cultural.

Entretanto, o fato de haver essas conexões, não implica na impossibilidade de o cinema experimental ter o posicionamento afirmativo que Brenez aponta, o qual acreditamos ser necessário em defesa de quaisquer possibilidades estéticas, e, por

19 O histórico da terminologia *found footage* é bastante irregular, apesar desses filmes serem percebidos desde a década de 1920, somente em 1971 o termo é forjado pelo pesquisador David Curtis para designar um tipo específico que se diferenciava do filme de montagem (tradição francesa) ou filme de compilação de caráter histórico (Leyda). Em “Experimental Cinema: A Fifty-year Evolution” (Delta Books, 1971), Curtis escreve “film as film and found footage”, fazendo uma correlação ao *objet trouvé*, entretanto, esta concepção permanece, segundo Antonio Weinrichter (2010), não absorvida por quase vinte anos mais, para finalmente reaparecer no livro de David E. James, “Allegories of Cinema - American Film in the Sixties” (Princeton University Press, 1989) que retornava a chamar atenção para o diferencial da filmografia. Finalmente com a mostra *Found Footage Film* (1992), sob curadoria de Cecilia Hausheer e Christoph Settele, o termo se torna mais conhecido, dando início a uma série de outras retrospectivas. (In) GARCIA, *ibidem*, pp.45-52.

consequente, das visibilidades políticas dessas imagens. São invenções que modulam constantemente novos significados, atuam, como diz a própria Brenez, na “renovação dos protocolos” (BRENEZ, 2006b, p.11). Mas, pragmaticamente, para que sejam efetivadas necessitam dialogar com vários setores da economia e da sociedade, do laboratório ao fornecedor de equipamento, ou mais recentemente, a adesão que assistimos ao circuito de museus por parte de muitos artistas como *locus* possível para exposição de seus trabalhos (*vide* Farocki, Tscherkassky, Marclay, Martin Arnold, dentre tantos) circuito este que está cada vez mais determinado pelo mercado de arte associado ao financiamento de grandes empresas. No capítulo 4 veremos o trabalho de Tacita Dean, *Film* (2012), realizado para a Tate Modern em Londres, que ilustra bem a questão, mesmo independente e com problemas para executar o trabalho, a cineasta está inserida numa grande instituição de referência mundial que é um dos símbolos atuais da capital londrina.

Claro, o cinema experimental não está circunscrito somente a este cenário – que também pode ser subvertido - existe uma enormidade de cineastas, grupos, coletivos, distribuidores, editoras e revistas que operam mecanismos de inserção e ação, mas estão, de uma maneira ou de outra, dentro da lógica capitalista, a qual sabemos ser extremamente interessada em todo este celeiro de ideias, como diz Gilles Deleuze, o capitalismo “tem por limite a esquizofrenia, mas não cessa de repelir o limite e de tentar conjurá-lo” (DELEUZE, 2008, p.32) nessa conjuração ele se retroalimenta. A postura fundamental do cinema experimental é a de proclamar sua autonomia e independência, considerando-se exterior aos entraves econômicos e sociais, postura que gera polêmicas e severas críticas. Por sua vez os filmes de reemprego transitam numa lâmina afiada, chamam para si todo um arsenal de questões a serem discutidas, dos temas explicitamente ligados à política àqueles sobre a plástica das imagens, são estratégias de elaboração a aprendizados através da reapreciação dos materiais fílmicos utilizados.

Percebemos o processo da construção dos filmes de reemprego como laboratório, onde imagens alheias são estudadas em suas dimensões materiais - na exploração das propriedades do suporte (película, vídeo, digital) - em suas dimensões formais - aproveitando ou reformulando elementos da composição do material prévio (enquadramento, gestos de um ator, iluminação, som etc.) - e em suas dimensões simbólicas, do inscrito dessas imagens (o assassinato de John Kennedy,

Marilyn Monroe, a bomba atômica) - simbólico aqui entendido como produto de uma elaboração histórica e socialmente aceito²⁰. É esse traço analítico, descritivo, de pesquisa que associamos ao reemprego de imagens que aborda objeto-filme (ou vários), transmutando-o em um organismo, um corpo, a ser investigado. Acreditamos que sobre certas condições essas construções disponibilizam formas que mobilizam o espectador ao engajamento crítico. A oportunidade de estudar essa filmografia oferece inúmeras entradas como abordagem, a multiplicidade das novas formas fílmicas produzidas se confunde com a própria essência que este do cinema experimental explora. Dessa forma, abre-se em num emaranhado de gestos e pluralidades temáticas e formais extremamente rico. Entretanto, devemos partir de perguntas básicas: o ato de reempregar imagens e deliberadamente retrabalha-las, por si só, já seria crítico? Se sim, poderíamos pensar em modulações críticas, caso a caso, considerando os diferentes procedimentos de intervenção? Que formas de engajamentos seriam possíveis dessas propostas?

Deleuze fala que há o cerebral (que não é o intelectual) que diz respeito a “um cérebro [biológico] emotivo, passional”, em constante mutação, receptivo às invenções que as imagens fílmicas podem criar em sua riqueza, complexidade, no teor dos agenciamentos, nas conexões, disjunções, circuitos e curtos-circuitos (DELEUZE, 2008, pp.78-79). Entendemos que os filmes experimentais de reemprego trabalham justamente nesta malha de recriações, produzindo formas que indagam a nós sobre suas naturezas, suas origens e por que não, seus futuros. O cineasta americano Ken Jacobs, comentando sobre um de seus filmes realizado com material encontrado, o *readymade Perfect film* (1986), diz que percebe aquelas imagens anônimas como um território a ser explorado, preferiu apontá-lo ao público, aproveitá-lo, e assim “colocar-se no tempo a explorar, desbastando-o”²¹. Sua afirmação sugere um tipo de abertura à aprendizagem que se efetua na experiência em percorrer as superfícies das imagens, de investiga-las, mas isto requer a produção de condições que possibilitem a experiência, um dispositivo a ser implementado e imprimir um estado diferenciado que convoque o olhar do espectador. Nos filmes que apresentaremos nesta

20 Simbólico como “o produto de uma elaboração histórica” (BRENEZ, 2006, p.76), ou ainda em Jacques Aumont e Michel Marie, na esteira de Rudolf Arnheim, como o valor simbólico de uma imagem definido “pela aceitabilidade social dos símbolos que representam” (AUMONT e MARIE, 2007, p.161).

21 EVERHART, Spencer. Ken Jacobs' PERFECT FILM, a literal found footage short concerning the assassination of Malcolm X | The Dailies Blog @ The Seventh Art. Disponível em: <<http://www.theseventhart.org/dailies/2014/02/20/ken-jacobs-perfect-film-a-literal-found-footage-short-concerning-the-assassination-of-malcolm-x/>>.

pesquisa defende-se a formulação de arquiteturas fílmicas a serem disponibilizadas ao espectador como forma experiencial, onde o que é estimulado é o contato com novas modalidades de imagens (e sons). No caso de Jacobs foi o deslocamento integral como *readymade* do material fílmico de uma reportagem de televisão sobre o assassinato de Malcom X, mas podem ser intervenções físico-químicas diretamente na película, como em *Color of Love* (1994), de Peggy Ahwesh, realizado a partir de um filme pornô obscuro da década de 1970. Ou ainda, o reuso de imagens de arquivo associadas à temática que expõem, como as utilizadas por Susana Sousa Dias em *Natureza morta* (2005), acessadas dos arquivos oficiais da ditadura portuguesa, mas aplicadas a um dispositivo particular - ela desfila as imagens sem uso de narração se prevalecendo da operação de montagem, pontuada por música, de forma a abrir leituras ao espectador, como ela própria comenta, “mostrar o que as imagens revelam e o que elas escondem”²². Estes filmes, como outros que veremos ao longo da pesquisa, descodificam o *objeto-orientado* (filme ou trecho) e o reorienta para que promova um novo sentido, ou múltiplos.

Brenez lança outra questão. “O problema fundamental em jogo no cinema experimental e todas as práticas que ele implica é a incessante pergunta: que uso fazer de uma imagem e não de outra?” (BRENEZ, 2006)²³. Escolha fundamental, importa em comprometer-se, artística, política ou socialmente, com a proposta da nova forma oferecida. Entendemos que para o cineasta de reemprego, a essa escolha agregam-se outras, visto trabalhar as imagens de outrem, sua matéria-prima está atravessada pelas escolhas daqueles. Não se trata de o percebermos subjugado a essa condição, mas é próprio de seu *gesto* artístico aderir a esse determinante e com isso formular revisionamentos que se manifestam em amplos sentidos. Dessa forma, o laboratório constituído por este cineasta, elabora dispositivos para formulações fílmicas a serem disponibilizadas como experiências ao espectador. Em outro vértice temos a participação do espectador que é demandada ao visionamento do novo filme, ele, por sua vez, possui um repertório próprio de imagens que será confrontado àquelas oferecidas. E finalmente um terceiro ponto a ser considerado que fecha o triângulo, o material reempregado, alheio, que traz sua própria “persona”.

22 “48”: Imagens que gritam - entrevista com Susana de Sousa Dias | Esquerda. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/artigo/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>>.

23 Brenez em entrevista para o documentário *Experimental Conversations* (Fergus Daly, 2006).

Por mais que seja investido a ele procedimentos de intervenção, existe sua inferência particular, podemos dizer que carrega uma carga genética a qual é disponibilizada à experiência. Contudo, não estamos, nem podemos afirmar neste momento que haveria uma resposta positivamente homogênea para esta filmografia neste sentido, mas presumimos que existe uma distribuição de autoridades entre cineasta, público e imagens reempregadas, como forças que interagem nos processos da experiência, uma triangulação que pode promover formas controversas que estimulem a criação de novos circuitos de entendimento. Em nosso levantamento para o *corpus* da pesquisa detectamos uma multiplicidade extensa e variável de realizações, por não termos o objetivo de fazer um levantamento tipológico, e suspeitamos ser um trabalho inexequível dado à própria natureza mutante da prática, optamos por um planejar um modelo cartográfico que atendesse aos objetivos do estudo.

Mapa movente

A pesquisa, portanto, se constituirá de uma cartografia sobre o *reemprego* de imagens no cinema experimental, composta por um *corpus* de filmes que apresentem em comum a característica de terem sido construídos, majoritariamente, por material previamente realizado – existem raras exceções onde os cineastas produzem algum tipo de material original utilizado na articulação da montagem. Devido à multiplicidade de procedimentos encontrados na prática, o conjunto de filmes foi distribuído em núcleos temáticos que estabelecemos agrupados de acordo com as afinidades estratégicas ou temáticas percebidas. A elaboração de cada um destes filmes será abordada como forma de *laboratório* onde um corpo fílmico é trabalhado e reorientado na formulação de um novo filme. Acreditamos que as resultantes desses laboratórios disponibilizam ferramentas ao engajamento crítico do espectador ante o processo contínuo de atualização das imagens fílmicas. Reforçamos, entretanto, que tal cartografia compreenderá apenas um recorte de um vasto domínio múltiplo, polifônico e crescente.

Sueli Rolnik difere cartografia da representação estática do mapa – que “só cobre o visível”-, pois ao delinear o que acompanha, a cartografia detecta simultaneamente “os movimentos de transformação da paisagem” [...] “o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros” (ROLNIK,

2011, pp.23 e 60). O princípio cartográfico oferecido por Gilles Deleuze e Félix Guattari na introdução de *Mil Platôs*²⁴ encontra-se também presente no referencial de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana de Escóssia, que o associam como método de pesquisa²⁵. Reconhecem na organização do “livro-raiz”, o qual “não se quer como *imagem do mundo*”, a elaboração de uma estratégia de investigação, “sem hierarquia nem totalização”, entendendo a realidade como “plano de composição de elementos heterogêneos e de função heterogenética”²⁶. Cartografia é então para os autores o “acompanhamento de percursos, implicações em processos de produção, conexão de rede e de rizomas”, um “mapa móvel” onde “não há um único sentido para sua experimentação”, pois são múltiplas suas entradas (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2012, pp. 9-10).

Dessa maneira, a abordagem cartográfica dá-se entendendo o mapa “como uma questão de performance”, como falam Deleuze e Guattari, aberto e conectável em todas as suas dimensões, adaptando-se “a montagens de qualquer natureza” (DELUZE e GUATTARI, 2000, p.22). Esse mapa movente, suscetível a rearranjos constantes de seus “objetos”, e sempre atualizável (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, *op.cit.*) é a versão dinâmica ao modelo estático que Rolnik descreve, no qual seu tracejo perfaz-se em leitura e escrita simultâneas, acompanhando e assimilando as transformações da paisagem, tarefa agenciada pelo cartógrafo, este que “é, antes de tudo, um antropófago”, ocupando-se em trafegar e devorar linguagens que lhe pareçam “elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias” (ROLNIK, *op.cit.*, p.23).

A razão de escolhermos uma abordagem cartográfica como descrita pelos autores, deu-se por reconhecermos na cinematografia que estudamos uma natureza extremamente volátil e diversa, ela mesma “antropofágica”, que ao se alimentar de outras imagens abre passagens, fendas, rasgos por entre imagens, compara-as, estuda-as e as reformula. Assim acreditamos impróprio, se queremos entender formas de engajamento que as experiências desses filmes podem disponibilizar ao

24 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2000.

25 PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana De. *Pistas para o método cartográfico – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

26 Sobre a multiplicidade de elementos e de composições, acrescentam: “[...] plano de diferenças e plano de diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos a representar do que acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa” (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2012, p.10).

espectador, restringirmos somente a determinado aspecto ou filmografia específica de um cineasta. Talvez decisão arriscada elaborar um mosaico, mesmo restrito, que aborde tal variedade de formulações fílmicas, com risco de incorrer numa estratificação excessiva e comprometer a objetividade da pesquisa.

Entretanto, buscamos ter o cuidado em equilibrar a quantidade de filmes apresentados, e ao mesmo tempo não perder a efervescência dos laboratórios que resultam em realizações fílmicas e criar um cenário suficiente para que possamos articular os objetivos da pesquisa.

Outro motivo adjacente em se elaborar como forma cartográfica, foi a tentativa de contribuição para os estudos sobre reemprego de imagens no Brasil. Propondo um repertório de reflexões sobre o tema, damos continuidade à pesquisa anterior sobre filmes *found footage*²⁷, e aliamos a outras raras iniciativas como a do cineasta e pesquisador Carlos Adriano Jeronimo de Rosa²⁸. Procuramos privilegiar a produção contemporânea, mas acessaremos diversos filmes de reemprego e outros realizados ao longo da história do cinema para ajudar a compor e entender a prática, contudo sem nenhum intuito em estabelecer uma revisão historiográfica, como já realizada pelo espanhol Antonio Weinrichter²⁹, por exemplo.

Aliás, um dos paradoxos que a cinematografia apresenta é o embaralhamento da lógica tradicional de temporalidade. Na grande maioria dos casos, para qualquer filme, pode-se datar o ano de sua produção, associar modos de produção, tecnologia empregada, localizá-lo em uma linha de tempo, mas se tratando de reemprego de imagens, as elaborações fílmicas de certa maneira a-temporalizam as imagens, deflagradas em uma miscelânea de gestos. Temos filmes como *Coming Attractions* (2010) de Peter Tscherkassky, que utiliza publicidade de TV da década de 1980 para elaborar um estudo sobre o “cinema de atrações”, *American Falls* (2000-2012) de Phil Salomon, usando trechos de filmes com Buster Keaton e Harold

27 GARCIA, ibdem.

28 ROSA, Carlos Adriano J. O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital. São Paulo: 2008. 384 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2008.

29 WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

Lloyd para pensar os ideais dos Estados Unidos e a realidade contemporânea americana, mas também de plena sincronia com sua época, como *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan, ao usar imagens de conflitos estudantis do mundo inteiro da década de 1960 para estabelecer um paralelo com a situação brasileira nos anos mais negros ditadura. Outra questão relevante é a multiplicidade de procedimentos empregados nestes laboratórios, do *readymade* às mais radicais intervenções - como pesquisas sobre a constituição físico-química do material utilizado onde o interesse maior é o uso do suporte.

Como afirmamos no início desta introdução, a pesquisa está dividida em duas partes. A primeira com um capítulo de caráter teórico e histórico onde apresentaremos um amplo painel com os principais conceitos que norteiam a pesquisa - *reemprego, laboratório e engajamento* - e temas adjacentes que nos ajudam a desenvolver certos raciocínios sobre a questão - como *arquivo, cinema de atrações e copyright*. A segunda distribuída em três capítulos destinados aos estudos, para a qual selecionamos filmes que compusessem núcleos temáticos em três eixos: o primeiro abrangendo filmes realizados na tradição do *agitprop*, com a utilização de película, a segunda a partir de material capturado de sinais de televisão, seguindo outra tradição crítica aos modos de uso do *medium*, e a terceira quando o fazer cinematográfico foi o próprio tema, refletindo sobre escolhas e procedimentos nos gestos dos cineastas como modos de engajamento. Concentramos em cada um deles estudos de filmes que fossem aproximativos e conciliativos quanto aos critérios estabelecidos, ao colocarmos os filmes em contato, acreditamos poder aprofundar suas análise e procedimentos.

1 As tramas do reemprego

*Um objeto está morto quando o olhar vivente
que se coloca sobre ele desapareceu.*

Alain Resnais e Chris Marker
Les Statues Meurent Aussi, 1963

1.1. “Haverá vários cinemas”

Jacques Rancière diz que “agimos sempre, também, como espectadores do mundo”, que toda atividade comporta esta posição, a de um intérprete “com um olhar que desvia o sentido do espetáculo” (RANCIÈRE, 2010, p.127). A motivação inicial desta pesquisa decorre de questionamentos apontados ao término da precedente sobre filmes *found footage*¹, onde a pluralidade das diferentes origens do material e dos processos de construção dos filmes indicavam a constituição de novas redes de entendimento e rastreio que se estabeleciam quando as imagens fílmicas eram desprendidas dos seus sentidos anteriores.

Falamos em novas redes para esclarecer que entendemos que qualquer filme já está previamente inserido em uma determinada rede, derivada das condições que o produziram, sejam materiais ou imateriais, inclusos os filmes de reemprego como todo o cinema experimental. Entretanto, os filmes de reemprego perfazem uma fronteira, como se estabelecessem uma interface, atravessados por informações visuais e sonoras previamente registradas, recortadas de seus contextos, reorientadas de seus “programas” e reinseridas no circuito das imagens em movimento. Sob o preceito herdado do *desvio* dadaísta (*détournement*)², ou como o programa

1 GARCIA, Luiz. Filmes found footage: fragmento e heterogêneos no laboratório da vanguarda, 2011, 192fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

2 Historicamente o termo *détournement* está associado às práticas dadaístas do início do século passado, posteriormente adaptadas pela Internacional Situacionista com Guy Debord. Nicole Brenez refere-se à arte dadaísta considerada a matriz ancestral dos filmes *found footage*. (In) Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental. (In) Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 13, n° 1-2, 2002, pp. 49-67.

situacionista sustentou, sempre se forma uma nova *relação* ao se fazer uso de qualquer elemento para fazer novas combinações, pois “a interferência mútua de dois mundos de sensações, ou a reunião de duas expressões independentes, substitui os elementos originais e produz uma organização sintética de maior eficácia”³ (Debord e Wolman, 1956).

Apesar do gesto não ser inédito na arte, esta filmografia inaugurou uma situação heterotópica, fazendo aqui uma analogia ao conceito de Michel Foucault para os filmes de reemprego como “contra-espacos” “acumulativos de tempo” inseridos na esfera do cinema como um todo. Contra-espacos que contradizem todos os outros na medida em que desvia o significado original, em nosso caso do material prévio, e “neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas” (FOUCAULT, 2013, pp.19-30). É neste deslocamento onde percebemos a abertura a uma nova rede constituída em um *novο* filme, mas não se trata de pensar esse filme-rede dissociado do mundo, mas como os novos arranjos propõem, ao nosso entender, modelos de estudo para essas imagens. Entendemos assim que a prática do *reemprego* de imagens pelo cinema experimental amplia e reflete significativamente as possibilidades de mobilizações, confrontações e sensibilizações para o entendimento em torno das questões sobre as imagens em movimento. Uma série de estratégias foram ensaiadas desde as primeiras décadas do séc. XX, ampliadas na segunda metade e acirradas nos últimos vinte e cinco anos.

Desde o início, a capacidade de síntese formal e reproduzibilidade do cinema contribuiu para que a sociedade industrial emergente, fragmentada e superestimulada, fosse treinada para responder ao turbilhão de informações que circulavam. O cinema servia tanto para apresentar as novas condições da sociedade, mas também apresentar a si próprio, e todas suas possibilidades que começavam a ser desenvolvidas. Inaugurava novos olhares mediados por uma aparato mecânico.

Olhares que já haviam sido submetidos a um novo paradigma científico ainda no sec. XIX, a da visão autônoma, segundo Jonathan Crary, com a “separação da experiência perceptiva de sua relação necessária com o exterior” [...] “realocando a percepção na espessura do corpo”, tornando assim a visão humana conciliável às novas

3 A User's Guide to Détournement. Detournement as Negation and Prelude (Situationist International). Disponível em: <<http://bopsecrets.org/SI/3.detourn.htm>>.

condições históricas, começando a dissipar a divisão entre interior e exterior, biosfera e mecanosfera, o que se tornou condição para o surgimento de um novo modelo de cultura (CRARY, 2004, pp.67-68). O cinema logo a seguir incorporou-se a essa dinâmica, começou a demandar tanto daqueles que realizavam quanto daqueles que assistiam. Guardadas as diferenças e os graus distintos de aproximação entre ver, perceber e fazer para esses novos atores da história das imagens, criou-se uma nova situação que naturalmente exigiu ainda mais o treinamento e aprimoramento da visão.

As invenções de práticas cinematográficas tornaram-se como desafios na busca em solucionar problemas técnicos, estéticos ou comerciais, a montagem chegava e mudava tudo. Nas palavras de Serge Daney, “o cinema procurava uma coisa, a montagem, e era dessa coisa que o homem do sec. XX tinha uma necessidade terrível”⁴. Como Térésa Faucon afirma, “montar é, na escala do filme, propor um olhar sobre o mundo, dar uma visão de um ou de muitos pontos de vista”, únicos e subjetivos ou ainda desdobrados simultaneamente⁵. Enfim, “montar ou analisar a imagem é antes de tudo se colocar a questão do olhar” (FAUCON, 2009, p.9).

O reemprego de imagens, prática que essencialmente tem na montagem como operação principal ou disparadora de processos de pesquisa laboratorial, incide justamente em rever, cavar essas imagens, não no senso comum dado à arqueologia de ter como finalidade resgatar imagens, rastrear e historicizar seu passado, mas parte do princípio de explorar essas imagens enquanto imagens, trabalhando suas potencialidades como objeto, mesmo que no percurso, outros aspectos surjam, como aponta Christa Blümlinger, colocando em evidência “diferentes modos de historicidade, temporalidade e figurabilidade” (BLÜMLINGER, 2013, pp.12-13).

Nada mais coerente em um século no qual os objetos de uma maneira geral se avolumaram, chamaram nossa atenção quanto às suas funcionalidades, suas formas, exigiram que lhes reconhecessem como necessidades - verdadeiras ou enganosas -, integraram e participaram como nunca do nosso cotidiano, e em certo sentido, no trânsito social, acabaram por forjar suas próprias “biografias”. Hoje, a mesma

4 Declaração de Daney citada por Giorgio Agamben. (In) O cinema de Guy Debord. Blog Intermédias: «O cinema de Guy Debord» por Giorgio Agamben. Disponível em: <<http://www.intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>.

5 A pesquisadora dá o exemplo para esse desdobramento com Time code (2000) de Mike Figgis. Durante todo o desenrolar do filme assistimos quatro ações simultâneas sincrônicas apresentadas na tela dividida em quatro zonas.

necessidade apontada por Daney foi amplificada ainda mais num mundo super estimulado por informações audiovisuais, com apelos multifacetados na extrema competição por nossa atenção - cinema, propaganda, televisão, web, telefones celulares etc. - que por mais criativos, tendem às codificações sofisticadamente veladas e a normatização de vidas. Georges Didi-Huberman indaga se são realmente imagens o que acessamos em todo esse espectro, se não seriam somente “excertos simples” [...] ou se seriam “trechos de um filme, como clipes do sofrimento histórico que eles deveriam documentar”⁶. Paradoxalmente os filmes de reemprego trabalham por pedaços deste espectro, capturando e reformulando vistas em tentativas de recuperar sentidos ou nos instrumentalizar diante das imagens que acessamos.

Abrimos um rápido parêntese para indicar algumas questões de ordem prática. Utilizamos a palavra “imagem”, entendida para o cinema, como um sistema composto do visível e audível, como indica Robert Bresson, “imagens e sons devem sustentar um ao outro” [...] “não há imagens ou sons independentes” (BRESSON, 1977, p.40), evidentemente, reconhecendo as especificidades de cada uma, mas compreendendo que convergem univocamente na experiência do cinema. Veremos posteriormente que os arranjos entre as pistas fílmicas e sonoras terão efeitos bastante particulares nos filmes que trabalharemos.



Nitrato Lírico (Lyrisch Nitraat, Peter Delpout, 1991)



O segundo jogo (Corneliu Porumboiu, 2014)



Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010)

6 Lamento - Constructing Duration by Georges Didi-Huberman. Disponível em: <<http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman-en.html#ancr16>>.

Além disso, reforçamos que o termo é associado aqui às características visuais nos diversos materiais de armazenamento: a película, o vídeo analógico e os formatos digitais. Fazemos essa distinção para esclarecer que no caso dos filmes de reemprego essas características são tratadas, em maior ou menor grau, como elementos composicionais dos filmes e interferem em sua visualidade e recepção. Como exemplos temos *Lyrisch Nitraat* (Peter Delpout, 1991) que utilizou segmentos de filmes em nitrato das décadas de 10 e 20 do século passado aproveitando o desgaste das cópias fazendo um trabalho arqueológico e de restituição dessas imagens que estavam condenadas; *O segundo jogo* (*Al Doilea Joc*, Corneliu Porumboiu, 2014), reempregando uma antiga fita de VHS de uma partida de futebol de duas décadas atrás, a gravação serve para comentar a realidade da sociedade e de sua família na Romênia sob a ditadura de Nicolae Ceaușescu; e ainda *Um dia na Vida* (Eduardo Coutinho, 2010) capturando o sinal da televisão brasileira para realizar um instante sobre sua programação diária, filme que nos deteremos no capítulo 3 (fotos).

O leitor percebeu que inserimos como exemplos de reemprego filmes realizados a partir da película, do vídeo analógico e a captura de sinal, este é outro ponto a ser esclarecido. O reemprego de imagens no cinema experimental foi tradicionalmente associado ao reuso da película pelo termo mais disseminado: *found footage*. De certo que grande parte das realizações vai neste sentido, apesar desse “encontrar” não ser necessariamente verdadeiro⁷. Muitos casos reafirmam a tradição do objeto encontrado (*objet trouvé*), como Carlos Adriano em *Santoscópio= Dumontagem* (2007-2009) e *Santos Dumont pré-cineasta?* (2007-2010) no Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Mas muitos outros são na verdade procurados nestes arquivos, em cinematecas e outras instituições - Ken Jacobs para *Tom, Tom the piper's son* (1969-1971) na Biblioteca do Congresso Americano; Claudio Paziienza em *Archipels Nitrate* (2009) na Cinematek (Cinémathèque Royale de Belgique); Gustav Deutsch em *Film ist a Girl & a Gun* (2009) em 12 arquivos diferentes; Mathias Müller na grande maioria de seus filmes *found footage*, como *Home stories* (1990), e em sua parceria com Christoph Girardet, em *Manual* (2002), *Play* (2003), *Krytsall* (2006).

7 Polêmicas surgem a respeito dessas origens dos materiais, Michael Zyrd, por exemplo, diferencia *found footage* (os encontrados literalmente) daqueles que são arquivados em instituições oficiais que selecionam como documento histórico e desprezam os descartes. Julia Noordegraaf, por sua vez, lembra que muitos cineastas procuram objetivamente o material a ser trabalhado. (In) NOORDEGRAAF, Julia. Displacing the colonial archive. (In) KOOIJMAN, Jaap; PISTERS, Patricia; STRAUVEN, Wanda (Org.). Mind the screen: media concepts according to Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, p.330.

Não somente por esse motivo burocrático - se encontrado, recebido, procurado - mas principalmente pelo uso efetivo, afinal, a prática se perfaz nos procedimentos estabelecidos e no filme realizado, preferimos entender o “encontrar” como resultado da pesquisa *na imagem* ou *no suporte* do material. Este primeiro aspecto está relacionado historicamente ao aproveitamento daquilo que foi descartado, por vários motivos, pela indústria do cinema e, evidentemente, carrega a marca da tradição vanguardista. Porém, mesmo reconhecendo o germe das vanguardas históricas no reaproveitamento de materiais na sociedade industrial do início do séc. XX, hoje, àquelas práticas se desdobraram em outros contextos, além disso, e mais importante, as imagens atualmente transitam por outros suportes e canais, os cineastas trabalham com todos os tipos de imagens.

Portanto, o reemprego que trataremos nesta pesquisa, incluso o sentido *found footage* no cinema experimental⁸, será o aproveitamento de imagens, de diversas origens, reorientadas para um novo uso. Em sentido geral, a prática do reemprego ao interceptar todos os tipos de imagens, questiona usos feitos e propõe outros a partir da perspectiva do cinema. Assim, entendemos o cinema como matriz, no sentido que Nicole Brenez condensa como “artes fílmicas”, abrangendo todo o conjunto, o cinema tradicional, o vídeo e o digital [...] “cinema é algo mais”⁹. Ou como Godard, entendendo o vídeo como um avatar do cinema¹⁰, ele mesmo que utilizou a ferramenta extensivamente na realização do cânone *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), extraindo imagens da história do cinema mundial para reformulá-las em uma grande reflexão sobre nossa cultura e sociedade após seu advento. Essas diferenças tecnológicas também se relacionam com vários pontos que os filmes de reemprego estressam, dentre eles o atual momento que testemunhamos com a introdução do digital e o propalado fim da película.

“O cinema acabou [...] o futuro do cinema é o cortar-e-colar dos filmes *mash up*” [...] “afinal, com telefones celulares e tudo, todo mundo é agora um autor”. A provocação é de Godard feita à época do lançamento de *Filme Socialismo* (*Film*

8 Podemos dizer que atualmente o termo *found footage* se tornou pop, o que complica ainda mais essas distinções, associado como gênero de filmes de terror, inclusive com estudos acadêmicos, programa humorístico de TV nos Estados Unidos com gravações caseiras (N.nossa).

9 ARTHUSO, Raul; GUIMARÃES, Victor. Cinética (in English) » A conversation with Nicole Brenez. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/english/198/>>.

10 GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. Archéologie du cinéma et mémoire du siècle - Dialogue. Ed. Farrago, Tours, 2000, p.26.

Socialisme, 2010)¹¹, referindo-se particularmente às práticas instauradas por essas tecnologias, mas que aproveita em seu primeiro filme, realizado completamente em digital, num “compêndio de plasticidades contemporâneas”¹².



Pacific (Marcelo Pedroso, 2009)

Como tantas decretações de morte anteriores¹³, antes desta ser assimilada como mais uma no momento da transição e demais aspectos da nova conjuntura tecnológica, deve ser refletida quanto à inflação e a banalidade que imagens são produzidas e circulam atualmente. Evidente que apesar de facilitadora a tecnologia não garante resultados, e não falamos em padrão de qualidade, mas o pensar do fazer uma imagem¹⁴. Entretanto, mesmo nesse novo circuito pode-se aproveitar criativamente esta realidade, um exemplo é *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009). Para o filme foram coletadas gravações em vídeo, cedidas por dezenas de turistas num cruzeiro transatlântico, um grande mosaico de personagens e situações, que foram reutilizadas na montagem pelo diretor. Talvez muitas daquelas imagens ordinárias seriam arquivos mortos ou apagados da memória dos equipamentos, Pedroso, sem desvirtuar os sentidos originais das situações dos grupos de pessoas, montou um livro de bordo daquela experiência heterotópica¹⁵ da classe média brasileira (fotos).

11 GIBBONS, Fiachra. Jean-Luc Godard: “Film is over. What to do?” | Film | The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme>>.

12 Brenez diz tratar-se de “um suntuoso compêndio de plasticidades contemporâneas” em alta definição, dos planos monumentais àqueles realizados com um telefone celular (BRENEZ, 2014, p.70), mas também com a presença de “ruídos” digitais, em imagens pixeladas ou o microfone aberto ao vento no convés do navio.

13 Brenez lembra que a “morte” do cinema foi anunciada desde seu nascimento com os Lumière, com Rossellini na década de 50 com a popularização da televisão (Brenez, Cinética, op.cit, 2014), e acrescentamos Peter Greenaway em 2002 (mas que continua a fazer filmes).

14 Godard, respondendo sobre sua visão para o futuro do cinema com as facilidades digitais, diz que “mesmo no Final Cut (software de edição de filmes da Apple), o mais humilde ou arrogante dos montadores está numa prisão atrelada ao passado e ao futuro, e deve fazer assim para o presente”, [...] “somente o cinema reproduz esse trabalho humano”. (In) Entretien avec Jean-Luc Godard à propos de Film Socialisme - Dérives autour du cinéma. Disponível em: <<http://www.derives.tv/Entretien-avec-Jean-Luc-Godard-a>>.

15 André Brasil, relaciona a viagem dos turistas ao conceito foucauldiano de heteretopia para distinguir um tipo de experiência única. (In) BRASIL, André. PACIFIC: o navio, a dobra do filme. (In) PEDROSO, Marcelo. Pacific, 2009. [DVD, encarte], 2011.



Hell's Club (Antônio Maria da Silva, 2015)



Cameron's Conference Rap (Cassetteboy, 2014)



Now! Again! (Alex Johnston, 2014)



Para além da esfera do cinema, outros exemplos que demonstram a expansão dessas práticas fílmicas e apresentam elaborações cuidadosas são os que circulam na internet. Citando alguns: o *mash up* de Antônio Maria da Silva, *Hell's Club* (2015)¹⁶ (foto) - a partir vários *blockbusters* o realizador constrói uma experiência *pop* com ícones do cinema -; os clipes do Cassetteboy¹⁷ em *Cameron's Conference Rap* (2014)¹⁸ (foto) ou *Emperor's New Clothes rap* (2015)¹⁹ - ao utilizar imagens de políticos britânicos em tom paródico -; ou ainda Alex Johnston em *Now! Again!* (2014) (foto) onde reencena o clássico do cineasta cubano Santiago Álvarez, *Now!* (1965), justapondo e ritmando a montagem ao filme de Álvarez (filme de reemprego que utiliza fotos da repressão racista americana) com imagens das ações policiais após o assassinato de Michael Brown - afro-americano de 18 anos, morto por um policial branco -, estabelecendo um paralelo de continuidade histórica e temática entre os dois filmes²⁰ (foto).

16 O filme hospedado na internet, já teve mais de 5 milhões de acessos somente no Youtube, e está disponível para download no Vimeo. HELL'S CLUB. NEW MASHUP AMDSFILMS on Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/137961348>>.

17 Cassetteboy é um duo britânico de música eletrônica formado em meados dos anos 90 por Steve Warlin e Mark Bolton. Os vídeos paródicos da banda trabalham com recortes da imprensa televisiva com personagens principalmente o meio político.

18 Cassetteboy - Cameron's Conference Rap - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0YBumQHPAeU>>.

19 Cassetteboy - Emperor's New Clothes rap - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vLGG5UGEKw>>.

20 Ocorrido em agosto de 2014, Ferguson (Missouri, Estados Unidos) Brown o foi morto sob circunstâncias controversas mostradas nas filmagens de TV. Gerou uma forte onda de protestos em todos os Estados Unidos e no mundo. NOW! AGAIN! (2014) on Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/107885092>>.



Instructions for the Light and Sound Machine (Peter Tscherkassky, 2005)

Esses novos modelos ilustram possibilidades de realização, distribuição e conhecimento público - é cada vez maior o número de canais de realizadores em sites como *Youtube* e *Vimeo* que disponibilizam na íntegra ou partes de seus trabalhos - “uma nova república das imagens”, como defendem alguns, o próprio Godard deu um exemplo, colocou a íntegra de *Filme Socialismo* no *Youtube* um dia antes da *première* em Cannes 2010²¹.

Sob outro critério Tscherkassky reflete o momento de transição: “nosso tempo desfruta o privilégio dúbio em assistir à desintegração e desaparecimento do suporte cinematográfico” [...] “um meio de expressão artística plenamente desenvolvida e apreciada que será destruída pela indústria”. Tscherkassky dedicou as últimas décadas aos filmes *found footage*, encara sua obra como “o canto do cisne de uma cinematografia, um adeus à sua beleza única”. Aqui não é o caso de uma antecipação nostálgica por vezes associada ao *found footage*, nem de purismo, mas de refletir sobre os modos de produção no cinema. “Para aqueles que consideram uma imagem móvel, principalmente, como uma *imagem que muda* (“*image qui bouge*”), a diferença entre as duas mídias não enseja nem mesmo menção” [...] “mas para aqueles que tentam verdadeiramente trabalhar a dimensão artística do *medium* que escolheram, a privação é dramática” (TSCHERKASSKY, 2010, pp.210-211). Um de seus filmes é dedicado a isso, *Instructions for the Light and Sound Machine* (2005), onde aproveita a inscrição de um “7” - feita por um projetorista anônimo em um único fotograma na película para marcar o rolo -, como elemento de composição do filme, para daí refletir o fim de um modo de produção (o filmar, o laboratório), a execução de tarefas (o manuseio da cópia pelo profissional) e a extinção da película (fotos).

21 Além disso, em protesto, Godard não compareceu ao festival. Em nota publicou sobre sua não participação: “Devido a problemas de estilo-grego, eu não posso obrigá-lo no Festival de Cannes. Eu iria até a morte para o festival, mas não um passo adiante”. Em referência às pressões econômicas à Grécia pelos dirigentes da Comunidade Europeia (Gibbons op.cit.).



Long Live the New Flesh (Nicholas Provost, 2009)



Jerusalem (Paul Pfeiffer, 2014)

A indústria de cinema sempre sobrepôs tecnologias ao longo de sua história, talvez a mais radical seja a atual mudança para o digital, implicando novas dimensões de trabalhos das imagens e sons e problematizações sobre o caráter referencial da imagem. Mas foram essas sobreposições que a fizeram se desenvolver e o refugio de sua produção que permitiu surgir os filmes experimentais de reemprego, com isto criou-se uma situação ambivalente. Para alguns cineastas e profissionais abandonarem a natureza háptica da relação com seu material de trabalho possa ser realmente dramática, além das questões intrínsecas de diferenças da formação e organização das imagens entre os dois suportes (o grão e o pixel). Tscherkassky e muitos outros cineastas experimentais que trabalham exclusivamente com o analógico, como Paolo Gioli que “filma” usando *pin hole*, reconhecem a potencialidade do digital. Jacobs que atravessou mais de meio século fazendo filmes analógicos, realiza seus trabalhos atuais com o digital, não é aversão. Hoje temos equipamentos portáteis poderosos, softwares de correção de cor que dispensam laboratórios, outros que emulam a química de diversas películas e uma série de importantes facilidades digitais, mas que estão concentradas e embrenhadas na complexidade tecnológica da indústria de informática, diferentemente do mecanismo simples de uma câmera analógica. O capital oferece, complexifica a regulação dos parâmetros de trabalho e se realimenta. Mas as invenções não param de responder, como no trabalho de Nicholas Provost (*Long Live the New Flesh*, 2009) ou de Paul Pfeiffer (*Jerusalem*, 2014) onde exploram a especificidade do suporte digital, como por exemplo, ao *reescrevem* o código algorítmico²² das imagens (fotos). Comentando sobre essa relação entre a indústria das tecnologias e os modos de experimentação que estão surgindo [internet], Brenez “ok, você tem essas ferramentas, vamos jogar com as ferramentas”²³.

22 Simplificadamente, algoritmo é “um conjunto de passos que definem como uma tarefa é realizada” em linguagem computacional. (In) BROOKSHEAR, J. Glenn. *Ciência da Computação: Uma Visão Abrangente*. Porto Alegre: Bookman, 2013, p.153.

23 Cinética, op.cit., 2014.

Nesta rápida exposição de alguns exemplos fica claro as possibilidades que dão continuidade a tecnologias e outras que emergem. Talvez ocorra a permanência de algumas delas. Modismo ou não, a Kodak planeja a manutenção do fornecimento de filmes para o cinema²⁴, o Super8 foi ressuscitado²⁵, o VHS visto como o próximo vinil²⁶. O influente presidente da Sony, Kazuo Hirai, anunciou que “o vinil e o filme fotográfico terão uma segunda vida” devido à demanda por parte dos artistas. Falando de um caso pessoal, conta que sua filha, estudante de fotografia, usa máquina digital na aula, mas para uso pessoal uma analógica, “ela me deixou claro que gosta de trocar o rolo e do processo de revelação”, além disso, como o filme tem 36 disparos, “a faz pensar melhor em cada um deles”²⁷. Não é cinema, mas ilustra de maneira sucinta não só as relações que são estabelecidas com o tipo de material de trabalho, mas também a postura adotada.

Alexandre Astruc em *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo* (1948)²⁸ festejava o novo horizonte criativo com o 16mm, como democratização para um *fazer-ser* cinema, uma nova escrita. Visionário, disse que alugariamos filmes para assistirmos em casa, que já não era possível falar de *um* cinema, “haverá vários cinemas”, cinema como “veículo de pensamento” (ASTRUC, 1968, pp.19-23). As particularidades de cada uma dessas tecnologias refletem modos de construção e pensar das imagens, de organização de produção, de formas de distribuição, de preservação, de reapresentação (como o reemprego). Vão muito além de simplesmente percebê-las como paletas de texturas que compõem a imagem - o que não é irrelevante -, mas reconhecer que elas determinam o preenchimento plástico, concreto, das zonas do quadro em suas especificidades. Sustentam e o efetivam, o grão da película, a linha do vídeo, o pixel do digital ou a hibridação entre eles, multiplicam possíveis visibilidades, novas ideias. Ao mesmo tempo revelam, implicitamente, a trama sócio-técnica que as comportam, daí as muitas relações a serem estudadas, uma possibilidade que os filmes de reemprego revertem como objeto de estudo.

24 Martin Scorsese Backs Kodak on Film Stock Production | Variety. Disponível em: <<http://variety.com/2014/film/news/martin-scorsese-backs-kodak-on-film-stock-production-1201274982/>>.

25 Kodak Goes Retro With New Super 8 Camera - Digits - WSJ. Disponível em: <<http://blogs.wsj.com/digits/2016/01/05/kodak-goes-retro-with-new-super-8-camera/>>.

26 Is VHS making a comeback? - Telegraph. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11555663/is-vhs-making-a-comeback.html>>.

27 Kazuo Hirai: Presidente da Sony: "O vinil e o filme fotográfico terão uma segunda vida" | Tecnologia | EL PAÍS Brasil. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/07/tecnologia/1452151716_371185.html>.

28 Publicado originalmente na Revista Ecran Français, n.144, 1948. A referência utilizada é a tradução para o inglês. (In) GRAHAM, Peter John. The new wave. London: Secker & Warburg, 1968.

1.2. Arquivo corrompido

Nossa pesquisa precedente sobre filmes *found footage* teve como um dos objetivos a delimitação conceitual desta filmografia, isto em razão das muitas divergências teóricas encontradas acerca de sua especificidade, desde sua terminologia, às questões sobre o não reconhecimento histórico (crítico e teórico) que a atravessou durante o século XX, e, por conseguinte, o próprio entendimento sobre o objeto²⁹. Apesar de pontualmente detectada durante a segunda metade do século passado, somente nas últimas três décadas essa filmografia logrou retrospectivas³⁰ e estudos acadêmicos³¹ exclusivamente dedicados ao tema, ao mesmo tempo em que ressaltaram a questão, essa movimentação pareceu anunciar o verdadeiro *boom* no número e novas variantes de realizações deste tipo.

Um cinema de *reciclagem*, segundo o americano William C. Wees, um dos primeiros teóricos a sistematizar de maneira mais específica esses filmes³²; de *ruínas*, nos termos benjaminianos de Catherine Russell em sua abordagem sobre a potencialidade etnográfica de pesquisa³³; de *reemprego*, termo adaptado da História da Arte para o cinema por Brenez e Pip Chodorov³⁴ em uma minuciosa cartografia tipológica da filmografia³⁵; da *reprise (remake)* em Philippe-Alain Michaud,

29 GARCIA, ibdem.

30 Principais retrospectivas de filmes *found footage* que desencadearam o interesse pelo tema: Vienna (1991) organizada por Peter Tscherkassky e Brigitta Burger-Utzer; Lucerne (1992) por Cecilia Hausheer e Christoph Settele; Valença/Madrid (1992) por Eugeni Bonet; Nova York (1993) por William C. Wees; e duas em Paris (1995 e 2000) por Yann Beauvais, e Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours, respectivamente.

31 Além dos trabalhos já citados, destacamos: Cecilia Hausheer e Christoph Settele, *Found footage film* (Lucerne, 1992); Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009).

32 (In) *Recycled images: the art and politics of found footage films* (Nova York: Anthology Film Archives, 1993). Necessário frisar o estudo precursor do historiador e cineasta americano Jay Leyda, *Films beget films: a study of the compilation film* (New York: Hill and Wang, 1964), referencial para o campo. Entretanto Leyda ocupou-se primordialmente dos filmes de "remontagem e manipulação dos newsreels" (noticiários) (LEYDA, 1964, p.13), deixando de fora outros tipos de reelaborações que já se faziam presentes antes mesmo da publicação, por exemplo, Rose Hobard (Joseph Cornell, 1936).

33 (In) RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography*. Durham, NC: Duke University Press, 1999, p.238.

34 Nicole Brenez e Pip Chodorov, *Cartography of found footage*, publicado em Ken Jacobs - Tom Tom The Piper's Son (Paris: Re:Voir, 2000, pp. 97-109), traduzido no Brasil pela Revista Laika (USP: São Paulo, 2014), a versão original deste texto foi revisada e ampliada por Brenez em *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental*, (In) *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 1-2, 2002.

35 Brenez, op.cit., 2002. Por questões práticas e entendermos como versão final, concentrar-nos-emos nesta para referências futuras.

considerando a reencenação e remontagem como gestos fundamentais³⁶; o reemprego de *segunda mão*, como ilustra Christa Blümlinger – como “forma de memória cultural que reflete o estatuto do arquivo e sua função ambivalente” de uso [...] “entre fazer aparecer e deixar se decompor, entre lembrar e esquecer, incorporar e extinguir” (BLÜMLINGER, 2013, p.12).

O sentido de “segunda mão” usado por Blümlinger também é ambivalente. Um figurado, da coisa achada, reciclada, comprada em brechó, e outro literal, um cinema feito com imagens de outros, da cópia, no sentido de sua reprodutibilidade. Paralelamente, a atenção e incremento na produção dos filmes de reemprego, seja no experimental (*found footage*) ou no documentário, coincidem com a emergência da questão do arquivo em várias disciplinas, inclusive na História da Arte e arqueologia de onde provém o conceito como veremos mais à frente. Nesta seção exporemos algumas reflexões sobre a noção de arquivo e de sua circulação na atualidade possibilitada pelas novas tecnologias. Introduziremos no texto alguns exemplos de filmes de reemprego originados de arquivos oficiais ou institucionais, embora tais filmes também exponham demandas ao espectador à sua “capacidade de julgar” (França, 2010)³⁷. Podemos dizer que estão inscritos, em sua grande maioria, numa zona intermediária entre o documentário e a experimentação, mas é justamente onde nos ajudam a refletir sobre a dimensão tradicional do arquivo e de como pensarmos os pedaços de cinema que são desviados para outras formas de elaboração.

Blümlinger, rephraseando Jacques Derrida, diz que “hoje não há somente um mal de arquivo, mas um mal do mal do arquivo”³⁸. Este desdobramento sinteticamente apresentado pela autora precisa ser esclarecido. O influente texto de Derrida concentrar-se especificamente no arquivo institucional, escrito e histórico, enquanto ela associa aos filmes de reemprego que trabalham com “arquivos” de uma maneira geral.

36 (In) MICHAUD, Philippe-Alain. Filme: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p.235.

37 “[...] de se desatrelar do campo geral da absorção, de modo a ser posto em situação, incluído e convocado”. (In) FRANÇA, Andrea. Cinema documentário e espectador em cena. Logos 32, Comunicação e Audiovisual. Ano 17, Nº01, 1º semestre 2010.

38 A partir do título do livro de Derrida, “Mal de Arquivo - Uma impressão freudiana” (Nova Fronteira, São Paulo, 2001), onde o filósofo francês faz uma leitura crítica dos textos do historiador israelense Yerushalmi, radicado nos EUA, “Zakhor. História Judaica e Memória Judaica” (1982) e “O Moisés de Freud. Judaísmo terminável e interminável” (1991). (N.nossa).

O pesquisador Joel Birman esclarece que em “Mal de arquivo” Derrida confronta os conceitos de *verdade material* e *verdade histórica* derivados de Sigmund Freud e aplicados à sua prática filosófica de *desconstrução*. Esta entendida como “uma reflexão empreendida pela filosofia com base no que se realiza e se produz efetivamente no campo da história” [...] “no qual os conceitos foram tanto construídos quanto desconstruídos”. Birman faz notar o contexto da publicação (poucos anos antes da morte de Derrida) inserida no cenário político mundial: debates sobre o holocausto, nazismo, a naturalização do genocídio durante a segunda metade do sec. XX, a política intervencionista norte-americana, diferentes registros da história, da literatura, da arte e da filosofia, entre outros; assim, deve-se entender o livro como uma leitura crítica do arquivo sob esta perspectiva e sua proposta de desconstrução (BIRMAN, 2008, p.107-127)³⁹.

Derrida logo no início do livro demonstra que a palavra arquivo (*arkhê*) designa simultaneamente *o começo*, como princípio histórico (“onde as coisas começam”) e *o comando*, o princípio da lei (dos deuses, da autoridade, da ordem social) de natureza institucional, como “lugar de autoridade [frequentemente o Estado]” [...] “onde a ordem é dada” (DERRIDA, 2001, pp.8-11). Birman aponta que em sua “versão clássica” o arquivo para Derrida seria “um conjunto de documentos estabelecidos como positivities, na sua materialidade” [...] “e na sua pretensa objetividade, o reflexo do que ocorreu de fato na experiência histórica”. O ponto de partida do questionamento de Derrida é reconhecer que o arquivo ordena hierarquicamente várias séries discursivas, um poder que estabelece uma tradição. Para Birman a ousadia teórica de Derrida está em não concordar o arquivo como “uma massa fixa e congelada”, tornado referência temporal e monumento à tradição, que não leva em conta “as rasuras e lacunas” que o constitui, condição que o francês inverte em sua formulação.

Na acepção clássica do arquivo (positividade e materialidade) não haveria arquivos virtuais, Derrida defende o contrário, reconhece a potência efetiva da

39 Birman presente chama atenção que a própria proposta do texto já é de desconstrução. a primeira versão apresentada como conferência, intitulava-se “O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana” (1995), quando de sua publicação em livro (França, 1995), Derrida muda para “Mal de arquivo”, permanece com o subtítulo e retira a palavra “conceito”. Para Birman implica também uma crítica ao conceito, aplicando à própria leitura seu método e teoria de desconstrução. BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>>.

virtualidade, entendendo o arquivo necessariamente como “lacunar e sintomático” [...] “descontínuo e perpassado pelo esquecimento em decorrência de sua própria virtualidade” (BIRMAN, *ibidem*) (lembremos que se trata de uma leitura freudiana). Nas palavras de Derrida um mal de arquivo “pode significar outra coisa que não sofrer de um mal”, ou perturbação, [...] “é arder de paixão”, “não ter sossego”, é incessantemente “procurar o arquivo onde ele se esconde” [...] “dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem” (DERRIDA, 2001, pp.118-119) e dessa forma “o próprio arquivo, como ideia, engendra a possibilidade do mal”⁴⁰.

Segundo Birman, essa característica lacunar e sintomática do arquivo criaria a “condição de possibilidade para que o processo de arquivamento pudesse continuar posteriormente e ser então reiterado ao infinito”. Contudo, para que essa ideia seja articulada, a crítica derridiana dá-se numa outra leitura sobre o tempo, o qual seria o operante no processo de arquivamento. Um tempo que se realiza sempre na *finitude* do presente, mas que estabeleceria uma temporalidade em “três direções concomitantes: o presente passado, o presente atual e o presente futuro”. Tal finitude do presente implicaria, simultaneamente, a *infinitude* na reiteração do processo de arquivamento (passado) e na *infinitude* do via-a-ser (futuro).

O pesquisador afirma que a articulação de Derrida considera um princípio de disseminação, inscrito no campo do arquivo e do processo de arquivamento, considerando para isso sua materialidade efetiva, o signo linguístico, dividido e divisível, fragmentado e “destinado a uma condição sempre fragmentável”. Isto em razão de ser “permeado pelo processo infinito do diferir e da produção da diferença” (finitude presente, infinitude passado/futuro). Mas essa circunstância de infinito diferir e fragmentação evidencia a “instabilidade insistentemente diferencial do signo”, e disso desdobraria “numa abertura do horizonte do discurso para o futuro e para o vir-a-ser”. Neste movimento “o arquivo não se restringiria à sua verdade material, mas implicaria também a sua verdade histórica” [...] pois “o que o arquivo pode conter não está totalmente presente como memória pela sua documentação patente”, [...] “mas se desdobra também nos registros do performativo e da enunciação”

40 (In) SILVA, Cícero Inácio. O código e o arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos. (In) MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEIGUELMAN, Giselle (Org.). Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais. São Paulo: Ed. Petrópolis, 2014. (eBook).

(virtualidade) do intérprete e do arquivista que os relança para o futuro e às “múltiplas leituras possibilitadas pela condição de posterioridade” (BIRMAN, *ibidem*).

Quando Blümlinger dobra a palavra no título de Derrida - “[...] um mal do mal de arquivo” - associando essa dobragem ao reemprego de imagens, compreende-se que a filmografia apresenta procedimentos de desconstrução em sua “dissolução e recomposição” (BLÜMLINGER, *op.cit*, p.51) e na conformação da proposta de Derrida ao reemprego, os apagamentos e a continuidade infinita dos processos de arquivamento ganham outra dimensão, extrapolada para outros usos não mais restritos somente ao arquivo oficial. Derrida está concentrado no *arkhê*, o de “comando”, mas a lógica de sua formulação abre perspectivas para pensarmos os filmes de reemprego. Além da noção de temporalidade (finitude presente que aponta para a infinitude passado/ vir-a-ser futuro) e das possibilidades de releituras críticas, o agenciamento do cineasta ao performer: de intérprete e, simultaneamente, de arquivista, na medida em que o ato de elaborar um novo filme atende aos dois papéis naquilo que gera um novo arquivo.

Entretanto ressaltamos que a questão da origem dos arquivos não implica necessariamente uma preocupação da filmografia, somente em algumas ocasiões o arquivo institucional se efetiva como fonte de material para os filmes de reemprego. Na maior parte provêm de descarte, fora da alçada do *arkhê*, porém, a legitimação oficial de arquivos enseja, implicitamente, outra questão, do porquê de uns serem inclusos e outros excluídos. Ditames “de comando”, mas que por vezes se estendem a outras áreas da cultura, a controvérsia do *copyright*, por exemplo, é um deles. Isto suscita refletir minimamente sobre este arquivamento oficial e seus modos de escolha, acesso e circulação pensado no âmbito da realidade tecnológica contemporânea.

A noção de arquivo de Derrida, construída no intuito de desestabilizar a fixidez ontológica do arquivo, foi e é de enorme influência em outros estudos (veremos a seguir considerações acerca da tecnologia arquivista a ela associada). Nossa intenção em fazer esse percurso é a de entender o arquivo oficial e “sair” dele para pensarmos os outros arquivos que são materiais para os filmes de reemprego.

Hoje a palavra arquivo causa confusão, o uso coloquial é aplicado a tudo que seja informação armazenada, o que de fato não é uma inverdade, se considerarmos

que “arquivos” transitam e trocam conteúdos culturais, principalmente após o advento do digital, com a internet, computadores, telefones celulares, *tablets* etc. Um exemplo muito simples diretamente relacionado ao nosso caso, mas que por vezes causa equívocos, a diferença entre *imagem de arquivo* e *arquivo de imagem*. À rigor, imagem de arquivo, compreendida no círculo do *arkhê*, é aquela procedente de um arquivo oficial, enquanto arquivo de imagem, da maneira usual que conhecemos, é aquela armazenada em determinado suporte, inclusive como arquivo institucional. Mas esta confusão não começou de agora, com a reprodutibilidade técnica, documentos, principalmente os registros de imagens (fotografia, filme, vídeo) transitam em circunstâncias bastante diversas, o contato com esses arquivos tornou-se costumeiro, além disso, esses novos *medium*, muitas vezes utilizados como propaganda e reforço de discursos, criaram problemas ou soluções para muitos governos, evidenciando aquelas lacunas e rasuras.



Foto original (7-12-1919), durante a celebração do segundo aniversário da Revolução de Outubro, na segunda foto Trotsky.



A foto de Joe Rosenthal, Ywo Jima (1945) e monumento em Washington D.C. (a direita)

Exemplo clássico é o apagamento de Leon Trotsky⁴¹ em muitas fotos oficiais do governo russo por ordem de Lenin (fotos), prática que se tornou corriqueira durante os anos em que esteve no poder e foi perpetuada posteriormente por Stalin.

⁴¹ Nesta foto e outras do período, além de Trotsky foram apagados seu cunhado, Lev Kamenev, e Artemy Khalatov. Todos tidos por Stalin como ameaça ao seu poder (N.nossa).

Ou ainda a foto icônica do hasteamento da bandeira norte-americana em Iwo Jima (Japão, 1945) por soldados americanos, na verdade uma substituição da original, uma reencenação para a *Life Magazine*, mas que ganhou a esfera da propaganda política de estado, mesmo que a vitória que bandeira e foto simbolizam não tenha sido real - a batalha que deu a vitória aconteceu algumas semanas depois e nem por isso deixou de ser monumentalizada na capital do país (fotos)⁴². São exemplos bastante conhecidos, manipulação, fabricação de arquivos e ícones que, bem ou mal, fazem parte da trama histórica e refletem certos mecanismos internos do arquivo. Mas imaginemos a quantidade dos não conhecidos, por motivos de perda, não localização ou mesmo o não registro proposital. Neste sentido, vamos aceder a um filme que ilustra a questão e nos ajudará posteriormente na continuidade das reflexões deste tópico.



48 (Susana De Sousa Dias, 2009)

A cineasta portuguesa Susana De Sousa Dias na preparação de seu filme *48* (2009) sobre a ditadura portuguesa de Antônio Salazar se deparou com um problema. O filme fora inteiramente concebido a partir do uso exclusivo das fotos de cadastro⁴³ dos prisioneiros políticos, e era fundamental que constasse os depoimentos dos presos africanos das ex-colônias portuguesas. Entretanto, no arquivo oficial de Moçambique não havia nem arquivos de dados, nem imagens de cadastro, o que gerou um problema formal para o filme. A solução de Sousa Dias foi

42 A história controversa da foto de Joe Rosenthal que se tornou símbolo americano sobre a vitória contra o Japão, foi aproveitada no filme de Clint Eastwood, *Flags of Our Fathers* (2006). (In) TJALVE, Vibeke Shou. To sell the war: flag, lies and tragedy. (In) SCHUBART, Rikke; GJELSVIK, Anne (Org.). *Eastwood's Iwo Jima: critical engagements with flags of our fathers and letters from Iwo Jima*. London: Wallflower Press, 2013, p.251.

43 A cineasta utilizou os arquivos do PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) DGS (Direção-geral de Segurança)

incorporar o preto (da película), além de imagens feitas pelo exército português na época, integradas ao áudio dos depoimentos dos presos (fotos). Plasticamente temos a “materialização” das lacunas de arquivos oficiais no filme, mas também o duro significado dos apagamentos sumários de vidas da linha da história, tratados como pequenos detalhes inconvenientes que deveriam ser suprimidos, escondidos e esquecidos. Contudo, este é apenas um aspecto do simples, mas sofisticado dispositivo que Sousa Dias elaborou.

Após fazer testes iniciais filmando as fotos dos arquivos com câmera fixa - que conforme a diretora, são minúsculas -, chegou à conclusão que não funcionariam no filme em razão da rigidez das imagens. Numa segunda tentativa, solicitou ao operador que realizasse a filmagem com a câmera na mão fazendo micro movimentos, justamente para dar uma leve mobilidade e fugir da rigidez. Na montagem o material bruto foi trabalhado e o tempo retardado, chegando em alguns momentos até a 1% da velocidade original. A diretora conta que os 93 minutos de duração do filme estão contidos em 7 minutos de tempo real do material capturado e montado⁴⁴.

Percebemos alguns aspectos bem particulares das soluções formais de Sousa Dias para 48. O primeiro sobre o uso do preto da película destinado a preencher as lacunas daqueles que não tinham fotos arquivadas, um “gasto” material de película, mas de uma doação simbólica de tempo e espaço ao vazio da memória dos presos. O segundo são os pequenos movimentos da captura e o efeito de uma outra “temporalização” na montagem. Mesmo na quase imperceptível mobilidade das fotos, existe também um gasto de tempo destinado àquelas pessoas, o registro não é somente reapresentado como uma espécie de consulta, e, formalmente, os leves movimentos servem como um esquadrinhamento da foto analisada. Há também uma “projeção” da situação incógnita em que se encontravam esses arquivos, essas vidas, no superdimensionamento das minúsculas fotos para o formato final do filme, quando ocupam todo o quadro. Por fim, o tratamento entre imagens e sons na construção do filme. Em nenhum momento os personagens são mostrados na atualidade, somente fotos e as imagens do exército português. As fotos do passado e o áudio do presente estabelecem uma continuidade cinematográfica, mas ao mesmo tempo inscrevem o restabelecimento da descontinuidade histórica nas lacunas

44 Informações coletadas na entrevista da diretora para o PhotoEspaña 2011. SUSANA DE SOUSA DIAS “48” PhotoEspaña 2011 on Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/25149812>>.

do arquivo, das memórias dos prisioneiros. Conjuntamente, o som das vozes (permeado por silêncios) e as imagens formulam uma espacialidade particular para o filme. Organizam um espaço cinematográfico que permite ao espectador experimentar a articulação dessas lacunas entre os depoimentos dos prisioneiros no presente e a lembrança do passado através das fotos.

Sousa Dias diz que 48 “procura operar na zona entre o que a fotografia mostra e o que ela não revela”, “entre analogia e estranheza, enunciado e vivido, imagem e memória”⁴⁵. O filme apresenta esse traço performativo no próprio tratamento das imagens e do som, o que nos parece um desdobramento da ideia de *concepção topográfica* que Andrea França (2009) indica para os espaços da filmagem, os quais permitem “ao espectador experimentar as imagens não de um modo único, mas como um processo lacunar onde elas [as imagens] só adquirem realidade na relação com o espaço da cena”⁴⁶. Reconhecemos isto na estratégia formulada por Sousa Dias, nos pequenos movimentos que perscrutam o espaço mínimo das fotos, a alteração da velocidade real, o superdimensionamento destas, nos depoimentos em *off*, a espacialidade construída, enfim, uma reencenação da memória.

O filme é muito rico, desdobra-se em muitas outras reflexões que podem ser melhor aprofundadas. Entretanto, apontamos estes aspectos objetivando pensar a questão do arquivo no ponto que apresentamos neste momento do texto. A materialidade do acervo de fotos do exemplo, indica a possibilidade de retrabalhá-los sob outras circunstâncias fora do destino institucional do *arché*. Mesmo inserido no âmbito da ditadura portuguesa, o filme abre a leituras particulares sobre as histórias de vidas de seus personagens.

Voltaremos agora ao tema do tópico e abordar outra faceta, as tecnologias e políticas de organização do arquivo oficial e a nova realidade com o advento dos novos *mediums* surgidos a partir de meados do séc. XIX, dentre os quais o cinema, que modificaram a concepção tradicional de arquivo, que 48 já funciona como um exemplo antecipado.

45 Ibidem.

46 A concepção topográfica (França, 2009), “recoloca a questão da relação da imagem com o espectador ao explicitar que todos os espaços do filme são espaços de encenação – da intimidade, das relações sociais, da memória”. (In) MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

O pesquisador Trond Lundemo faz um paralelo entre o pensamento de Derrida e o conceito de arquivo de Foucault - “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2013, p.158)⁴⁷. Contudo, o pesquisador lembra que em Foucault o termo *arquivo* (singular) não se refere à dimensão espacial, isto “porque ele não está descrevendo arquivo físico”, mas sim práticas discursivas⁴⁸, ao contrário, quando escreve *arquivos* (plural) está relacionando a arquivos existentes⁴⁹. Sublinhamos isto para localizar o leitor quanto a esta diferença entre os dois franceses.

Em Derrida, além do sentido da lei que rege, o arquivo é também o *lugar* “onde a ordem é dada”, existe espacialmente e explicita um poder de comando. Lundemo vê aí a oportunidade de apurar análises das tecnologias arquivistas - processos de inscrição, armazenagem, indexação e acesso -, dentre elas, as que dizem respeito às imagens em movimento⁵⁰. Para o autor, essas tecnologias não são somente ferramentas de preservação, mas determinam “o que pode ser inscrito e armazenado por um tempo”, desta forma, considera o arquivo como sistemas onde a *seleção* torna-se o princípio constituinte do armazenamento arquivista, do que deve ser arquivado e do que deve ser excluído, um *locus* de decisões políticas onde se regula “o que é para ser entendido como passado, e conseqüentemente, decidido o futuro”⁵¹.

Esta especificidade do arquivo o distingue, por exemplo, da *coleção*, entendida como “uma iniciativa privada ou organizacional para coletar objetos e documentos” e não limitadas legalmente às autoridades (LUNDEMO, 2014, pp.17-39). Por

47 Em outra formulação Foucault escreve: “São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo” (FOUCAULT, 2013, p.157).

48 Foucault define discurso como “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva, [...] constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência; e prática discursiva como “um conjunto de regras que são imanentes a uma prática e a definem em sua especificidade” (FOUCAULT, op.cit., p.52 e 143). Ver mais em: Arqueologia do Saber. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2013.

49 Tanto Kittler quanto Lundemo consideram que a obra de Foucault esteve endereçada ao arquivo escrito, arquivos intermediais não constituíam seu objeto de pesquisa. Para Kittler “a análise do discurso não pode ser aplicada a arquivos sonoros ou as torres de rolos de filme” (KITTLER, op.cit., p.5).

50 Lundemo, apoiado no trabalho do teórico da mídia Wolfgang Ernst, aponta que Foucault “ignora os arquivos físicos, existentes, e privilegia o dispositivo transcendente” (Ernst, 2002 apud Lundemo, 2014, p.37), com o uso metafórico para o arquivo, desvia-se “a atenção do papel político muito preciso retido pelo arquivo” (LUNDEMO, 2014, p.22).

51 Notem que Lundemo ao elaborar sua noção de arquivo também usa o termo “sistema”, onde reconhece a contribuição de Foucault no que dispõe à seleção e exclusão (LUNDEMO, 2014, p.20).

sua vez, Friedrich Kittler, ao discorrer sobre a institucionalização do arquivo, chama atenção de que a escrita é, primeiramente, um meio de comunicação, uma tecnologia “antes de acabar em bibliotecas”. O teórico alemão lembra que a escrita era o “meio universal em tempos em que não havia o conceito de *medium*”, e assim produziu uma homogeneização no campo da História que, “enquanto objeto acadêmico, tomou apenas em consideração as culturas letradas”, ao contrário da oralidade e do grafismo que foram “relegados à pré-história”. Traçando um percurso histórico, nota que com a escolaridade obrigatória e novas técnicas de alfabetização, o “monopólio da escrita” tornou-se também homogêneo na esfera social, “o livro tornou-se tanto cinema e gravação por volta de 1800 - não como uma realidade de mídia tecnológica, mas no imaginário das almas dos leitores”. Kittler refere-se à prática de escrita de letrados com descrições de imagens e sons em trocas de cartas que se estendeu com toda força à literatura. A partir da segunda metade do séc. XIX o arquivo tomou outra dimensão, agregou-se à tecnologia da escrita outros tipos de natureza *intermedial* com o surgimento do gramofone, fotografia e filme (KITTLER, pp.1-9).

Lundemo endossa que esses adventos ocasionaram uma mudança radical nos processos tradicionais arquivistas, até então constituídos exclusivamente de escritos - onde “todos os tipos de eventos”, incluindo o visível e o audível, deveriam ser transpostos para a forma escrita. Com a inclusão dos novos formatos ocorre uma ruptura na lógica tradicional do arquivo, “passou a não mais existir um modo unificado de indexar e acessar”, o que gerou lacunas e contradições entre os diferentes *mediums*⁵². O autor argumenta que o processo de seleção e exclusão não é somente definido pelas escolhas de legisladores e arquivistas, mas também pelas condições de possibilidade da inscrição, armazenamento, indexação e acesso. Deste modo, as tecnologias arquivistas também fazem parte da própria mídia, isto porque no processo de seleção e exclusão suprimem-se aspectos dos próprios eventos que ocorrem na recuperação e acesso do que é armazenado, nas escolhas, nos cortes, nas supressões, enfim, de tudo que é arquivado - o caráter performativo do arquivista e do intérprete. Lundemo faz notar ainda que em muitos países ricos, conteúdos de redes de televisão, *web broadcasts*, arquivos fílmicos etc. são coletados pelo arquivo oficial, que embora esses conteúdos não constituam “regulamentações” em si, funcionam para “regular o futuro através da

52 Ao se decidir o que fica ou sai da inscrição e armazenamento do arquivo, o processo de seleção e exclusão, enquanto tecnologia arquivista, suprime aspectos dos próprios eventos de recuperação e acesso do que é armazenado, “criando lacunas e intervalos na preservação do passado” (LUNDEMO, op.cit., pp.17-22).

constituição do passado”. Por extensão, tais modelos de análises podem ser aplicáveis a outros modelos privados, exemplo bem conhecido é o *Youtube*, que apesar de funcionar como uma grade coleção de vídeos, é regulado por uma organização que decide quais conteúdos permanecem e os que saem (Lundemo, *ibdem*), e acrescentamos, além registrar dados pessoais e agir na censura ou banimento de usuários.

Entretanto temos assistido o surgimento de novos modelos organizados em uma esfera alheia ao *arkhê* que buscam em suas ações interpor o poder comando nele constituído, as *contra-coleções*⁵³, na medida em que constituem um “contra-comando. Provavelmente o mais notório seja a *WikiLeaks*, uma organização multinacional de mídia e biblioteca associada, fundada por Julian Assange, seu editor, em 2006. A *WikiLeaks* é especializada na análise e publicação de grandes conjuntos de dados de materiais oficiais censurados ou que sofreram qualquer outra restrição, que envolvam guerra, espionagem e corrupção, tendo sido já publicados mais de 10 milhões de documentos e análises. Nas palavras de Assange, “*WikiLeaks* é uma biblioteca gigantesca de documentos mais perseguidos do mundo, nós damos asilo a estes documentos, nós os analisamos, nós os promovemos e obtemos mais”⁵⁴.

Outra biblioteca digital é o importantíssimo acervo da *Internet Archive*⁵⁵, organização sem fins lucrativos, sediada em São Francisco, Califórnia. Foi idealizada e fundada por Brewster Kahle em 1996 e tem por objetivo preservar todo o conhecimento humano e dar acesso a todos, disponibiliza gratuitamente uma vasta coleção de filmes, fotos, livros, sons e softwares (principalmente os descontinuados) além disso, desde sua fundação, salva todas as páginas da internet, sem seleção, de forma a preservar qualquer página de informação criada na internet, assim, informações que por ventura sejam retiradas no futuro estarão no acervo da *Archive*. Há ainda outros modelos que articulam a distribuição de conteúdos, como o compartilhamento sob licença *Creative Commons*⁵⁶ - que em sua operatividade funciona como

53 SILVA, Cícero Inácio, *ibdem*.

54 What is WikiLeaks. Disponível em: <<https://wikileaks.org/What-is-Wikileaks.html>>.

55 Internet Archive <<https://archive.org>>. (In) A Fair History of the Web - fair_history_preprint.pdf. Disponível em: <http://www.scit.wlv.ac.uk/~cm1993/papers/fair_history_preprint.pdf>.

56 O Creative Commons é “organização sem fins lucrativos que permite o compartilhamento e uso da criatividade e do conhecimento através de instrumentos jurídicos gratuitos, com licenças adaptáveis às necessidades de seus usuários. A organização promove assim o acesso universal à pesquisa, educação e cultura através da internet.CC Brasil. Disponível em: <<https://br.creativecommons.org/>>.

um arquivo - e, evidentemente, as redes corsárias de escambos que afrontam o poder de grandes corporações econômicas e espelham a controversa relação entre capital e acesso a bens culturais.

Listamos essas novas experiências para ilustrar o quanto a questão dos arquivos se ampliou desde o advento da escrita intermedial, apontado por Kittler, até o cenário atual com a internet e todos os aparatos digitais. Um cenário híbrido onde se vê formas de organização e disseminação de informação e conteúdos que fogem completamente do “lugar de comando” histórico. Esses novos modelos descentralizados não fazem parte do “princípio da lei”, mas também não podem ser comparados a coleções (privadas ou organizacionais). São bibliotecas com organizações e objetivos próprios, onde uma multitude de arquivos é distribuída em vários estratos, com isso outras informações circulam.

A realidade tecnológica contemporânea aponta para um modelo cultural cada vez mais descentralizado, e no caso dos arquivos em geral, para uma produção difusa não gerida a partir de núcleos facilmente identificáveis ou detectáveis, embora permaneçam os tradicionais e outros como os conglomerados de comunicação, o cinema industrial, apenas exemplificando para o campo de nosso objeto. Pensando assim, corresponde dizer que assistimos também, grosso modo, uma multitude de performances arquivistas e interpretativas com tecnologias internas próprias (Lundemo), e disso uma concorrência entre diferentes tipos e formas de circulação de arquivos, sejam do poder, das organizações sociais, de conglomerados econômicos, da sociedade civil etc. Birman afirma que o projeto de desconstrução de Derrida pretende restaurar a dimensão da escrita, rever “a leitura clássica do arquivo”, pois o que estaria em pauta seria o estatuto do conceito em geral, por conseguinte, o próprio estatuto da verdade (BIRMAN, *ibidem*). Mas dado ao que assistimos não poderíamos dizer que a própria noção do termo arquivo escapou do “comando”? Inverteu-se a lógica de abordagem, não mais “a verdade” instituída, mas também o arquivo transmutado em instrumento, tornado em objeto e ferramenta na formulação de “verdades”.

Sempre falamos com relação aos filmes de reemprego como reorientação do objeto, ou seja, fazendo uma analogia com a linguagem de informática, através de alterações nas linhas de comando que determinam o funcionamento e fim de

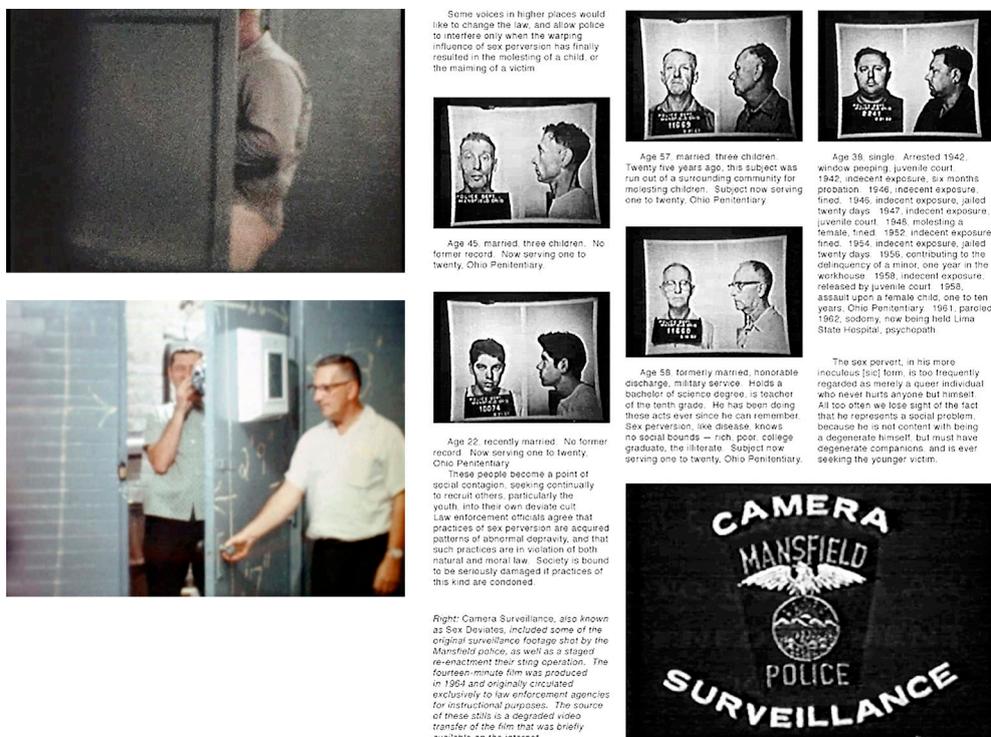
determinado objeto, modifica-se sua programação. Como objeto artístico, esse novo filme (novo arquivo) propõe em suas modificações novas possibilidades de visibilidades, podendo ser ainda atreladas às imagens originais ou completamente modificadas. Perceber a atual configuração de exterioridade e circulação dos arquivos é também reconhecer que eles são passíveis de migrarem ou serem contrabandeados e aproveitados entre diferentes esferas, em nosso caso particular, as imagens fílmicas a serem reempregadas.

“O arquivo fascina e atrai, e por procurar o novo, isso implica um olhar que pode ser levado a uma série de tensões”, diz Blümlinger, e na esteira de Jean-Luc Nancy e Michel de Certeau, complementa, o arquivo “está numa dinâmica de sensibilidade e invenção, num novo início muito mais que num retorno ou uma renovação” (BLÜMLINGER, 2013, p.8). São essas tensões que os filmes de reemprego buscam provocar, para isto é necessário desestabilizar ou deslocar o sentido, a forma, ou ambos - invenção e reorientação. Agora estamos falando de objetos artísticos, que de uma maneira ou outra circulam em diferentes estratos culturais, construções que são efetivadas em sua grande maioria a partir de *cópias* de filmes, reproduções que não são, *a priori*, da esfera do arquivo institucional. A consequência disto é a constituição de um cenário de confronto com essas imagens, onde procedimentos articulam diferentes formas de acessá-las e repensá-las enquanto imagens.

Podem ter sido descartadas, censuradas, esquecidas, perdidas, mas carregam a condição *sine qua non* de alteridade, entretanto como uma alteridade comunitária, não pensamos aqui outro identificável, mas sim uma massa de outros, como fala Rancière sobre a “memória coletiva”, “um arranjo de signos, vestígios e monumentos” (RANCIÈRE, 2013, p.159). Portanto, quando o cineasta acessa e retorna as imagens retrabalhadas, disponibilizam ao espectador possibilidades de discussão sobre esse objeto, ao mesmo tempo em que não se eximem do circuito, conforme aquela triangulação que nos referimos anteriormente, são as imagens que se autonomizam (BRENEZ, 2002, p.52) como também a obra em si mesma.

Disso identificamos e relacionamos ao que Rancière especifica como o regime estético das artes, como “um regime de visibilidades”, de “co-presença de temporalidades heterogêneas”, aquele que “identifica estritamente a arte no singular e libera-a de qualquer regra específica, a partir de qualquer hierarquia das artes, assunto e gêne-

ros”, momento quando se decidiu “reinterpretar o que faz a arte ou o que a arte faz” (RANCIÈRE, 2013, pp.18-20, 31, 37). Falar em regime estético é falar do binômio estética e política, mas este ponto exploraremos no próximo tópico do texto, neste momento exporemos sua reflexão entre o *arkhê* e sua visão de política.

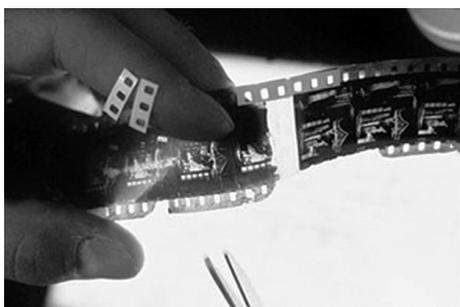


Tea Room (William Jones, 2007). À dir., folheto distribuído pela polícia de Mansfield

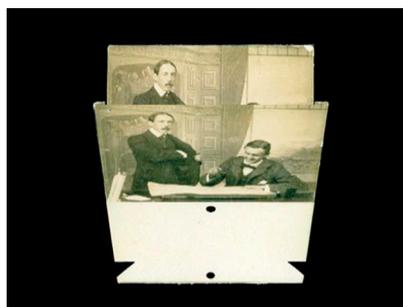
Rancière declara que em um nível filosófico fundamental, sua posição pode ser chamada em *stricto sensu* de anarquista, mas ressalva, “desde que eu mantenha que a política existe na medida enquanto o *exercício do poder* não repousa sobre qualquer *arkhê*”. Para o pensador francês o *arkhê* grego - identidade do *começo* e de *comando* -, estabelece “por antecipação” o exercício do poder “na disposição ou no direito de exercê-lo”, predeterminado numa “superioridade já ativa que o precede e retorna para confirmá-lo”. Este exercício de poder pode ser o da ciência, do nascimento, da riqueza ou quaisquer outros fundados “sobre uma distribuição desigual de posições” (RANCIÈRE, 2011, p.3, p.238). Vale lembrar que a etimologia do termo “anarquismo” deriva do grego *anarkhos* (“sem governantes”) do prefixo *an-* (“sem”) + *arkhê* (“soberania, reino, magistratura”) + o sufixo *-ismós*⁵⁷.

57 O anarquismo professa a rejeição da autoridade e defende a prioridade dos julgamentos individuais para torná-los naturais e libertários, embora por milênios seja entendido no sentido pejorativo de desordem, caos e desorganização, justamente por negar a autoridade e governo. (In) GUÉRIN, Daniel. Anarchism, from theory to practice. New York: Monthly Review Press, 1970, pp.3 e 11.

Como o leitor deve ter percebido, o comando do *arkhê* para Rancière não está somente circunscrito ao sentido etimológico ou àquele de Derrida (religião, autoridade, ordem social), mas estendido a todo tipo de “exercício” de poder estabelecido a partir de uma hierarquia. Ou seja, ele percebe o *arkhê* como noção, a de comando, mas não necessariamente um espaço físico ou centralizado. Sendo assim, podem estar inclusas no *arkhê* as relações estabelecidas pelo capital, as sociais, institucionais de qualquer ordem, e porque não o próprio *arkhê*, visto enquanto detentor da história oficial.



Archipels Nitrate (Claudio Paziienza, 2009)



Santoscópio = Dumontagem (Carlos Adriano, 2007-2009)

Hoje lidamos com uma enorme diversidade de imagens de arquivo e de coleções institucionais, imagens que por vezes estão completamente esquecidas, obliteradas ou mantidas em segredo. Apresentaremos outros exemplos neste sentido de filmes realizados a partir de arquivos diversos tipos de arquivos e coleções. A intenção aqui é demonstrar a diversidade de fontes, de formas de acesso e modos de reemprego dessas imagens. Temos, portanto, de arquivos da polícia em *Tea Room* (William Jones, 2007), de coleções de cinematecas e museus em *Archipels Nitrate, Notes pour une cinémathèque* (Claudio Paziienza, 2009) e *Santoscópio = Dumontagem* (Carlos Adriano, 2007-2009), e arquivos militares em *Serious Games I-IV* (Harun Farocki, 2010).

Em *Tearoom* (2007) William Jones utilizou as filmagens de vigilância do Departamento de Polícia de Mansfield (Ohio) realizadas em 1962 numa operação contra o sexo público. A polícia filmou as atividades clandestinas de homens através de um espelho de mão dupla instalado no banheiro público da principal praça da cidade. As imagens foram utilizadas em tribunal como prova contra os réus, a acusação de sodomia na época tinha a sentença mínima de um ano na penitenciária estadual. Jones entrou em posse do material quando fazia pesquisa para um documentário. Filmado em 16mm e transferido para vídeo, o material não editado

da polícia praticamente não sofreu intervenção, são cenas de homens comuns de várias raças e classes sociais tendo relações sexuais. O diretor afirma que as cenas eram tão fortes que era necessário apresentar praticamente como encontrou, com a “finalidade de fazer circular imagens históricas”, pois de outra forma seriam suprimidas⁵⁸ (fotos). O arquivo não só comporta grandes fatos históricos, ele infiltra-se nas vidas privadas ofensivamente - mesmo no caso de um local público como no filme - mas é quando a lei é tomada pelo poder e liberdades individuais são cercadas, preconceitos naturalizados e reproduzidos. Abaixo um trecho do texto do folheto distribuído pela polícia de Mansfield com as fotos de registro e pequenas biografias dos condenados:

“O pervertido sexual em sua mais inócua forma [*sic*] é com muita frequência considerado meramente como um indivíduo estranho que nunca machuca ninguém, mas a si mesmo. Com demasiada frequência nós perdermos de vista o fato que ele representa um problema social. Porque ele não se contenta em ser ele mesmo um degenerado, mas deve degenerar companheiros, e está sempre buscando a vítima mais jovem” (foto).

Archipels Nitrate Paziienza declara ser um retrato íntimo e pessoal feito em homenagem à *Cinémathèque Royale de Belgique*, hoje *Cinematek*, mas ao mesmo tempo é uma reflexão sobre o cinema, a sensibilidade física do nitrato, o tempo e as imagens, “desejamos ou não, elas falam de todos os tempos”. Utilizou para construção uma centena de filmes do acervo da instituição, buscando nas diferentes temporalidades um modo sincrônico de reuni-las, recuperar “um fragmento sem vida e recriar uma isca essencial”, diz ele sobre o ofício do cineasta, e por outro lado rever-se como espectador, “ser espectador é renovar constantemente esta experiência de tempo, no momento da projeção atual. No filme há apenas que: ‘*presente-presente, presente-passado, presente-futuro*’ (Santo Agostinho)”⁵⁹.

Já *Santoscópio= Dumontagem* é o filme tese de Carlos Adriano apresentado em seu doutoramento na Universidade Federal de São Paulo em 2008. O filme foi realizado em digital retrabalhando as fotografias de um carretel de mutoscópio⁶⁰

58 William E Jones. Disponível em: <<http://www.williamejones.com/collections/view/11/>>.

59 <<http://www.claudiopaziienza.com/>>

60 O mutoscópio foi um dispositivo de imagem em movimento, inventado por Winsor McCay e mais tarde patenteado por Herman Casler em 1894. O aparelho não projetava imagens em tela e sua visualização era para uma pessoa de cada vez. O sistema foi comercializado pela empresa americana Mutoscope (mais tarde, American Mutoscope and Biograph Company) e rapidamente dominou o negócio de peep-show.

encontrado “no grupo *Outros* da Coleção Santos Dumont do Museu Paulista da Universidade de São Paulo”. O carretel continha centenas de fotografias do avia-
dor e um amigo, sentados a uma mesa, tiradas em seu escritório. O dispositivo
mutoscópio quando acionado cria a ilusão de movimento das imagens, uma expe-
riência próxima ao *flipbook*. Em seu laboratório Adriano preservou as caracterís-
ticas mecânicas e a “poética” própria do aparelho, recriando-as em computador,
mas ao mesmo tempo explorando as imagens com movimentos, jogos de texturas
e procedimentos comuns do cinema experimental como o *loop* (repetição de um
mesmo trecho ou imagem) e o *flicker* (efeito de cintilação). Adriano em sua pes-
quisa assevera o interesse de Dumont pelo cinema, reemprega aquelas imagens e
“reativa” o dispositivo do pré-cinema na plataforma digital⁶¹. Dois exemplos onde
arquivos de coleções são repensados e atualizados onde é a própria materialidade
do suporte é o interesse, formas de repensar o percurso tecnológico das imagens
cruzando história e formação de subjetividades.



Serious Games III: Immersion (Harun Farocki, 2010)

Outro segmento de reemprego de imagens é o das instalações, cada vez mais pre-
sentes nos espaços de museus e galerias, uma modalidade que cria com o mesmo mate-
rial experiências distintas de visibilidades para as imagens fílmicas. Harun Farocki
desde os anos 2000 dividiu a sala de cinema e o museu, migrando de um para o outro,
mas também criando versões para cada um desses espaços, ora indo do cinema para
instalação ou o inverso, quando não exclusivamente como instalação, um dos exem-
plos é a série *Serious Games I-IV* (2010) na qual utilizou vídeos de treinamento do
exército americano. Como indica Ednei De Genaro, Farocki se interessou em traba-
lhar aquilo que chamou de *imagem operativa*, imagens produzidas automaticamente

61 Ver mais em: ROSA, Carlos Adriano J. O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital. São Paulo: 2008. 384 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2008, pp.11,252

que dispensavam a operação humana no dispositivo. *Serious Games* - “termo utilizado para denominar os jogos virtuais que são desenvolvidos para fins diversos além do simples entretenimento” -, é um estudo sobre as “imagens pós-fotográficas de realidade virtual”, utilizadas no campo militar para treinamento em “imersão, interação e envolvimento”, com o uso de capacetes que simulam espaços de guerra.

Para este projeto Farocki filmou durante dois dias, na base militar de Fort Lewis, perto de Seattle, um grupo de terapeutas do exército que tratavam soldados e ex-soldados traumatizados pela guerra. O programa utilizado era o *Iraque Virtual* (*Virtual Iraq*), que reconstituía o cenário de guerra e as condições dos momentos traumáticos dos pacientes, a paisagem iraquiana, relevos, homens, carros, casas, estradas, luminosidade, cheiros etc., bem como simulações de franco-atiradores, explosões, carros-bomba. A experiência de imersão em realidade virtual funcionava como um “descondicionamento” para o trauma vivido. Entretanto os *serious games*, em outras modalidades servem para o efetivo treinamento de soldados em preparação para guerra (GENARO, 2015, pp.142, 283-290)⁶² uma estranha combinação entre videogame e morte. Aqui nós temos um exemplo híbrido e peculiar que nos demos licença em apresentar por sua força neste ponto da pesquisa. Farocki *filmou* parte do que é apresentado, não é material de reemprego, mas também temos o reuso dessas imagens operativas, que não foram filmadas por ninguém, foram produzidas virtualmente por um programa de computador pelas respostas dos movimentos dos corpos e estímulos dos pacientes. O cineasta já havia experimentado esse tipo de imagem em *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000) ao reempregar o material das câmeras de vigilância apontadas para os presos em uma penitenciária. Se lá havia um distanciamento e indiferença pelas pessoas que preenchiam as imagens, interessando exclusivamente a disciplina carcerária, em *Serious Games* a “câmera” está apontada para a mente do paciente, como se devassasse seus arquivos mentais pessoais.

Genaro comenta uma declaração de Farocki sobre esses *serious games*, “se nos filmes de Hitchcock se reconstituíam meticulosamente as cenas de traumas pelos quais os personagens haviam passado, na ‘imersão’ de *serious games* é possível ver aquilo que o paciente parece imaginar” (FAROCKI, 2012 *apud* GENARO, *ibidem*).

62 Ver mais em: GENARO, Ednei De. Farocki – pensador e operador de mídias. Niterói: 2015. 387 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, 2015.

Existe uma produção de imagens e automaticamente uma produção de outro tipo arquivo inaugural, escrito na simbiose entre a mente humana e os *chips* do computador. Arquivos que contam histórias da história, mas de certa maneira imprecisos, são condicionados por um *software* desenvolvido para uma finalidade específica, que busca assegurar e ajustar uma condição e um estado humano controlável. Temos agora então mais fios para tecer o emaranhado histórico.

No texto “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”⁶³ Rancière tece uma crítica à questão da verdade na história, defende que sua constituição como “‘discurso científico’ nada têm nada a ver com ‘metodologia’ ou ‘epistemologia’ da história, mas é tratado pelo discurso do historiador através de “procedimentos poéticos de construção da narrativa histórica”, poética no sentido clássico (*tekhné*), “da construção de intrigas, à disposição de suas partes e ao modo de enunciação apropriado” (RANCIÈRE, 2011, pp.21-22). Por esse prisma, é reforçado a ideia do arquivo como não detentor da verdade histórica, postura que o aproximaria ao pensamento de Derrida quando este propõe a revisão clássica do arquivo, que para Birman é justamente se contrapor ao estatuto da verdade.

Entretanto Rancière diz que nunca se viu praticando desconstrução, prefere trabalhar em termos de ficções, como proposto em sua noção de *poética do conhecimento*⁶⁴. Segundo o autor, esta noção “pode ser vista como uma espécie de ‘prática desconstrutiva’, na medida em que tenta rastrear um conhecimento estabelecido” (história, ciência política, sociologia, etc.), e com isso estabelecer “operações poéticas” (descrição, narração, metaforização, simbolização). Mas esse rastreamento que propõe não busca a ruptura radical com o “tempo da grande narrativa” como Derrida, é isto que os distancia. Rancière afirma que a desconstrução que aplica mostra que “a história da emancipação social sempre foi feita de pequenas narrativas, determinados atos de fala, etc.”, com isto quer divulgar a contingência ou o caráter poético de qualquer *arkhê* (RANCIÈRE, 2011, pp.11-15, 246).

Outro ponto. Ao contrário de Derrida, Rancière não enfatiza a natureza material do arquivo, nem por longe expressa a preocupação pragmática de Lundemo

63 (In) RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. SALOMON, Marlon (Org.). História, verdade e tempo. Chapecó: Argos Ed. da Unochapecó, 2011, pp.21-49.

64 (In) RANCIÈRE, Jacques. Os nomes da história: um ensaio poético do saber. São Paulo (SP): EDUC: Pontes, 1994.

quanto às tecnologias arquivistas e o advento, como também Kittler, da escrita intermedial, é a primazia da escrita que é expressivamente notada. Ele, como Kittler, reconhece que foi a literatura que primeiro revolucionou a época moderna, Rancière afirma que antes de pertencer ao historiador, a história “pertence à ciência do escritor”, “não foram o cinema e a fotografia que determinaram os temas e os modos de focalização da ‘nova história’” (RANCIÈRE, 2005, pp.46-50). Mas essa escrita literária que desierarquiza os temas, encontra na descrição das imagens sua potência, os gestos, os objetos, os pequenos detalhes. É interessante perceber que ele se refere à *ciência* do escritor e a *focalização* da nova história ao fazer o paralelo ao cinema, e como se empunhasse uma câmera escreve,

“[...] uma época e uma sociedade, possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’ (Flaubert) [...]” (RANCIÈRE, 2005, p.47).

Rancière realiza uma montagem de imagens em texto, uma pequena síntese que se revela como uma justaposição de “arquivos” literários. Tomamos a liberdade em citar essa passagem literária, para fazermos um pequeno paralelo aos filmes de reemprego que extraem de imagens prévias potências dos gestos, objetos e pequenos detalhes, estabelecendo uma nova “escrita” em novo filme.



Videogramas de uma revolução (Videogramme einer Revolution, Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992)

O arquivo é essa massa permeada de histórias e pontas de histórias, tratável e articulável no esclarecimento ou apagamento histórico, como diz Rancière, realizável em disputas poéticas. Para encerrarmos esta seção vamos recorrer a um exemplo em torno das disputas de arquivo entre dois lados, o arquivo oficial e os arquivos produzidos exteriores, *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki e Andrei Ujicã, 1992), filme extremamente conhecido e comentado, mas que ilustra muito bem o ponto específico que queremos expor.

O filme, integralmente realizado com imagens da TV romena (estatal e única emissora na época) e vídeos independentes, cobre os dias mais intensos da revolução em 1989 que derrubou a ditadura de Nicolai Ceausescu. Assistimos a deposição, a tentativa de fuga, sua execução e de sua esposa, Elena, no dia de Natal, além dos conflitos de rua e toda a movimentação em torno de um fator estratégico, a tomada da TV do país pelos revolucionários. Farocki e Ujicã conseguiram o material recolhendo e comprando⁶⁵ imagens em vários formatos, VHS, S-VHS, U-Matic, 2-inch, transferido depois 16mm⁶⁶. Texturas diferenciadas que por si só já imprimem uma plástica ao conjunto de imagens do filme, traduzem os vários pontos de vista e testemunhos em torno dos acontecimentos, as condições de filmagens (algumas delas feitas sob risco de vida) e de acesso. No último discurso de Ceausescu a TV estatal interrompe a transmissão durante a manifestação da população em frente ao palácio, mas continua a gravar, imagens que serão recuperadas posteriormente por Farocki e Ujicã (fotos). Quando são reempregadas no filme reconstituímos o lapso da transmissão interrompida da imagem oficial, o *arkhê* que deliberadamente perfaz uma lacuna e uma rasura na história. O que Farocki e Ujicã propõem no filme é a abertura à leitura de todos esses arquivos confrontados.

O filme tem um pequeno prólogo, uma mulher, Rodica Marcau, que fora espancada e baleada pela *Securitate* (polícia secreta do governo romeno), está sendo atendida na cama de um hospital, ela diz ao câmara que deseja dar mensagem, pergunta se passará na televisão, se ele vai gravar o som e as imagens, ele diz que sim, começa então a relatar o que havia acontecido a ela e aos seus amigos, e em seguida conclama a juventude do país para a revolução, “Queremos uma vida melhor”.

65 Após certa insistência Farocki confidenciou a Didi-Huberman que comprou, por uma bagatela, os direitos das mais de 50 horas de imagens contidas no arquivo da TV Romena (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.207).

66 GENARO, *ibidem*.

A montagem então é realizada na ordem cronológica dos acontecimentos, mas a cada momento vemos novos visionamentos de uma mesma situação com a utilização de pontos de vista de outras câmeras que não as oficiais, são as filmagens amadoras da população, trêmulas, distanciadas, feitas através das frestas de janelas e do alto de edifícios. Acompanhando essas imagens ouvimos, além do áudio das gravações originais, a narração de uma mulher que expõe questões técnicas sobre as imagens e a disposição dos acontecimentos, mas em completa neutralidade. Há ainda a inserção de cartelas ao longo do filme que indicam ao espectador, de maneira sumária, os conteúdos dos blocos dos arquivos que estão sendo disponibilizados: “*Pela última vez ao vivo*”, “*Uma câmara analisa a situação*”, “*Encruzilhada*”, “*As câmeras vão às ruas*”, “*Mais e mais câmeras*”, “*Tentativa de transmissão*”, “*A última câmara*”, “*Os corpos na tela*”. Estratégia característica do gesto político de Farocki, indicar ao invés guiar o espectador, como lembra Didi-Huberman, uma montagem que opera para “devolver pontos de vista”, dialética sem ser apenas “derivante” (no sentido do *détournement* situacionista) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.208). À medida que a revolução se afirma, as câmeras e imagens também, elas chegam às ruas, a TV é tomada pelos revolucionários. No estúdio da televisão, em meio de uma acalorada discussão sobre o apoio do Exército, alguém reclama, “Vocês não entendem nada de política, o Exército não é o governo!”, talvez inconscientemente protestando contra a volta ao *arkhê*. As pequenas narrativas e os atos de fala que Rancière indica, este e o de Rodica, registrados em arquivos e num filme, o novo arquivo. Farocki e Ujicã construíram uma montagem contrapondo vários tipos de imagens, não somente no binarismo da oficial e da independente. Quem as fez, quem as circulou, quem as viu, estavam permeados por ambos. Disputam por visibilidade, pela manifestação, pela igualdade, para que a política aconteça.

Traçamos essas considerações acerca de abordagens teóricas e temáticas associadas para indicar o quão se tornou complexa a questão das imagens-arquivos. Observamos, prioritariamente, da perspectiva do institucional, mas existem muitos outros tipos de arquivos. O que acreditamos é ser inquestionável o reconhecimento que em toda a multiplicidade dessas imagens cada uma carrega informações, históricas, plásticas, afetivas. Os filmes de reemprego estão mergulhados nesse oceano. A seguir analisaremos a noção de reemprego que será um tipo de viagem no tempo para que possamos contextualizar e entender de forma mais abrangente no que esses filmes podem contribuir.

1.3. Reemprego

Afinal, por que “reemprego” - e como o estamos associando aos nossos “pedaços”? Como dissemos anteriormente, o termo reemprego (*remploi*) foi introduzido no cinema por Brenez e Chodorov em *Cartographie du Found Footage* (2000), e revisado por Brenez em *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental* (2002) para designar a “montagem entre obras no cinema contemporâneo” (BRENEZ, 2002, pp.49-50)⁶⁷.

REEMPREGO no CINEMA (Brenez, 2002)			
INTERTEXTUAL <i>in re</i> (em espírito)	A imitação ou alusão		
RECICLAGEM <i>in se</i> (da coisa em si)	Reciclagem endógena	<i>trailer</i>	
		autossíntese	
		versão	
	Reciclagem exógena	<i>stock footage</i>	
		<i>filme de montagem</i>	
		<i>metadocumentário</i>	
		<i>found footage</i>	conforme os usos: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico

O conceito é proveniente da História da Arte e está associado às “práticas esquecidas” na Idade Média, nas palavras do historiador e arqueólogo italiano Salvatore Settis, encontradas nas pilhagens de guerra (*spolia* ou *spolium*) que “assinavam um duplo valor”, como objetos de “admiração e cultura”, e como símbolos de “prestígio e poder” (SETTIS, 1993, p.1353). Quanto aos modos de reemprego o pesquisador norte-americano William Tronzo, na esteira de Settis, indica as duas variantes de reemprego: *in re* (em espírito), a *citação* ou citação de uma forma antiga - como a de textos religiosos clássicos -; e *in se* (reemprego da coisa em si), a reutilização física do material antigo (TRONZO, 2004, p. 66) - elementos

67 As diferenças entre as duas versões do texto que se tornou referencial para muitos estudos é pouca, mas temos uma outra significativa quanto ao título texto. A noção de reemprego já estava presente na versão de 2000, mas na seguinte ela é deslocada para o título e found footage como categoria (N.nossa).

arquitetônicos (colunas, detalhes esculpidos), gemas preciosas (adornando relíquias ou capas de livros) ou diferentes objetos combinados. Voltaremos à esta questão que se tornou bastante relevante para entendermos a pesquisa, após apresentarmos sua aplicação ao cinema por Brenez, bem como outras concepções sobre o reuso de imagens que situaremos brevemente.

Brenez lembra que o reemprego é considerado como a “prática mais constante e mais diversificada para a fabricação de imagens” - percepção que traz da História da Arte. Ao adaptar o conceito para o cinema adota as duas variantes, o reemprego *intertextual (in re)* “onde a obra inicial será imitada, na totalidade ou em algum aspecto”, de “natureza intelectual”⁶⁸, e o reemprego (*in se*), com “formas fixas estabelecidas pelo cinema e outras criadas”, este último subdividido em reciclagem *endógena e exógena* - que para Blümlinger corresponde ao conceito “arquitetural” do reemprego⁶⁹. A primeira está diretamente relacionada às realizações dos próprios cineastas e produtores, a segunda a partir de terceiros - a que interessa à pesquisa.

Para a reciclagem endógena temos o *trailer* - um exemplo inusitado é o de *Femme fatale* (Brian de Palma, 2002)⁷⁰, todo o filme é comprimido nos dois minutos de duração da peça promocional. A *autossíntese*, quando o cineasta utiliza fragmentos de seu próprio material - João Moreira Salles em *Santiago* (2007) retomando o que havia filmado em 1992 com o mordomo de sua família. E a *versão* - por exemplo, as duas de John Cassavetes para *The Killing of a Chinese Bookie* (1976, 1978).

Já a reciclagem exógena é quando ocorre a utilização de material de terceiros, esta apreendida em quatro variantes. O *stock-shot*, material filmado fornecido por empresas especializadas, por exemplo, imagens de locais remotos ou temas específicos que servem para articular a montagem ou preencher “buracos”, bastante utilizado em filmes de baixo orçamento como forma de diminuir os custos ou resolver problemas de produção - como em *Tarzan, the ape man* (W.S. Van Dyke, 1932) onde foram utilizados insertes na montagem e em *back projections* de paisagens africanas

68 BLÜMLINGER, Christa. Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux media. Paris: Klincksieck, 2013, p.77.

69 ibdem.

70 Inclusive De Palma faz uma homenagem ao filme noir nos créditos iniciais na apresentação dos atores inserindo uma cena de Pacto de Sangue (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944) sob os nomes dos protagonistas, Antonio Banderas e Rebecca Romijn, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGttEqkwGBo>>.

e “nativos”⁷¹ (fotos). O *filme de montagem* de uso ilustrativo – um dos primeiros exemplos é *A queda da dinastia Romanov* (Esfir Shub, *Padenie dinastii Romanovich* 1927), utilizando material de cinejornais e filmagens caseiras do Czar Nicolau II - voltaremos a este filme no capítulo 2 em torno da polêmica causada na comunidade de cinema soviética da época. O *metadocumentário*, quando o cineasta serve-se de materiais de fontes heterogêneas para traçar a história de uma época, personagem, coletividade ou evento - a satírica montagem de *Atomic Café* (Jane Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 1982) sobre a paranoia da era nuclear nos Estados Unidos, a Guerra Fria e seus reflexos na cultura e política do país⁷² (fotos). E finalmente, o *found footage* (ou cinema reciclado) que para Brenez caracteriza-se por autonomizar as imagens, privilegiar a intervenção sobre a película considerada como material e possibilitar novas formas de montagem. Para o *found footage* a pesquisadora ainda especifica quanto ao modo de uso, *elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico*, estes ainda são divididos em mais um nível de subcategorias (BRENEZ, 2002)⁷³ (síntese, tabela). Seria uma extensa lista de filmes necessários para exemplificar cada uma dessas categorias e subcategorias, sugerimos ao leitor interessado que consulte a tipologia elaborada pela autora. Não o fazemos aqui pois nossa percepção desse “*found footage*” foi ampliada desde a publicação de Brenez, mas também por não estarmos restringindo nosso corpus unicamente ao uso de película.

O mapeamento é interessante porque funda-se na lógica da construção material dos filmes, o aspecto “arquitetural” que Blümlinger aponta, principalmente para a reciclagem exógena como *found footage* que é a mais importante para nosso estudo.

71 Gostaríamos de fazer um breve comentário sobre este Tarzan de 1932 no que diz respeito ao duplo aspecto do reemprego de imagens. O primeiro de ordem prática, quando o uso do material “étnico” refuncionaliza os filmes de viagens (travelogues) e documentários do início do cinema para os estúdios de Hollywood através da back projection. As imagens do lugar distante e misterioso, a África, agora servem como pano de fundo para as aventuras exóticas e eróticas (pré-código Hays) de um homem branco que foi perdido na selva. O segundo em torno do imaginário que este tipo de uso começa a deflagrar. As imagens de paisagens, tribos e cerimônias de outras culturas, tornam-se elementos do espetáculo visualizados massivamente pelo grande público inseridas no espetáculo, embora, logicamente, sob uma visão completamente distorcida quanto à questão de alteridade exposta na tela. O “efeito especial” transporta o espectador especialmente para terras e comunidades distantes, reforçado ainda com o uso da música africana, naquele momento já possível com o advento do som sincronizado surgido cinco anos.

72 Em *Atomic Café* foram utilizadas imagens dos anos 1940-50 do arquivo do exército norte-americano, da mídia, publicidade, filmes educativos etc, pesquisadas durante cinco anos em mais de 24 arquivos diferentes, entre eles: a Fox Movietone News, the Library of Congress, Los Alamos Scientific Laboratories e a BBC. (In) GRANT, Barry Keith; HILLER, Jim. 100 Documentary Films. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, pp.12-13.

73 Ver mais em Brenez, op.cit. 2002.

Entretanto, os usos indicados por Brenez começam a apresentar limites muito próximos que nos sugerem mais complementaridades que especificidades. Por exemplo, em uma das subcategorias, a de uso analítico, a autora prevê as variantes da *anotação (glose)*, da *montagem cruzada*, da *variação analítica e a síntese da montagem cruzada* e da *variação analítica*. Todas elas vistas como modelos de “investigação científica” (uso analítico) aplicado a um objeto ou filme a ser estudado em profundidade, onde a análise extrapola e “subverte a racionalidade”⁷⁴. Identificamos as diferenças entre as subcategorias, que vão do comentário oral ou sonoro agregado às imagens à análise pormenorizada de zonas do quadro, mas nos perguntamos se não ocorre um excesso quanto a essas subdivisões. Entendemos assim devido à própria natureza, digamos, insubordinada e a dinâmica combinatória da prática de reemprego, aberta a constantes inovações e variações dos procedimentos adotados. Ou seja, essas micro-categorias podem proliferar indefinidamente, não obstante, ressalvamos, o rigor metodológico da pesquisadora. Outro ponto, Brenez delimitou sua cartografia na época (2002) ao filme em película - como cartografia, bastante funcional em seu recorte -, mas com o advento do cinema digital não é só mais a película que pode ser reempregada, ela própria defende atualmente uma concepção de artes fílmicas, estendida ao vídeo e o digital⁷⁵.

Na verdade, estamos passando por uma época de ajustes e reavaliações, o cineasta e pesquisador Yann Beauvais, por sua vez, em um texto de 2004 já considerava o *found footage* como uma prática proteiforme onde dados são manipuláveis, ampliada com as novas tecnologias que multiplicaram os modos de intervenção dos materiais fílmicos. Portanto, não entende a prática como gênero - como Tscherkassky e outros cineastas reivindicam -, nem restrita ao cinema documental ou experimental, mas de uso global presente em outras instâncias, como na TV que trabalha constantemente reempregando imagens (BEAUVAIS, 2004, pp. 84-85). Podemos associar a visão de Beauvais ao conjunto das categorias endógena e exógena de Brenez, entendendo o reemprego de forma global (*in se*, da coisa em si), e ainda estendida aos novos suportes, interessante também o autor considerar a questão da manipulação de dados e não somente a intervenção na película. Certamente podemos encontrar

74 Brenez, *ibidem*.

75 Na entrevista já citada de 2014: A conversation with Nicole Brenez. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/english/198/>>.

a prática em todas as esferas que trabalham com imagens - cinema, televisão, publicidade, internet, etc. -, devido justamente à sua característica mutável que Beauvais indica e que corrobora com o que Brenez ao afirmar sobre a constância e diversidade na fabricação de imagens. Entretanto, ao generalizar a todo espectro das imagens, Beauvais incorre o risco de dissipar o gesto crítico e artístico que a filmografia se empenhou, que não é recente, e dessa forma anular um histórico sobre a filmografia *found footage* e seu específico artístico e crítico.

Outro que mapeou a filmografia foi William Wees em 1993⁷⁶ (anterior a Brenez) numa categorização de filmes realizados com “imagens recicladas” na qual identifica três tipos de montagem a partir das relações entre significante e significado, dos modos de produção e das premissas estéticas presentes. Wees estabelece metodologias de montagem para a *compilação* - trabalhando o significado real da imagem (o documentário) -; a *apropriação* - manipulando a montagem, mas trabalhando o simulacro⁷⁷ (o exemplo mais comum seria o videoclipe) -; e a *colagem* - fundada no uso da imagem adotando estratégias de desconstrução e/ou recontextualização que possibilitam a abertura à crítica (o filme *avant-garde*). É nesta última onde reconhece a decisão do realizador em oferecer novos significados não presentes nas imagens originais em “novos contextos de apresentação e recepção” (WEES, 1993, pp.32-34, 47-48). Para Blümlinger a abordagem de Wees se torna problemática quando defende estratégias específicas para os diferentes tipos de mídias, percebendo-as “independentes do contexto e contrárias à toda significação”, negando o potencial dialético da remontagem e colagem e a experiência estética que cada uma delas pode trazer. Um exemplo que dá é a contribuição na vídeo-arte como de função “meta-histórica” no trabalho de Nam June Paik, que conforme as categorias de Wees não é contemplado, lembrado que o autor considera o videoclipe (TV), mas não menciona nada sobre a vídeo-arte. Blümlinger, que faz um apanhado bastante abrangente sobre as várias acepções que buscaram traçar tipologias para material reempregado, chega à conclusão um pouco parecida com a nossa. Para a pesquisadora é preciso “explorar

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

77 Wees refere-se à noção de simulacro a partir de Fredric Jameson: “representações que não têm nenhum conteúdo de verdade, [e] são, neste sentido, pura superfície ou superficialidade”. Para Wees são “representações de outras representações produzidas e preservadas pela mass media” (Jameson apud Wees, 1993,p.45; WEES, ibdem, p.40-45).Ver mais: (In) WEES, William C. Recycled images: the art and politics of found footage films. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

as múltiplas histórias de apropriação de materiais encontrados, as eventuais afinidades e contextos culturais, mas antes de tudo, a possibilidade de descrever, analisar e comentar” como essas obras, individualmente (filmes, vídeo, instalações, animações), “utilizam material filmes pré-existentes” (BLÜMLIGER, 2012, p.83-84).



A águia de Suger, (esq.) vaso em pórfiro (egípcio ou Império Romano, 200 D.C.) com prata, fonte: Louvre.

Patène de serpentine, (centro) composta por duas partes distintas de diferentes eras, séc. I – Império Bizantino, fonte: Louvre.

Daphne (1550) (direita), Wenzel Jamnitzer, prata, ouro, coral, pedras preciosas. Nuremberg, Museu Cluny.

Fizemos essa rápida revisão sobre os termos reemprego e *found footage* para esclarecer o porquê de privilegiarmos nossa opção em usar “reemprego” para os filmes que aqui trabalhamos. Mesmo reconhecendo o recorte genérico que o termo indica, mas que aqui está associado ao caráter experimental destas realizações. Portanto, reforçamos que usamos reemprego para expressões fílmicas de reutilização da película, vídeo (analogico ou digital), fotos, bem como suas formas de exposição, projeção, vídeo, instalação, internet, etc. Concebemos que todas essas formas de expressão são da matriz cinema, como Godard já declarou, por exemplo, o vídeo é “como um dos avatares do cinema” (GODARD e ISHAGHPOUR, 2000, pg. 26), ele mesmo usando plenamente em *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998). Contudo, por sempre encontrarmos muitas referências bibliográficas e falas de realizadores, e mesmo por ser o mais conhecido, ainda usaremos o termo “*avant-gardiste*” (Blümlinger) de “*found footage*”, como também a referência à cartografia elaborada por Benez que consideramos ser bastante útil.

Entretanto, como mencionamos anteriormente, o uso do termo reemprego da História da Arte ao ser adaptado para o cinema não nos pareceu muito claro.

Concordamos que se trata de reconhecer a tradição humana em reutilizar materiais, mas Brenez e outros autores que adotaram o termo - Blümlinger, Weinrichter, André Habib -, até o ponto que conseguimos rastrear na literatura, não desenvolveram as implicações da noção e aonde esse fio poderia levar para o entendimento de práticas atuais. Blümlinger, de sua parte, lança a hipótese de que “o cinema constitui hoje, para as artes digitais, uma reserva comparável”, [...] “aos elementos da Antiguidade encontrados, por exemplo, nos transpostos da arquitetura renascentista” (BLÜMLINGER, *op.cit.*, p.9).



St. Sebastian - Andrea Mantegna, 1480. Louvre, Paris.

Neste sentido, sem preciosismo e buscando aproveitar em favor do objeto de pesquisa, vamos explorar um pouco mais o assunto, pois acreditamos ser relevante quanto as transformações na percepção, reuso e reorientação em relação aos objetos, o que nos ajuda a entender, com Rancière, a localização dos filmes de reemprego no contexto no que denomina como o *regime estético da arte*⁷⁸, o qual é percebido como aquele onde as

78 Rancière distingue três regimes de arte: o ético, o representacional e o estético. No regime ético as obras de arte não possuem autonomia, estão associadas ao efeito no etos de indivíduos e da comunidade. No regime representacional as obras pertencem “à esfera da imitação”, regidas por “uma hierarquia de gêneros, a adequação da expressão ao assunto, a correspondência entre as artes, etc.” (Rancière, 2002). Ver mais em: RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

obras de arte são definidas “por pertencerem a um *sensorium* específico que se destaca como uma exceção do regime normal do sensível, que nos apresenta uma adequação imediata do pensamento e da materialidade sensível” (RANCIÈRE, 2002, p.29).

Começamos lembrando que os estudos sobre *reemprego* na História da Arte e arqueologia emergiram com vigor recentemente, “há duas ou três décadas” - à mesma época dos estudos sobre o arquivo -, e como lembra a pesquisadora americana Dale Kinney, não há ainda um campo unificado de estudo. Estes estudos são dedicados à certas práticas detectadas No período da Renascença o interesse pela Antiguidade desenvolveu ainda mais as práticas com reaproveitamento de objetos culturais, mas a autora ressalva que a prática não é uma exclusividade da Idade Média, mas encontrada em todas culturas que empregam materiais duráveis, onde o reuso atende às limitações de tecnologia e recursos, entretanto, diz ser difícil explicar o reemprego de objetos culturalmente específicos para fins não pragmáticos, especialmente quando os objetos reutilizados parecem contradizer “a mensagem ou efeitos da sua nova configuração”, como por exemplo, elementos pagãos em contextos cristãos durante a Idade Média⁷⁹.

Para a pesquisadora, tais efeitos ressoam nos “temas de destaque da crítica cultural pós-moderna, como a apropriação, a bricolagem, o historicismo, o fragmento e a ruína”. Kinney destaca ainda a relação de “ordem emocional e sensorial” implícita nessa prática, o Abade Suger⁸⁰ de Saint-Denis (1081-1151), por exemplo, não diferenciava objetos antigos de novos, as peças adaptavam elementos de procedências e temporalidades diferentes e estas obras eram como ornamentos, mas, tecnicamente, as gemas aplicadas nestes trabalhos eram “*reiniciadas*” ao invés de serem consideradas *reusadas*, pois funcionavam como neutralizadores do significado em relicários e cruzeiros da peça reutilizada (fotos).

Outra forma de reemprego “*subjetiva*” (aspas nossas), apontada por Settis, era o interesse da Igreja por ruínas de fragmentos esculpidos que encontraram um

79 Kinney exemplifica: o Santuário dos Três Reis Magos, na catedral de Colônia (1200) que possui grandes imagens de Marte e Vênus e a coroação de Nero (em destaque) na sua fachada frontal (KINNEY,2006).

80 Erwin Panofsky considerava Suger um dos personagens mais notáveis da história da França, a reforma artística que empreendeu em Saint-Denis entre 1137 e 1144, simplesmente alterou o curso da arte ocidental dando início à arte gótica. (In) GOMES, Vinícius Sabino. A origem do gótico nas ideias de Erwin Panofsky, escritos / Medellín - Colombia / Vol. 20, N. 45 / pp. 359-388, julho-diciembre 2012 / ISSN 0120 - 1263, pp. 359-360. v20n45a06.pdf. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v20n45/v20n45a06.pdf>>.

lugar utilitário de “justificação e reflexão”, o único meio de pensar a antiguidade romana⁸¹. Mas isso não garantia sua conservação, não havia “um respeito pelo antigo”, mas “uma convivialidade natural com a antiguidade, que faz parte da identidade coletiva, da experiência de cada um” (SETTIS, 1993, *op.cit.*, pp. 1360-1361). Aqui temos um ponto bastante interessante na ideia do deslocamento de um fragmento de procedência diversa, de outra temporalidade que é re-contextualizado, possibilitando um espaço experiencial destinado à reflexão a partir do “convívio” com esses fragmentos.

Kinney aponta outro aspecto curioso. Nas referências encontradas em textos medievais sobre esses objetos ou materiais reutilizados, eles são chamados por seus nomes próprios: “colunas”, “mármore”, “sarcófagos”, etc. (KINNEY, 2011). Isso parece reforçar ainda mais o sentido do tratamento dado de “neutralização”, que livra o objeto para que este possa ser “reinicializado” para o novo uso. Settis conclui que “o reemprego de antiguidades pode então constituir este fundamento de práticas socioculturais generalizadas”, [...] “um poderoso e incontornável léxico ornamental”, [...] “o fragmento e o corte, para citar e englobar em um novo contexto” (SETTIS, 1993, pp.1353-55 e p.1366). Segundo o arqueólogo, “o fragmento antigo, fechado dentro de um novo sistema de valores, logo tende a ocupar o centro, mas é imperfeito, em estado mutilado”, [...] então convida você “a completá-lo, iniciando um processo exegético de conjecturas”, [...] “é um centro quase vazio, e para preenchê-lo, não é suficiente extrair de um único fragmento todas as normas que ele contém, ele permite e dar a entender que havia outras [normas], e desafia você a encontrá-las” (Settis, 1986, pp. 373–486 *apud* KINNEY, 2006, pp. 244-245).

Como exemplo Settis oferece a tela de Andrea Mantegna, *St. Sebastian*, 1480 (foto). No detalhe do canto inferior esquerdo, a inserção da ruína de uma estátua romana esclarece o argumento do pesquisador quanto ao processo exegético, que, em nosso entender, estabelece uma montagem com o pé do santo em mártírio, numa elaboração atemporal entre elementos heterogêneos abrindo a questões sobre cultura, política, territórios, etc. Evidentemente estamos no contexto medieval, sobretudo o da Igreja, mas falamos de uma construção experiencial, de

81 Settis informa que não eram apenas pequenas peças reempregadas, por vezes colunas de mármore inteiras eram transportadas para outras cidades, ou fragmentos como os de esculturas trazidos das termas de Caracalla para adornarem a catedral de Pisa (sécs. XI e XII) (SETTIS, *op.cit.*, p.1361).

reflexão, e porque não, de mobilização, engajamento (nos termos que tratamos aqui) através da relação estabelecida com objetos e imagens reorientados.

Fazendo uma revisão do que vimos até agora, temos alguns traços que podemos associar diretamente (não de maneira homogênea) à filmografia que pesquisamos: a extração, a variedade de materiais, procedência e temporalidade diferentes, fatores econômicos e tecnológicos envolvidos que ativam uma microeconomia própria, a reorientação de objetos, novas contextualizações de ordem estética do material reempregado, elaboração de novos sentidos para as peças e a questão da experiência - um espaço à reflexão (Settis) e uma relação emocional e sensorial (Kinney).

Como então traduzir o reemprego, não somente transpor a noção, de prática medieval para o contexto da sociedade pós-industrial? Vimos que essa tradição é reconhecida cultural e academicamente, Kinney e Settis na História da Arte, Brenez e Blümlinger adaptando-a ao cinema, e, evidentemente, podemos de antemão reconhecê-la em práticas dadaístas e cubistas - algo que Brenez explicita em seu texto -, e ainda por grande parte da produção artística e literária do século XX, como também da cultura *pop*, o DIY (*do it yourself punk*), o *sampler* da música eletrônica, os *mash-up*, *gifs*, *memes* que invadem a *web*. Contudo, pensando especificamente em nossas questões, resta saber como se deu e como podemos associá-la às visibilidades proporcionadas pelos filmes de reemprego como formas de engajamento.

Não é a preocupação aqui em estabelecer uma genealogia, mas de entender o que significa a intervenção da prática de reemprego que lidamos atualmente. Uma das pistas que levantamos é com relação à circulação dos objetos. Os filmes de reemprego são possíveis em razão da circulação do arquivo, material ou virtual - para aqueles que trabalham imagens da internet -, lembrando que são elaborados a partir de cópias que circulam, estão depositadas ou perdidas. Poderíamos associar imediatamente isto à questão da reprodutibilidade técnica como facilitadora desta circulação, e, por conseguinte, a disponibilidade desses objetos ao reuso.

Existe uma conexão que começa no reemprego medieval que está ligada à criação do museu (em torno de 1800), o qual Settis reconhece que assume o papel de um lugar de “re-apropriação e re-atualização”, [...] “do conhecimento e da recomposição” (SETTIS, *op.cit.*, p.1349). Por sua vez, Rancière concebe o museu não

como um edifício ou uma instituição, “mas como uma maneira de tornar a ‘vida da arte’ visível e inteligível”, o lugar que “ofereceu uma multiplicação das temporalidades”, temporalidades que atualmente “significam também uma permeabilidade das fronteiras da arte” (Rancière, 2002)⁸².

Rancière afirma que a noção de arte como conhecemos inicia-se no séc. XVIII, justamente quando a “hierarquia das formas de vida começam a vacilar”. A quebra da normatividade que o autor se refere, está relacionada a uma nova percepção que não mais admite a idealização mimética dos objetos de arte (regime representativo). Que impõe a estes objetos “uma forma à matéria” regulada por uma “hierarquia de gêneros, de adequação da expressão ao assunto, da correspondência entre as artes, etc” (as Belas Artes). O regime estético funda um *estado estético* que “é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (Rancière, *ibidem*, 2005)⁸³. Esta forma de experiência estética evidencia uma nova percepção de mundo, onde uma nova relação com as coisas, com os objetos foi estabelecida, e que mais tarde chegaria às vanguardas históricas – nas colagens e fotomontagens cubistas e dadaístas, no objeto encontrado, no ready-made, etc.

Mário De Micheli citando texto de Francesco De Sanctis de 1858, ressalta o que o escritor e crítico italiano percebia à sua época: “a forma não é uma ideia, mas uma coisa; portanto, o poeta tem diante de si coisas e não ideias”. Ao mesmo tempo “a coisa não devia ser considerada isolada”, [...] “a coisa vive no espaço e no tempo, que formam a sua atmosfera, haurindo modo e cor deste ou daquele século, desta ou daquela sociedade” (De Sanctis, 1940, pgs 239-244 *apud* MICHELI, 2004, pg 9-10). Para Micheli as vanguardas não devem ser explicadas somente como ruptura estética, mas sua essência também refletia a concepção revolucionária forjada durante o século XIX pelas ideias liberais, anarquistas e socialistas que fomentaram as revoluções da Primavera dos Povos de 1848 e organizaram o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais, tornando “a realidade histórica o conteúdo da obra através da força criadora do artista” (MICHELI, *op.cit.*, pp. 5-9). Originava-se aí a ideia de uma *avant-garde*

82 (In) RANCIÈRE, Jacques. A Revolução Estética e seus resultados – (Ranciere, Jacques, The Aesthetic Revolution and its Outcomes, In: New Left Review, NLR 14, Março-Abril 2002, pp. 133-15) Ranciere.indd - a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf>.

83 (In) A partilha do sensível. Ed. 34, São Paulo, 2005.

combativa, que afrontava a tradição clássica da arte, iniciando uma série de negações aos modelos preestabelecidos. Dentre as proposituras surgirá as experimentações com o cinema buscando novas visualidades para as formas fílmicas.

1.4 Laboratórios e experiências

“Cada filme é um laboratório, se você quiser ser fiel a ele”, comenta Brenez sobre as metodologias dos formalistas russos aplicadas às análises fílmicas. Segundo a pesquisadora é necessário “inventar uma análise *ad hoc* para cada filme” ao se adotar seriamente o sentido do termo formalista russo, deve-se considerar cada parâmetro, cada elemento do filme⁸⁴. Em outros momentos Brenez escreve que “a arte é um vasto laboratório dos sentidos, sua *avant-garde* se encarrega de renovar seus protocolos”. Para ela um filme não é revolucionário por tratar de revolução, mas “porque revoluciona qualquer coisa no mundo, uma situação concreta, a organização de ideias, a resignação a um limite”. O cinema experimental se “inquieta” diante dos usos preconcebidos para as imagens cinematográficas, “ele inventa ou reconsidera o papel, a plástica, a força especulativa em sua relação com a realidade e a história da humanidade, seja como um laboratório de formas visuais ou em relação a sua própria história” (BRENEZ, 2001, pp.17-18; 2005, p.11).

Nos dois momentos temos situações localizadas nos extremos do processo artístico. O primeiro na análise do objeto acabado quando o corpo fílmico é disposto a uma forma de dissecação de sua composição. O segundo se origina de uma visão sobre o fazer artístico e seu comprometimento e lugar no mundo. O laboratório que pensamos aqui para os filmes de reemprego localiza-se em um ponto equidistante a estas duas concepções. Por um lado, ele parte de um material já produzido para formular novas imagens através de processos de construção que determina. Por outro, as práticas estabelecidas são condicionadas pelo exame e conhecimento do material reempregado. Não é o caso, no entanto, de dizer que assumem a postura formalista no sentido que Brenez indica, é somente um parâmetro que nos ajuda a conceber um modelo geral para os múltiplos laboratórios que lidamos.

84 Cinética. A conversation with Nicole Brenez. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/english/198/>>.



Vita Futurista (Arnaldo Gina, 1916)

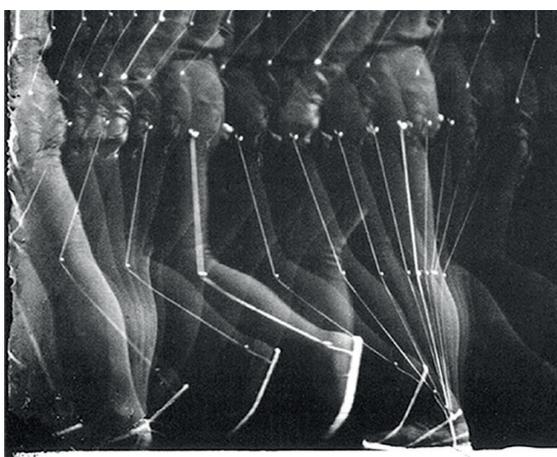
Exporemos agora algumas considerações gerais sobre experimentação no cinema localizadas nos momentos iniciais *avant-garde* histórica, inaugurando a tradição que chega ao experimental contemporâneo. Mas também abriremos um breve espaço para identificar momentos de experimentação como recurso formal em filmes narrativos. E finalizando o tópico o modelo geral de funcionamento como concebemos os laboratórios que tratamos no *corpus* da pesquisa.

Bruno Latour e Steve Woolgar escrevem que o laboratório é um espaço físico bem determinando e especificamente voltado à ciência⁸⁵, “apropria-se do gigantesco potencial produzido por dezenas de outros domínios de pesquisa, tomando emprestado um saber bem instituído e incorporando-o sob a forma de uma aparelhagem ou de uma sequência de manipulações” (LATOURE e WOOLGAR, 1997, p.66). O laboratório experimental de cinema que concebemos conceitualmente para esta pesquisa, aproxima-se desta compreensão em alguns pontos. Logicamente não buscamos reconhecer no laboratório que propomos uma postura puramente científica voltado à ciência, mas nos termos de que a pesquisa e a experimentação da imagem são seu objeto de trabalho, existem premissas de construções metodológicas - por mais criativas que sejam -, em procedimentos a serem observados, algo que está inegavelmente contido nas raízes do cinema.

O cinema abarca um vasto domínio e acúmulo de pesquisas que foram agregadas para sua instituição, suas origens científicas são bem determinadas. Basta lembrar os estudos sobre os movimentos de Étienne-Jules Marey ou de Eadweard J. Muybridge. Quando surge no final do século XIX, o dispositivo cinematográfico

85 Latour passou dois anos ininterruptos no Laboratório de Neuroendocrinologia do Instituto Salk, na Califórnia, o que resultou no livro *A vida de laboratório - a produção dos fatos científicos* (ed. Relume Dumarã, Rio de Janeiro, 1997 [1988]), co-escrito com Steve Woolgar, sociólogo inglês, e é a primeira etnografia de um laboratório. (Latour; Woolgar 1997, p.17)

não era o resultado de um desenvolvimento acidental de técnicas de desenvolvimento lógicos. Brenez lembra que estava inscrito em uma rede cultural específica, auxiliando a concretizar as conexões entre a investigação científica sobre o movimento, indústria militar, controle e rentabilidade dos corpos. O Ministério da Guerra francês foi o financiador da *Station physiologique* onde Marey desenvolveu suas pesquisas para diferentes técnicas de gravação e decomposição visual do movimento, planejadas como tentativa da eliminação do erro. Muybridge, nos Estados Unidos, trabalhou suas pesquisas no sentido de melhor aproveitamento dos tempos de trabalho num contexto taylorista (BRENEZ, 2005, p.8-9).



Etude de l'homme (Etienne-Jules Marey, 1882-1887)



Dinamismo di un Cane al Guinzaglio (Giacomo Balla, 1912)

Entretanto essa tecnologia ao ser transposta para fins artísticos e econômicos, desvirtuou-se da primeira acepção, tornou-se muito mais um produto de consumo de massa, nas palavras de Félix Guattari, “o cinema transformou-se numa gigantesca máquina de modelar a libido social”⁸⁶. Mas exigia o aperfeiçoamento de sua tecnologia rapidamente, ao mesmo tempo em que incorporava uma experiência subjetiva poderosa, totalmente inovadora ao imaginário humano, a imagem cinematográfica. Neste intervalo o cinema experimental desponta com as vanguardas histórias, reivindicado um trato artístico de acordo com seus conteúdos programáticos, instalava-se os primeiros laboratórios experimentais. Para melhor explanarmos sobre os laboratórios dos filmes de reemprego, vamos traçar algumas considerações sobre as primeiras manifestações das vanguardas e seus desdobramentos no campo da experimentação cinematográfica.

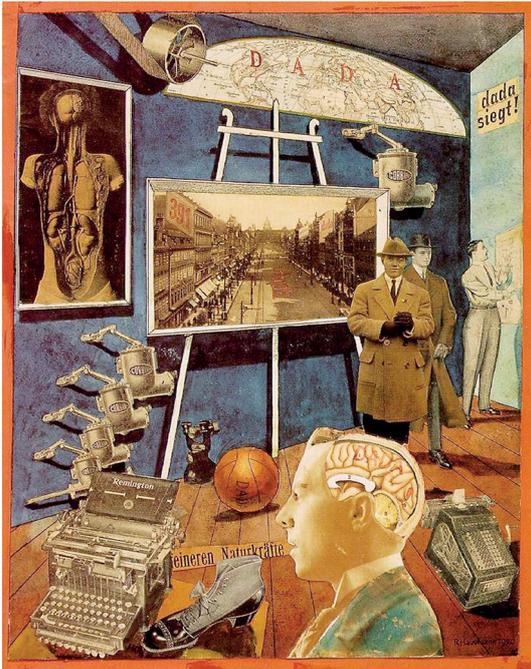
⁸⁶ GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre - Psicanálise e cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm>>.

Dominique Noguez considera que é no Futurismo (1909-1929), com *Vita Futurista* (Arnaldo Ginna, 1916) (fotos), primeiro e único longa metragem do movimento do qual sobraram apenas alguns fotogramas, onde encontramos a origem do cinema experimental. O Manifesto Cinema Futurista (dos muitos que o movimento publicou para cada arte) foi lançado no mesmo ano de *Vita Futurista*, entretanto a pesquisa de Noguez não conseguiu concluir com precisão se antes ou depois do filme⁸⁷, mas o teor “representava uma compreensão da natureza do meio e seus limites”, mais importante é que “em todos os níveis, na problemática e na elaboração de um número de formas,” demonstrava uma concepção de cinema muito moderna, anunciada na noção de “poliexpressividade”, uma arte que reunia todas as outras (NOGUEZ, 2010, pp.49-53).

Sob outra perspectiva, Brenez considera que “pela exploração de soluções de arranjos concretos” os pioneiros do cinema seriam os primeiros cineastas experimentais. Marey, os Irmãos Lumière, Georges Méliès e tantos técnicos e cinegrafistas completamente desconhecidos da historiografia do cinema que nestes primeiros contatos com o cinematógrafo guardavam esses traços experimentais, embora não os tivessem consolidados de maneira programática, mas inventaram soluções, tensionaram incessantemente os limites do novo dispositivo⁸⁸. Todo aparato do cinema alterava-se e alterava os modos de ver em um estado simbiótico entre o avanço tecnológico e a mudança radical na produção de subjetividades (BRENEZ, p. 17, 2002). É interessante a abordagem de Brenez, certamente as soluções encontradas por aqueles pioneiros estimularam um circuito de novas experimentações, e certamente apresentaram à plateia de artistas das vanguardas o potencial que eles poderiam trabalhar. Entretanto, faremos a opção em considerar os movimentos das vanguardas como deflagradores do campo específico do cinema experimental, seus conteúdos programáticos já apontavam uma preocupação metodológica na exploração da imagem, apesar de reconhecermos toda a contribuição experimental dos pioneiros.

87 “Du Futurisme à l'underground”: durante muito tempo houve a polêmica se o filme existiu ou não, Henri Langois, diretor da Cinemateca francesa, afirmava que não, mas Noguez comprovou que ele havia assistido o filme, mas negava. Outras referências são encontradas nos textos dos críticos Giovanni Lista e Michael Kirby. (In) NOGUEZ, Dominique. Eloge du cinéma expérimental. Paris: Ed. Paris Expérimental, 2010, pp.52-63.

88 Na materialidade do mecanismo, no uso das lentes, nas exigências de iluminação, do limite temporal dos cinquenta segundos de captação das primeiras películas, nas opções de posicionamento e movimentos de câmera (do quadro fixo à perspectiva, ao travelling e ao close - o rosto humano), das trucagens possíveis pela interrupção da filmagem, das fusões e mascaramento para a montagem entre imagens, do desejo de ver cores na tela ainda quando não era possível e por isso intervir diretamente no material pintando à mão cada fotograma do filme (BRENEZ, p. 17, 2002).



Dada Siegt! (Raoul Hausmann , Dadá Vence!, 1920)



Entr'acte (Rêne Clair, 1924)

Portanto, voltando ao Manifesto futurista, podemos já encontrar nele preceitos perfeitamente reconhecíveis em outros movimentos das vanguardas históricas e posteriores manifestações do cinema experimental, vejamos

“O cinema é uma arte autônoma. O cinema deve, portanto, nunca copiar o palco. O cinema, sendo essencialmente visual, deve, acima de tudo cumprir a evolução da pintura, desprender-se da realidade, da fotografia, do gracioso e solene. Deve tornar-se anti-gracioso, deformando, impressionista, sintético, dinâmico, livre de texto” (Futuristas *apud* MacKenzie, 2014)⁸⁹.

Primeiro destaca-se o reconhecimento da autonomia do cinema enquanto arte, em seguida a notação de uma série de características que deveriam ser defendidas para seu desenvolvimento e repúdio às formas narrativas. Esta listagem de propriedades, evidentemente readequadas, é em grande parte categorias das investigações dos movimentos subsequentes no cinema experimental. Não estamos absolutamente afirmando que essas assertivas foram definidoras - efetivamente a produção de filmes futuristas foi quase nula -, mas chamavam atenção para questões relacionadas ao fílmico e a negação de uma simples reprodução da realidade. Percepção que também será adotada mais tarde, de outra maneira, por Eisenstein, inclusive

⁸⁹ Manifesto do Cinema Futurista. (In) "Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology", de Scott Mackenzie - Berkeley: University of California Press, 2014, p.15.

influenciado por elementos que utilizou na teoria da “*montagem de atração*” extraídos da mesma fonte que os futuristas, o *nonsense* do *vaudeville*, que se mostrava como “linguagem específica” em suas “práticas de exposição”⁹⁰ - quanto a isto retornaremos mais adiante ao tratarmos do “Cinema de Atrações”.

Logo a seguir emerge o Dadaísmo (1916-1924), Malcolm Le Grice comparando o Futurismo e o Dadá, nota que ambos eram movimentos de arte ou filosofia e não se limitaram a um meio específico, atuaram na pintura, escultura, música, teatro, poesia e cinema. Concentrados em atacar a normatividade da cultura vigente, ficaram muito interessados nas potencialidades que o cinema oferecia para o desenvolvimento de suas ideias, ao mesmo tempo que detratavam a linha narrativa que começa a dominar. O Futurismo considerava o cinema o meio mais avançado para a arte, “onde o tempo, o movimento, a imagem mecânica, a luz elétrica e, potencialmente, o som, poderiam fundir-se em uma verdadeira experiência do século XX” (Le GRICE, 1977, pp.7-14). Bom lembrar que o programa futurista fundava-se na euforia tecnológica do início do século e no cenário da profunda transformação social que influenciou diretamente a arte, quando descontinuidade, fragmentação e hiperestímulos⁹¹ eram inscritos diretamente nas obras. Exemplo é a tela de Giacomo Balla, *Dinamismo di un Cane al Guinzaglio* (*Dinamismo de um cão em uma correia*, 1912), influenciada pelos estudos de locomoção humana e animal de Muybridge, e das cronofotografias de Marey⁹² (fotos XX), referencial que funde ciência, tecnologia do aparato e plasticidade das imagens.

A “negação dadaísta” deu-se no contexto da Primeira Guerra, no desencantamento com a “civilização dita moderna, [...] daí o desgosto e a revolta” (Tristan Tzara, 1950)⁹³. O Dadá, escreve Micheli, “tem um alvo preciso, [...] ser contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o

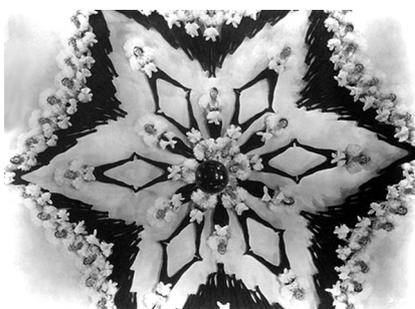
90 (In) STRAUVEN, Wanda. Introduction to an Attractive Concept. (In) STRAUVEN, Wanda (Org.). The cinema of attractions reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p.16.

91 (In) SINGER. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, VANESSA R (Org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo (SP): Cosac Et Naify, 2004, 95-98.

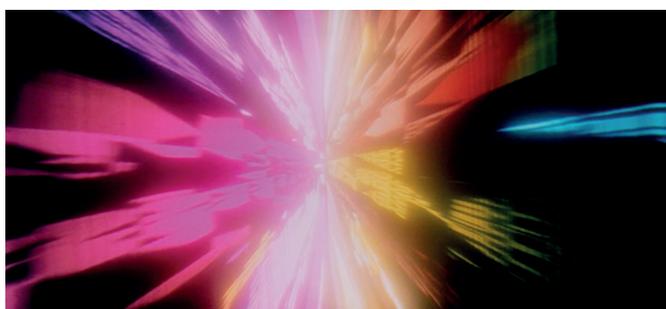
92 (In) DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.88-89.

93 Entrevista dada a rádio francesa. (In) MICHELI, Mario De. As vanguardas artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.131-133.

universal” (MICHELI, 2004, p.134), assim os dadaístas foram revolver os restos da sociedade industrial, objetos e temas do cotidiano para suas colagens, montagens, textos e peças teatrais e cinema. A icônica fonte de Duchamp é o exemplo máximo. Walter Benjamin declara que “o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura”, referindo-se a uma colagem dadaísta composta por bilhetes, pontas de cigarro, carretéis e elementos pictóricos postos em uma moldura, como um exemplo revolucionário de “submeter à arte a prova da autenticidade” (BENJAMIN, 2012, p. 128). Os objetos invadiram os ateliês dos artistas para servirem de elementos composicionais às obras, como a fotomontagem de Raoul Hausmann *Dada Siegt! (Dadá Vence!, 1920)* (foto) um modelo de hipertexto, justapondo fotos, textos, grafismos, e outras referências - algo que voltará no Letrismo com Isidore Isou na década de 1950. Micheli aponta que ao mesmo tempo que os dadaístas negavam outros movimentos (Cubismo, Futurismo, Abstracionismo) - aos quais deviam muitos “ingredientes” -, diferiam quanto ao processo de criação, que estavam mais interessados na fabricação de objetos, na polêmica do procedimento, como “afirmação da força virtual das coisas, da supremacia do caso sobre a regra” (MICHELI, 2004, p. 137).



Dames (Bugsy Berkley, 1934)



2001 (Stanley Kubrick, 1968)



THX 1138 (Georges Lucas, 1971)



The Lady from Shanghai (Orson Welles, 1947)

No cinema dadaísta, mais uma vez o *vaudeville* reaparece. O clássico *Entr'acte* (Réne Clair, 1924) foi realizado como uma peça de intervalo para a produção do

Ballets Suédois, peça dadaísta de Francis Picabia, como homenagem aos filmes burlescos da época, um filme “que nada respeitava, exceto o direito de rir” (Picabia)⁹⁴.

Contudo, vale ressaltar que alguns pesquisadores contestam o tipo de proximidade entre a *avant-garde* e a cultura popular. Os pesquisadores Sascha Bru e Laurence Nuijs⁹⁵ questionam se a *avant-garde* da Europa ocidental fez efetivamente também parte da cultura popular de massa. E qual foi o seu papel, assim como todo contexto do modernismo, na ruptura da profunda divisão entre alta e baixa cultura. Bru e Nuijs lembram que os futuristas, por exemplo, adoravam o *status* de celebridades, seus espetáculos atraíam multidões consideráveis, e a maioria dos artistas *avant-garde* viam-se como artistas superiores (“*high*” *artists*), enquanto seus opositores os consideravam como “perigosos anti-artistas” (BRU; NUIJS, 2012, p.3-5). Marjorie Perloff, por sua vez, aponta que Duchamp queria ser reconhecido como *high-art*, e disto ignorava a baixa cultura (*low culture*), considerando a alta cultura como sendo da *avant-garde*. Por outro lado, independentemente do desejo de Duchamp, seus trabalhos como *Fountain*, tiveram efeitos além do intento de ser “alta arte”, tornaram-se conhecidos como um trabalho anti-alta arte (PERLOFF, 2012, pp.13-16).

É uma grande controvérsia que se abre quando tratamos das vanguardas históricas. Não nos cabe aqui aprofundá-la, pontuamos somente para chamar atenção que certas posturas da *avant-garde* fundam uma tradição se estenderá a alguns setores do cinema experimental até os dias de hoje, determinando, por exemplo, a rigorosa observância ao *medium* e outros preceitos formais, tema que voltaremos no capítulo 4. No momento apenas apresentamos este cenário inicial com o futurismo e o dadaísmo, para situar o leitor quanto a procedência de certas ideias da filmografia que estudamos. Principalmente com o Dadá que apresenta práticas que se conectam diretamente com o reemprego.

Da mesma forma pontual é preciso salientar que também podemos encontrar em filmes de gêneros narrativos instantes de experiências, se considerarmos

94 (In) HIGGINS, Steven (Org.) Still Moving: The Film and Media Collections of the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2006, p.104.

95 Sascha Bru e Laurence Nuijs são membros da European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (EAM), rede que se dedica ao estudo da *avant-garde* e do modernismo na Europa durante os séculos XIX e XX dentro de um cenário global, e promove investigações interdisciplinares e intermediais em poética e estética experimental, com o objetivo de incentivar interesse nas dimensões culturais e contextos de vanguarda e modernismo. <<http://www.eam-europe.be/>>.

certas composições plásticas em sequências ou mesmo na formulação de conceitos de filmes. Por exemplo, nos musicais ao transformarem a dança dos corpos em pura abstração⁹⁶, *Dames* (Busby Berkeley, 1934) (foto XX); nos filmes de ficção científica com tingimentos estelares de uma viagem espaço-temporal *2001* (Stanley Kubrick, 1968) ou as “manchas” dos corpos no cenário assepticamente branco de uma prisão *THX 1138* (Georges Lucas, 1971); na indiscernibilidade “do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual” que se instala num palácio de espelhos de um filmes *noir*⁹⁷, *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947); no horror causado por um monstro não corporificado, presentido no jogo de claro-escuro de sombras *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942). E por fim na experimentação da materialidade do suporte como em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) – em uma sequência em que ataca a película riscando e chegando a queimar -, ou em *Il mistero di Oberwald* (Michelangelo Antonioni, 1981)⁹⁸ - quando o diretor realiza o filme em vídeo, aproveitando a nova tecnologia de então para tratar a cor por zonas do quadro (fotos).

São apenas alguns exemplos bem conhecidos, uma longa lista que poderia ser formulada com outros filmes mais recentes. Listamos esses justamente por estarem localizados antes, digamos, da virada tecnológica nos anos 80 e do digital. Percebemos nestes filmes traços de experimentação, evidentemente associados às narrativas que os contém, mas que evidenciam potencialidades de um *ver* oblíquo, capaz de acrescentar uma outra camada à experiência do espectador.

Passamos agora a delinear o “modelo geral” que adotamos para nossa abordagem aos filmes que trataremos a partir dos próximos capítulos. Fazemos isto para apresentar ao leitor premissas básicas sobre nossa maneira de aproximação e análises dos filmes. Embora, na verdade, cada um deles constitua forma única de laboratório, próximo àquilo que Brenez menciona no início deste tópico a respeito de análises *ad hoc* para cada filme.

96 Gilles Deleuze aponta vários exemplos, dentre eles as “vedetes multiplicadas e refletidas” dos filmes de Busby Berkeley, “cujos corpos, pernas e rostos são peças de uma grande máquina de transformação”, [...] “se contraindo e dilatando num espaço terrestre ou aquático”, [...] transformam-se “umas nas outras para culminar em puras abstrações” (DELEUZE, 2007, p.78)

97 O clássico exemplo de Deleuze sobre o conceito de imagem-cristal (DELEUZE, op.cit. pp.89-90).

98 Interessante ser um “filme de época”, em vídeo (formato novo na ocasião), de um diretor associado a temas e cenários contemporâneos, adaptado da peça de Jean Cocteau, *L'Aigle à deux têtes* (1946) (N. nossa).

Nos três capítulos seguintes veremos laboratórios extremamente diferenciados, sejam nos usos de materiais de diferentes procedências, nos procedimentos, nos suportes, etc. Diante da multiplicidade, a maneira de abordagem que aplicaremos aos filmes será a de identificar os *dispositivos* que cada um deles emprega. Dispositivo aqui será tratado como a estratégia conjugada entre os procedimentos utilizados ao material reempregado, podendo ser, conforme o caso, priorizando o simbólico das imagens, a operação de montagem, o uso material dos suportes, etc.

Outra ideia que perpassará o a análise dos filmes será aquela que mencionamos na introdução deste texto, a concorrência de forças em um modelo triangular estabelecida entre o cineasta, o espectador e a carga simbólica e material dos pedaços reempregados. Pensar esta relação triangular entre o cineasta que elabora o dispositivo, o espectador que traz seu repertório e confronta as novas elaborações propostas, e a interferência de um material previamente filmado agindo conjuntamente.

Como procedimento dos laboratórios de reemprego, partimos da ideia inicial de *extração* dos contextos originais (recorte do material precedente) e *deslocamentos* (ao ser transposto em nova situação). Neste movimento os recortes tornam-se unidades, se pensarmos uma analogia laboratorial, *espécimes* fílmicos, encontrados e coletados, sujeitos a análises e releituras, e então atualizados em novas propostas de entendimentos.

Insistimos no uso de palavras como “disponibilizadas”, “possíveis”, “propostas” - relacionadas às experiências disseminadas através destes filmes -, para reforçar a condição fundante que atravessa toda a pesquisa, os filmes trabalhados aqui apresentam em suas configurações finais, em diferentes graus de incidência, formas deliberadamente abertas à experiência, não garantem, portanto, recepções uniformes, funcionam como blocos de estímulos que incitam o espectador a tecer relações e conclusões - do *readymade* às mais radicais intervenções, como por exemplo, pesquisas sobre constituição física do material utilizado, onde o interesse maior é o uso do suporte.

Certamente esta característica não é exclusiva dos filmes de reemprego, é a própria essência do cinema experimental, no qual, como afirma Brenez, o dispositivo técnico “favoriza a investigação de todas as formas de movimento”, ao considerar “o cinema a partir, não de seus usos, mas de suas potências” (BRENEZ,

2001, p.17). Sob essa perspectiva demarca-se um terreno fértil onde são lançadas proposições ao público em fórmulas que o confronte às representações hegemônicas e o estimule a (re)conhecer fenômenos naturais ou produzidos através de uma experiência fílmica, por vezes atingindo diretamente a dimensão física, corpórea do espectador – seja em reflexões sobre nossas relações com dispositivo cinematográfico, na duração, nos efeitos ópticos, no tratamento químico, etc.⁹⁹.

A ideia da disposição triangular que apresentamos, originou-se de um paralelo, bastante livre, que fizemos com a noção de *Cinema de Atrações* de Tom Gunning e André Gaudreault. Associamos aos casos relatados de Zé Sozinho e Doublier que apresentamos na introdução, como também às várias performances atuais que remetem ao Pré cinema e ao Primeiro cinema. Condições de improvisação e experimentação, além de alguns aspectos que Gunning relaciona entre esta fase do cinema e o experimental. Por esta razão o próximo tópico foi destinado a pensar como esse “reemprego” conceitual pode nos ajudar a pensar os filmes que aqui trabalhamos.

1.5. O trem, as atrações e o bilhete de passagem

Tom Gunning diz que a primeira arte da máquina “inspirou as pessoas a pensarem amplamente sobre a forma de como a invenção do cinema interagiu com as novas maneiras de conceber o mundo e novas formas de fazer arte” (GUNNING, 2003, pp.75-76). Entendemos que o específico dos filmes de reemprego adequa-se perfeitamente nesta afirmação, além de obras autônomas, são como relatórios postados ao longo de mais de um século, comentam o resultado do acúmulo, da familiarização, da aprendizagem e dessa inspiração primeira que o autor fala, refletindo as operacionalizações que envolvem o fazer cinematográfico.

Gunning há mais de duas décadas percebeu uma relação entre o cinema experimental e certas práticas adotadas nos primeiros dez anos do cinema, a qual denominou como *Cinema de Atrações*, fase precedente à hegemonia da narrativa. O autor afirma que na época havia uma concepção de cinema “menos como uma

99 Um dos exemplos mais radicais do experimental é o chamado cinema estrutural-materialista das décadas de 60 e 70 desenvolvido principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. O cineasta e teórico inglês Peter Gidal afirma que estes filmes buscavam o não-ilusionismo na desmistificação do processo fílmico, sem, contudo, executarem uma mera documentação do processo, mas produzir “certas relações entre segmentos, entre o que a câmera se destina e a maneira que ‘imagem’ é apresentada” (GIDAL, 1976, p.1).

forma de contar histórias do que como uma maneira de apresentar uma série de *vistas (views)*”. Outro ponto que chama à atenção, ao fazer menção aos filmes de truques (*tricks*) de Méliès, é que essas experiências de visualização estavam mais relacionadas com as “atrações do recinto de diversão”, que para as tradições do teatro autêntico (GUNNING, 2006, pp.382-383). Esta concepção contradiz o que historicamente foi pensado e teorizado sobre a fase, percebida mais como uma continuidade do teatro. Gunning ainda ressalta que se criou uma mitologia em torno do espectador dessa fase. Tomado por “ingênuo”, “sem defesas”, “sem tradição” na compreensão daquelas imagens. Isto sustentou “certas teorizações contemporâneas” - referindo-se mais precisamente à análise de Christian Metz¹⁰⁰ (o texto de Gunning é de 1995) -, que encararam o espectador “submetido passivamente a uma total dominação pelo aparato” (GUNNING, 1995, pp.114-116).

Tais noções, específicas àquele cinema primeiro nos servem para pensarmos a triangulação que expomos anteriormente e fazermos um paralelo às estratégias laboratoriais que veremos. Estamos abordando o tema não sob uma perspectiva histórica, mas para perceber a situação deste primeiro espectador. Mas, reafirmamos que não é uma adoção do conceito aos filmes de reemprego. O que nos perguntamos se seria possível refletir sobre repensá-lo como estratégia ao engajamento do público. Por estes motivos apresentaremos sucintamente conceito cinema de atrações, faremos algumas conexões com filmes relacionados a esta fase e o reuso de imagens naquele período, o modo de experiência cinematográfica e a forma que associamos à pesquisa.

O conceito de cinema de atrações desenvolvido por Gunning com a colaboração de André Gaudreault entre os meados da década de 1980 e início dos anos 1990¹⁰¹, deflagrou uma radical revisão sobre as especificidades e a importância do Primeiro Cinema, desdobrando-se em outros estudos e ainda reverberam¹⁰².

100 [...] “Metz descreve essa reação de pânico por parte do público Grand Café como um deslocamento da credulidade do espectador contemporâneo sobre uma infância mítica do meio”, [...] “ele introjeta esse público primal, remove-o da análise histórica, internalizando-o como um aspecto de um observador de cinema presumivelmente atemporal. (In) GUNNING, Tom. *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator*. (In) WILLIAMS, Linda (Org.). *Viewing positions: ways of seeing film*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1995, pp.115-116.

101 Os dois artigos referenciais publicados pelos autores sobre o assunto são “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde” (Gunning - 1a versão, 1986; 2a versão e definitiva, 1990) e “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?” (Gunning e Gaudreault, 1989) (N.nossa).

102 Um exemplo significativo desses estudos é a coletânea de textos organizada por Wanda Strauven, “The cinema of attractions reloaded”, Amsterdam University Press, 2006.



The Great Train Robbery (Edwin S. Porter e Wallace McCutcheon, 1903) (esq.)

Coming Attractions (Peter Tscherkassky, 2010) (dir.)

Interpelar o conceito nos é importante devido a relação que Gunning estabeleceu entre o cinema de atrações com o cinema *avant-garde*, incluso aí o *status* do espectador. O próprio autor enfatiza em outro texto, bem anterior (1979), que a aproximação foi possível ao perceber nos filmes de Ken Jacobs, Ernie Gehr, Hollis Frampton, entre outros, o modo como incluíam diretamente elementos do Primeiro Cinema em seus trabalhos. Foi essa produção da *avant-garde* americana, pós anos 1960, que o permitiu ver “os primeiros filmes com um olhar fresco”. Neste texto, Gunning descreve uma relação pseudomórfica¹⁰³ entre os dois cinemas, enfatizando que se trata do reconhecimento de similitudes, mas que não são a mesma coisa (GUNNING, 1985, pp.355-356). Por outro lado, estamos cientes que após sua inserção, o conceito de cinema de atrações tem servido para acomodar “quaisquer emoções não-narrativas ou surpresas”, [...] “um conceito-chave para resistir ou recusar a narrativa”¹⁰⁴, entretanto, acreditamos que ele dispõe um cenário que serve de base para desdobramos outras questões.

Wanda Strauven ao rastrear a intrincada construção do conceito, indica inicialmente que Gunning e Gaudreault distinguem dois modos sucessivos de práticas fílmicas para os primeiros quinze anos da história do cinema. Um caracterizado pelo “sistema de atrações mostrativas” (1895-1908), e outro pelo “sistema de integração

103 Nas Ciências Naturais, o pseudomorfo é o conceito onde “um fenômeno que se assemelha a outro fenômeno”, [...] “a relação de um pseudomórfico para um autêntico paradigma é a de uma falsificação a um original. “An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film” (1983), mas apresentado pela primeira vez como “Researches and Investigations into Film: Its Origins and the Avant-Garde” (1979). (In) WILLIAMS, Linda (Org.). Viewing positions: ways of seeing film. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995, p.355.

104 FLAIG, Paul; GROO, Katherine. Introduction: celluloid specters, digital anachronisms. In: FLAIG, Paul; GROO, Katherine (Org.). New silent cinema. AFI film readers. New York: Routledge, 2015, pp.6-7.

narrativa” (1909-1914)¹⁰⁵. Gaudreault em 1984 havia introduziu o conceito de *mostração* (*monstration*), Strauven, fazendo um paralelo entre o modo mostrativo e o narrativo, resume: “*mostração* (*showing*, apresentar) é para a *narração* (*telling*, contar), o que apresentação (*presentation*) é para representação (*representation*)”. Para Gunning essa correspondência será, respectivamente, *exibicionismo* e *voyeurismo*¹⁰⁶. Assim, *mostração* é a “habilidade do cinema em *mostrar* (*show*) algo, de fazer as *imagens serem vistas*” - “*making images seen*”, citação de Gunning a Fernand Léger (1921)¹⁰⁷ -, (STRAUVEN, 2006, pp.14-15).

A adoção do termo “atração”, conforme Gunning, está evidentemente associada à teoria da *montagem de atração* de Eisenstein. O diretor russo adaptou a palavra primeiro ao teatro¹⁰⁸ e posteriormente ao cinema. Contudo, apesar de outras influências, Jacques Aumont identifica que a origem do uso por Eisenstein, encontra-se em seu gosto pelo circo, *music-hall* e cabines de feira. “Atração” era então considerada “como um momento forte, agressivo e suficientemente autônomo do espetáculo”¹⁰⁹.

Gunning argumenta que esta habilidade do cinema de atrações, encontrada nos filmes de Lumière a Méliès e outros cineastas, concebe um tipo de relação com o espectador diferente daquela que começa a ser estabelecida com a predominância narrativa pós 1906. Entretanto as características desse período não foram suprimidas pela hegemonia narrativa, mas se tornaram “subterrâneas”, aparecendo em certas práticas do *avant-garde* ou como componente de filmes narrativos de gênero, especialmente o musical. “Um cinema exibicionista”, afirma Gunning, caracterizado nas performances deliberadas e olhares para câmera, estabelecendo assim uma relação direta com o público, algo que será evitado pelo cinema posteriormente, entendido por “estragar a ilusão realista”.

105 Conforme o paper que Gunning e Gaudreault apresentaram na Conferência de Cerisy, “Nouvelles approches de l’histoire du cinema”, França (agosto de 1985), mas sem fazerem referência ao termo “Cinema de atrações” (STRAUVEN, ibdem).

106 Gunning contrapõe o exibicionismo do cinema de atrações ou voyeurismo apontado por Christian Metz para o cinema narrativo (GUNNING, 2006, p.382). Texto de Metz no livro “O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema”, Livros Horizonte, Lisboa, 1980.

107 No artigo “The Cinema of Attraction[s]”, além das conexões que faz com outras vanguardas históricas (GUNNING, 2006, p.281).

108 No texto “Montagem de atrações”. (In) XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro (RJ): GRAAL, 2008, pp.187-189. (N.nossa).

109 AUMONT, Jacques. Montage Eisenstein. Paris: Éd. Images modernes, 2005, pp.67-68.

Para Gunning é neste contato que o cinema “exibe a sua visibilidade, disposto a romper um mundo ficcional fechado em si mesmo, por uma chance em solicitar a atenção do espectador” (GUNNING, *op.cit.*, p.382). Neste sentido a antológica “cena final” de *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter e Wallace McCutcheon, 1903) é paradigmática: o *close-up* do ator Justus D. Barnes olhando fixamente e disparando o revólver em direção à câmera, e por extensão, ao público¹¹⁰. Completamente desconectada da diegese do filme (foto), a chamada “etiqueta” (*tag*), de uso muito comum que servia como comentário ao filme¹¹¹. Para Porter, era indiferente sua localização, poderia estar em qualquer ponto, ficava a critério do exibidor¹¹² (uma modalidade de reemprego!). Essa forma de manuseio dos materiais apontava outras possibilidades que contribuíram para o desenvolvimento e afirmação da narrativa clássica com a montagem.

A característica exibicionista do cinema de atrações também foi trabalhada por Tscherkassky no curta metragem *Coming Attractions* (2010), declaradamente inspirado no texto de Gunning: “*Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film*” (1983). Se Gunning em seu texto reconhecia a relação entre o Primeiro Cinema, o *avant-garde* e em alguns momentos em filmes de gênero, Tscherkassky sobrepõe uma outra alternativa: a publicidade. O cineasta reempregou material de publicidade de televisão da década de 1980, utilizando segmentos das filmagens das peças publicitárias que continham os tempos de espera de estúdio, ajustes de luz e câmera, erros de atores, várias tomadas, etc. Trabalhou esse material com repetições, tratamentos ópticos e justapondo em certas sequências trechos do filme de Pasolini *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Para Tscherkassky o olhar para câmera na publicidade de TV é também um resquício deste cinema, como o Primeiro Cinema, a publicidade estabelece para o cineasta uma relação completamente distinta entre o ator, a câmera e o público. A ironia e ambiguidade do título do filme reforçam ainda mais ideia. “*Coming Attractions*”

110 Este trecho, completamente desconectado da diegese, é a chamada “etiqueta” (*tag*), de uso muito comum, que servia como comentário ao filme. Para Porter era indiferente sua localização, poderia estar em qualquer ponto, ficava a critério do exibidor. (In) GOMERY, Douglas; PAFORT-OVERDUIN, Clara. *Movie history: a survey*. New York, NY: Routledge, 2011, p.21; e LUSTED, David. *The western*. Harlow, England ; New York: Pearson/Longman, 2003, p.73.

111 GOMERY, Douglas; PAFORT-OVERDUIN, Clara. *Movie history: a survey*. 2nd ed ed. New York, NY: Routledge, 2011, p.21.

112 LUSTED, David. *The western*. Harlow, England ; New York: Pearson/Longman, 2003, p.73.

(próximas atrações) é a chamada que anuncia os próximos filmes na programação de um cinema, faz também a referência ao conceito de Gunning e Gaudreault, e não deixa de passar, implicitamente, a ideia de anteceder a venda de um novo produto, e, talvez, a questão do próprio cinema que passava à hegemonia narrativa e estabelecia definitivamente sua potência industrial (foto acima).

Strauven, linguista de formação, chama atenção a outra questão que diz respeito aos sentidos específicos dos termos utilizados por Gunning e Gaudreault. A pesquisadora aponta que atração e mostraçã, apesar de se oporem à “narracã”, não devem ser tomados por sinônimos. Mostraçã (Gaudreault) “implica uma instância (narratológica) que mostra [ou demonstra] alguma coisa” ao espectador, enquanto atração (Gunning) “ênfatiza o magnetismo do espetáculo mostrado”, o espectador é atraído e envolvido para o fílmico (ou o aparato)”. Strauven defende que o sentido utilizado por Gunning, “atração envolve mais manifestamente [o espectador] que mostraçã”, isto por implicar “uma relação direta, um pouco agressiva, endereçada” a ele diretamente. Atração, “vai além (ou mesmo contra) um simples processo de apelar para o gosto do público”, assume a dimensão do espetáculo como *algo de interesse*, e também em sua fisicalidade, *atração por algo* (STRAUVEN, 2006, pp.14-20).

A primeira característica que chama atenção para traçarmos nosso paralelo pseudomórfico ao Cinema de Atrações, é a ideia que Gunning adota de Léger sobre “fazer as imagens serem vistas”. Esse fazer serem vistas estabelece de antemão que o espectador seja considerado, como ele mesmo diz, que seja solicitada sua atenção. Porém, mesmo que a solicitação possa induzir ao rompimento do mundo ficcional do filme, não deixa de significar que ele também seja solicitado a aderir ao espetáculo no sentido de entretenimento: a atração.

Mas aqui também ocorre o que Gunning fala sobre o espectador reconhecer o espetáculo como “evento único de interesse em si mesmo” (GUNNING, 2006, p.384). Aquilo que Strauven aponta sobre a atenção que se estabelece ao fílmico, ao aparato cinematográfico. Chamando a atenção ênfaticamente do espectador de que existe um ator que o “olha”, uma câmara que capta, uma tela que exhibe. O caráter exibicionista é também um convite a este espectador entrar numa espécie de jogo com as imagens. É esta disposiçã que aproxima do experimental, desvelar a experiênci cinematográfica.



Peter Tscherkassky: de cima para baixo, *Outer Space* (1999),
Get ready (1999) e *Dream Work* (2001)

Para nosso caso com os filmes de reemprego, acrescentamos ao final da frase “fazer as imagens serem vistas” um *como imagens*. Em Gunning o ator olha para câmera exibindo-se para o espectador e a tela estabelece a interface entre a provocação da atração e a resposta do espectador. No filme de reemprego a imagens retrabalhada é a atração, vista como imagem de outros. Ou seja, criar condições para que o espectador busque, criticamente, reavaliar as imagens que assiste.

Um outro traço que o Primeiro Cinema aponta, já referenciado desde o início do texto nas observações de Leyda, é sobre a normalidade do reaproveitamento de pedaços de filmes para suprir necessidades ou elaborar filmes. Esta característica que na época era natural, ao longo da história do cinema foi sendo modificada drasticamente. Hoje, o controle da propriedade sobre esses materiais, sabemos, é acirrado, o que implica diretamente nas fontes de matéria-prima para o cinema de reemprego, e, por conseguinte, o gesto de afrontamento da cinematografia em burlar este controle. Veremos a seguir algumas reflexões sobre esta questão.

1.6. O fator ©

Manusear pedaços de cinema no intuito de reempregá-los é, na maioria das vezes e a rigor, crime. A questão do *copyright* atravessa a filmografia. As propriedades legais

das imagens pertencem aos grandes estúdios, redes de televisão, sites de internet, herdeiros, etc. A imagem-mercadoria é cada vez mais valorizada e fiscalizada. As microeconomias que perfazem o cinema de reemprego, geralmente, burlam as leis. Este tópico aponta algumas questões sobre este assunto, evidentemente de maneira pontual, é uma imensa trama que engloba a questão, mas acreditamos que deveríamos assinalá-la.

Iniciamos a pesquisa com os exemplos de Zé Sozinho e Doublier em razão de apresentarem o estado bruto na abordagem e trato do objeto-filme. Casos localizados, distanciados cronológica e espacialmente, mas que evidenciam uma perenidade destes procedimentos, um tipo de microeconomia do cinema que se adaptava às contingências. Ambos eram negociantes, divertiram e se divertiam na precariedade que se encontravam, mas já atravessados por inferências do que constitui o cinema - capital, tecnologia, cinefilia, etc. Porém, objetivamente, isso pouco influenciou em suas aplicações, eles simplesmente trabalharam combinando objetos que tinham à mão em situações tanto pragmáticas quanto efêmeras, executadas para um propósito imediato, sem ambições a formulações complexas.

Da necessidade de comunicação e do corpo-a-corpo empresarial, restou a invenção. Mesmo crua e não intencional, a invenção subverteu a imagem, reorientou o objeto àquilo que estava programado. Ao reempregarem as imagens disponíveis, criaram involuntariamente experiências únicas por eles concebidas e experimentadas por aquelas pessoas. Embora não fosse a intenção buscar a experimentação, as formulações exigiam a participação imaginativa do público, como também abriam possibilidades de se questionar quanto ao teor das combinações entre as imagens heterogêneas apresentadas - no caso de Zé Sozinho com temporalidades significativamente diferentes, no exemplo dado 1902 e 1966¹¹³.

Guardando a significativa distância entre o pragmatismo comercial e intuitivo de Zé Sozinho e o conceitual artístico e refinado de Tscherkassky, observamos uma ressonância entre os dois no que concerne da manipulação de pedaços de filmes, uma faculdade em reconhecer e ativar as potencialidades que o material disponível pode oferecer. Assim como Zé Sozinho recombina por inúmeras vezes o material

113 Lembrando, A Paixão de Cristo e Django. Para o caso de Zé Sozinho, a partir dos depoimentos no documentário e entrevista, entende-se que ele montava os filmes livremente, variando conforme a necessidade os usos dos materiais (N. nossa).

de antigos filmes que dispunha para organizar suas sessões, Tscherkassky utilizou, por exemplo, a mesma cópia do filme de terror que lhe foi presentada por amigos, *The Entity* (Sidney J. Furie, 1982), para construir os curtas *Outer Space* (1999) e *Dream Work* (2001), e a vinheta *Get ready* (1999) para o *Viennale - Vienna International Film Festival* de 1999 (fotos).

Ambos ofereceram filmes às suas audiências, o hiato que separa suas invenções localiza-se entre o cinema-poeira itinerante (sem intuito pejorativo!) e o circuito da institucionalidade da arte. O “se virar” da improvisação de Zé Sozinho e o “gesto” artístico na postura crítica de Tscherkassky. No entanto, existe um empoderamento nestas atitudes que os aproxima, cada um deles formula seu próprio “*eu posso fazer algo com isto*”, nisto subvertem, além do sentido prévio das imagens, uma faceta da organização industrial do cinema - bom lembrar que nenhum deles esteve ou está legalmente cobertos pelo uso desses materiais, como a grande maioria da filmografia experimental de reemprego de imagens, isto toca a questão crucial do *copyright*.



Craig Baldwin, *Sonic Outlaws* (1998)

Muito provavelmente o uso localizado e periférico como o de Zé Sozinho nem fosse detectável ou incomodasse algum eventual representante da indústria cinematográfica. Mas a circulação dos filmes de Tscherkassky e de outros cineastas, mesmo restrita ao âmbito do cinema experimental, basicamente em festivais e cinematecas, não necessariamente. Tscherkassky declara¹¹⁴ que não pede permissões para fazer

114 Masterclass de Tscherkassky durante o Jihlava International Documentary Film Festival 2014 , República Checa. Masterclass - Peter Tscherkassky | Doc Alliance Films. Disponível em: <<http://dafilms.pt/download/key/yZyWWclAT4>>.

seus filmes e por duas vezes fui procurado pela FOX - “que monitora festivais pelo mundo a procura de talentos” -, pois havia utilizado dois filmes por ela produzidos e eles estavam interessados em cópias, contudo não houve problemas porque consideraram o que fez com *fair use* (uso justo)¹¹⁵.

No emaranhado de questões que despontam do reemprego de imagens no cinema experimental, o *copyright* é uma das centrais, cada vez mais vigiado e legislado que atinge todas expressões culturais, principalmente pela indústria do cinema e da música. Um exemplo é dado por Craig Baldwin, cineasta que também trabalha com reemprego, realizador do documentário *Sonic Outlaws* (1995), filme motivado por um caso alegado de infração de *copyright*.

Em 1991 o pequeno coletivo de música californiano Negativland - que trabalhava com colagens de áudios retirados de diversas fontes da mídia (TV, rádio, filmes, *tapes*, discos, etc.), fez uma paródia utilizando um *sample* de “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, música da banda U2, e gravações de estúdio do Dj Casey Kasem berrando palavrões e “amaldiçoando” a banda irlandesa. A gravação foi lançada como single com o rótulo SST e a imagem do avião espião U-2 na capa. O resultado da brincadeira foi um processo movido pela banda U2 que chegou à Suprema Corte Americana, mas após a disputa, julgado como *fair use* (muitos casos alcançaram essa instância por motivos semelhantes), contudo o desgaste causou a dissolução do coletivo¹¹⁶.

Baldwin realizou *Sonic Outlaws* seguindo sua estratégia *agitprop*, um documentário anárquico e bem-humorado, extremamente fragmentado, permeado por insertes de imagens de diversas procedências (cinema, TV, comerciais, telejornais, etc). Mas divergiu do que faz normalmente, a maior parte o filme é constituída por entrevistas que ele produziu, algo que diz não o interessar, filmar material próprio.

115 Fair use: a Lei de Direitos Autorais dos Estado Unidos (1976) prevê que “a reprodução de uma obra particular pode ser considerada justa, incluindo crítica, comentário, notícias, ensino (inclusive múltiplas cópias para uso em sala de aula), estudo ou investigação”. Os fatores a serem considerados devem incluir “o propósito e caráter do uso, inclusive se tal uso é de natureza comercial ou para fins educacionais sem fins lucrativos; a natureza do trabalho com direitos autorais; a quantidade e substancialidade da parte usada em relação à obra como um todo; e o efeito do uso sobre o mercado potencial ou valor da obra”. (In) BERNARD, Sheila Curran; RABIN, Kenn. *Archival storytelling: a filmmaker's guide to finding, using, and licensing third-party visuals and music*. Amsterdam; Boston: Focal Press, 2009, p.212.

116 *Sonic Outlaws*. Disponível em: <<http://www.othercinema.com/archive/filmography/sonout.html>> ; Revista online Senses of Cinema: Craig Baldwin • Great Director profile • Senses of Cinema. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/baldwin/>>.

Prefere recorrer a materiais obsoletos, descartados, para realizar seu cinema *poвера*, como filmes educativos e industriais, principalmente feitos no período entre 1945 e 1975. Quer assim falar sobre a história - não somente da história da mídia -, e utilizá-los sem necessitar de um estúdio ou financiamento bancário. Confessa que fazer isto lhe dar um “prazer perverso da vingança [no retorno] de todos esses filmes antigos”. Ele se insere numa geração pós-industrial que faz dos detritos *pop* matéria-prima na construção de “colagens-ensaios” críticos, para assim distribuir esse material através do que chama “a cultura eletrônica *folk*” das novas mídias¹¹⁷.

Sonic Outlaws assume esse perfil de filme de guerrilha, explorando o caso Negativland, atirando para todos os lados quanto à questão do copyright, inclusive questionando o cinismo da Island Records, gravadora do U2, que cobrou do coletivo, além do honorários advocatícios, os direitos autorais e violação de marca por se apropriar da letra “U” e do número “2” na capa do *single*, mesmo que o U2 tenha, por sua vez, tomado o nome da Agência Central de Inteligência - CIA¹¹⁸. Embora o resultado da causa foi de *fair use*, o lobby da indústria articulou outras formas de restrição legal.

Baldwin considera que as restrições adotadas ao uso de “material de propriedade” tornaram muito mais estreito o acesso ao legado cultural americano, ele refere-se especificamente à alteração, bastante controversa, na Lei do Copyright através do Termo Act Extension Copyright (CTEA) e a aprovação do Digital Millennium Copyright Act (DMCA), ambos de 1998, no governo de Bill Clinton¹¹⁹.

O primeiro alterou a antiga legislação estendendo os termos de direitos autorais, obras que cairiam em domínio público foram asseguradas por, no mínimo, mais 20 anos¹²⁰. Uma das corporações mais interessadas na aprovação da lei foi a Walt Disney Company, pois seu maior emblema monetário, o personagem Mickey Mouse, entraria no domínio público em 2003. Críticos ironizaram na época o empenho da Disney, visto que a maioria de suas adaptações (e sucessos) foram pinçadas

117 (In) Catálogo do Antimatter Festival of Underground Short Film & Video 1998. Disponível em: <<http://www.antimatter.ws/arch11.html>> ; Steal This Footage (ibdem); Sense of Cinema (ibdem).

118 Senses of Cinema, ibdem.

119 Steal This Footage, ibdem.

120 Sobre a alteração dos termos: a extensão adicionou duas décadas para o período copyright, “o que significa que as obras foram protegidas por 70 anos após a morte do autor ou, no caso de autoria corporativa, 120 anos após um trabalho criado, ou 95 anos a partir da primeira publicação, o que viesse primeiro (BERNARD e RABIN, ibdem).

de obras populares já em domínio público, como *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, *Pinóquio*, *O Corcunda de Notre Dame*, *Alice no País das Maravilhas* e *O Livro da Selva* (*Mogli, o menino lobo*, Wolfgang Reitherman, 1967), este último lançado exatamente um ano após dos *copyrights* do autor, Rudyard Kipling, expirarem.

A segunda modificação à legislação, o Digital Millennium Copyright Act, estabelece a criminalização não só da infração ao copyright, mas também a produção e a distribuição de tecnologia que permita evitar as medidas de proteção aos direitos de autor, tais como softwares, redes *peer to peer*, etc., isto visando principalmente o compartilhamento de arquivos através da internet¹²¹. Vários questionamentos foram levantados ao longo dos anos desde sua implementação, como a ameaça a livre expressão, a fragilização do *fair use*, a livre concorrência de produtos e serviços, e a interferência nas leis de privacidade¹²². São questões que dizem respeito à legislação americana, mas como sabemos, muitas delas resultam em implicações no mundo globalizado.

No caso brasileiro, com uma legislação completamente desregulamentarizada, é um problema crucial a ser debatido, mas um tópico intrincado como esse demandaria uma pesquisa inteira, não é nosso propósito aqui, mas não poderíamos deixar de tocar no assunto, pois nele encontra-se um fator crucial para pensarmos o engajamento e a possibilidade de formulações críticas que filmes de reemprego podem disponibilizar.

A questão dos direitos sobre imagens determina seu modo de circulação, de acesso, de conhecimento. Como considera Georges Didi-Huberman, levanta “a questão tola e totalmente maldosa”, [...] “a questão política, de saber a *quem* são as imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.205). *Restituir*, lembra o pensador francês, significa ao mesmo tempo “transformação de um objeto e de sua substituição por outro”. O percurso de uma imagem pensada por um cineasta (ou a não pensada de uma câmera vigilância), capturada, transladada para uma tela de cinema, de uma televisão, de um computador, mas que ao final se forma efetivamente em nossas mentes é bem misterioso.

121 (In) RUSTAD, Michael. Global Internet Law. : West Academic, 2016, p. 114.

122 Unintended Consequences: Twelve Years under the DMCA | Electronic Frontier Foundation. Disponível em: <<https://www.eff.org/wp/unintended-consequences-under-dmca>>.

1.7. Modos de engajamento

A palavra engajamento do verbo engajar (francês: *engager*), designa *ato* ou *efeito* de engajar; ou de se engajar *politicamente, contratualmente* ou a *serviço de uma causa, alistar-se* nas forças armadas¹²³. Pacto firmado entre partes para determinada finalidade através de ato ou procedimento estabelecido que se fez necessário ou foi optado.

O engajamento como entendemos pode ser percebido em múltiplos modos. No caso do cinema ele assumiu todas as variantes que vimos logo acima. Anteriormente apresentamos que a origem do cinema como conhecemos, está associada diretamente ao controle e rentabilidade dos corpos (Marey e Muybridge). O próprio significado da palavra engajamento conota a participação do corpo humano nestas relações, manifestada nas exigências físicas e ou intelectuais.

Ao longo de sua história o cinema tem se engajado de inúmeras formas e para os mais diversos fins. Nicole Brenez afirma que “todo o cinema é político”, de Walt Disney ao filme mais radicalmente engajado, “identificar entre cinema político e cinema engajado é saber ler sobre o cinema dominante”. A pesquisadora ainda aponta uma outra diferença, entre cinema engajado e cinema militante¹²⁴.

O cinema militante, segundo Brenez, está a serviço de uma causa precisa e pré-existente. Militante vem latim *militantia*, de *militare*, “servir como soldado”, aquele que recebe um soldo, um pagamento. Um cinema que se caracteriza pelo envolvimento, disciplina, onde se obedecem a ordens que indicam uma iniciativa fílmica direcionada (um partido político, um sindicato, etc.).

O cinema engajado também é mobilizado por uma causa, mas não se inscreve numa questão institucional, nem uma plataforma política pré-existente. Como vimos na etimologia da palavra, trata-se de contratar uma obrigação, e desta maneira decorre uma obrigação pessoal, moral e política.

Brenez defende que o cinema engajado é “um campo de invenção formal, muito rico, complexo, e avançado na história do cinema”, [...] “que nasce numa zona de

123 Dicionários online Aulete, Larrouse, Priberam e Aurélio.

124 BRENEZ, Nicole. Sources, richesses et enjeux du cinéma engagé - La fabrique du savoir - ACAP - Savoirs TV - La WebTv. Disponível em: <<http://webtv.picardie.fr/video6969>>.

guerra ou de conflitos sociais e produzem sua própria norma no calor das exigências do real”¹²⁵. Inventando formas estruturadas a partir do “princípio da eficácia e da objeção visual”. Eficácia como adequação das formas materiais de realização dos filmes e objeção visual “como os modos de atualização prática e plástica de um trabalho crítico no cinema” (BRENEZ, 2010, p.5).

O cineasta engajado é “fundamentalmente indisciplinado, mesmo a a serviço de uma causa” (aqui ela cita como exemplo Godard). Em comum ao cineasta militante ambos são determinados pela obrigação, na busca de de uma eficácia, não necessariamente de realizá-la seja a médio ou longo prazo, “é um cinema essencialmente estruturado na confiança e na crença das imagens”. Onde estação trabalhadas “a partir de um entendimento plástico, estético, ordens do discurso, sobre o quadro visual”¹²⁶.

O engajamento descrito por Brenez está sob a forma de uma categoria de cinema. Reconhecemos nela várias características que coadunam com as questões que permeiam esta pesquisa. A preocupação para uma causa, mas sem estar vinculada à uma organização pré-existente, a invenção de novas formas, a adequação de materiais para suas realizações, e esta abertura à indisciplina como postura para que forje um espaço de criação. A pesquisadora aponta ainda que vivemos “uma explosão quantitativa e qualitativa de práticas de imagens” e também um retorno, por certos cineastas plásticos, à descrição e às origens científicas do cinema¹²⁷. Ou seja, uma dedicação e convergência de forças para desenvolver estudos das imagens fílmicas.

Neste ponto nos perguntamos, então, se não podemos pensar fora da categorização proposta por Brenez, em *modos de engajamento* de uma maneira mais ampla. Disseminados cada vez mais em práticas que estão emergindo cada vez mais, a explosão quantitativa e qualitativa que ela identifica, e que ao longo desta primeira parte apresentamos algumas delas.

Rancière afirma que o “ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação”, [...] a escrita então “é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, aí

125 Ibidem.

126 Ibidem.

127 A fala de Brenez, “O conceito de arte à luz do documentário”, proferida no Seminário “Por uma estética do Século XXI”, Museu de Arte do Rio – MAR, 26 de agosto de 2015, Rio de Janeiro.

alegorizar essa constituição” (RANCIÈRE, 1995, p.7). Os laboratórios que aqui pensamos para os filmes de reemprego são como formas dessas escritas. Ou melhor, reescritas das imagens da comunidade que retornam em diferentes formas que são disponibilizadas a potenciais mobilizações. Como Rancière diz, a “emancipação de cada um de nós como espectador” pode se dar na abertura de um espaço onde se exercite o “poder de associação e dissociação” (Rancière, 2012). É a abertura deste espaço que tentamos esclarecer com os filmes que aqui apresentamos, a maneira pela qual eles disparam efeitos sobre nós.

Pensando as noções de Gilles Deleuze, podemos entender esses movimentos como *perceptos* e dos *afectos*, os primeiros como “pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam”, que “se tornaram independentes de quem o sente” e produzem “novas maneiras de ver e ouvir”, os segundos como “devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)”, que excedem suas forças e promovem “novas maneiras de sentir” (DELEUZE, 2008, pp. 171 e 203; DELEUZE e PARNET, 1988-1989¹²⁸). Para Deleuze os perceptos encontram-se no domínio da arte, o artista cria perceptos através de suas percepções, mas para isso é necessário a invenção de novos métodos e novas técnicas para que sejam eficazes em sua relação aos afectos, “não há perceptos sem afectos” (DELEUZE e PARNET, *op.cit.*).

Os filmes que constituem o *corpus* de nosso estudo, acreditamos que trabalham diretamente preocupados em produzirem essas novas maneiras de ver e ouvir, de criarem experiências que atravessem seus espectadores.

128 Letra “I”, de ideia. O abecedário de Gilles Deleuze – transcrição completa da série de entrevistas, feitas por Claire Parnet, filmadas nos anos 1988-1989. Disponível em: <<http://escolanomade.org/images/stories/biblioteca/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>.

2 Montagem base

2.1. “Pedaços de vida”, pedaços de arquivo

“Então eles têm um arquivo. Mas o que na verdade é um arquivo? Claro que você tem que saber como usar um arquivo. Mas a coisa básica é a montagem [...]”¹. O revide, de 1926, é do montador russo Izmail Urazov em resposta às críticas do teórico formalista Viktor Shklovsky² sobre os filmes de Dziga Vertov. À época, mais precisamente a partir da metade da década de 20, Vertov começou a ser acusado pelos antigos aliados e propagandistas da *Frente de Esquerda das Artes* (*Levyi front iskusstv - Lef*)³ de haver traído o “documento”, se afastado da realidade.

O pesquisador Mikhail Iampolsky afirma que essas críticas evidenciavam uma mudança na ideologia artística russa, anunciando o segundo período do documentário soviético. Vertov que até então havia dominado a produção documental⁴, foi acusado por Shklovsky de não fazer um trabalho “artisticamente progressista”,

1 (In) IAMPOLSKY, Mikhail. Reality on a second hand (1991). (In) KAHANA, Jonathan (Org.). The documentary film reader: history, theory, criticism. New York: Oxford University Press, 2015, p.183.

2 Viktor Shklovsky foi o mais influente crítico na primeira fase do formalismo russo. Seu texto “Arte e Técnica” (1917) foi de enorme influência ao apresentar o conceito de Ostranenie (estranhamento) usado para “descrever uma nova e surpreendente percepção da realidade externa à obra de arte”, depois Shklovsky reviu o conceito para se referir ao processo de renovação de antigas formas de literatura para novas. (In) KOLESNIKOFF, Nina. Viktor Shklovsky. (In) MAKARYK, Irene Rima (Org.). Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms. Toronto: University of Toronto Press, 1993, pp.471-473.

3 O grupo, de formalistas e futuristas formado por Vladimir Mayakovsky em 1923, era formado por membros de várias artes, os poetas e escritores, Velimir Khlebnikov, Boris Pasternak e Isaak Babel, os críticos formalistas Yurii Tynyanov e Viktor Shklovsky, o então diretor de teatro Sergei Eisenstein, o cineasta Vertov e o artista Aleksandr Rodchenko. Além de se concentrarem na teoria artística, o grupo foi também responsável pela publicação da influente revista Lef (1923-1925). (In) STEPHAN, Halina. “Lef” and the left front of the arts. München: Sagner, 1981, p.IX.

4 Em 1918 Vertov se colocou à disposição do Kino Komitet de Moscou, trabalhando como redator e montador-chefe do primeiro noticiário de atualidades do Estado Soviético, o Kinonedelia (29 números). Desde então realizou uma grande produção de documentários e atualidades para o governo, mas explorando simultaneamente todas as possíveis técnicas de filmagens e da montagem. (In) VERTOV, Dziga. Cine-ojo: [textos y manifiestos]. Madrid: Fundamentos, 1974, pp.11-12.

questionando-o quanto à qualidade e o tratamento de seus documentários, inclusive os antigos. Os argumentos de Shklovsky eram que a maioria das tomadas utilizadas por Vertov não haviam sido filmadas nem instruídas por ele, atacou também seu procedimento em reusar pequenos trechos de filmes antigos em seus próprios filmes, comparando ao roubo de lápides de túmulos, ao mesmo tempo que transformava “as bibliotecas em pilhas de filmes partidos” e danificava as coleções de arquivos (Shklovsky, 1926 *apud* Iampolsky, 2015).

É nesta mesma fase que é celebrado o primeiro filme de Esfir Shub como diretora, *A queda da dinastia Romanov* (*Padenie dinastii Romanovich*, 1927), que se transformou o modelo ideal do documentário, servindo de padrão e contraponto à fase anterior de primazia vertoviana. O filme de Schub era também de reemprego, totalmente feito a partir de material de arquivo, a questão era que negava o estilo “a vida de improviso”⁵ e montagem rítmica de Vertov, adotando o “contato direto com a realidade” através de uma forma observacional, iniciando assim o “segundo período” do documentário soviético e a “canonização da montagem com longas sequências”, que garantia uma maior autenticidade documental e tornava o trabalho politicamente correto para os membros do *Lef* (IAMPOLSKY, 2015, pp.182-191). A controvérsia localizada na história do cinema soviético é bastante complexa, mas relevante de ser abordada ao menos rapidamente. Podemos dizer que ela inaugurou uma reflexão mais aprofundada sobre o reemprego de imagens, embora atravessada por fortes defesas políticas e estéticas, apontou para questões que de alguma forma repercutem até nossos dias.

Porém, antes de voltarmos a ela, apresentaremos como foi pensado este capítulo. Iniciaremos retomando esta controvérsia, a seguir apresentaremos pontualmente alguns filmes da primeira metade do séc. XX que se inserem na tradição experimental do reemprego, visando assim uma contextualização sobre a prática. Em seguida selecionamos filmes do pós-guerra, *A Movie* (1958) de Bruce Conner, *Now* (1965) de Santiago Álvarez, por fim, nos deteremos no curta brasileiro *Contestação* (1969) de João Silvério Trevisan, realizado durante a ditadura militar brasileira

5 A “a vida de improviso” era um dos procedimentos de filmagem previsto na teoria do “Cine-olho”, um conjunto de preceitos que Vertov e os Kinoks (Kino+olho), grupo a ele associado, publicaram na Revista *Lef* em 1924, mesmo número em que Eisenstein publicou seu artigo “A montagem de Atrações”. (In) VERTOV, Dziga, *ibidem*, pp.9-10; 51-52. Pcreditamos ser do *Lefsta Lef* (1923-1925) posseso do Cine-olho realizado)

e somente recuperado em 2013 após longo tempo fora do circuito das telas. Os títulos mencionados não são produções contemporâneas, mas guardam entre si abordagens muito influenciados da conjuntura do pós-guerra e da contracultura, servem como um ponto de partida para começarmos a pensar a questão do engajamento da maneira mais “tradicional”, um tipo de mobilização que gira em torno de questões conhecidas e de recorte social, por exemplo, a reflexão sobre as contradições de uma época de incertezas do pós-guerra (*A Movie*), a segregação racial ao negro norte-americano (*Now*), o autoritarismo e a repressão do governo ditatorial brasileiro (*Contestação*). Outro ponto em comum destes laboratórios é que seus dispositivos foram fundamentados no procedimento “básico” de montagem, cortar e colar, praticamente sem nenhuma intervenção no material reempregado, mas com isso não queremos dizer que considerarmos esta alternativa facilitadora.

Tom Gunning escreve que possivelmente a célebre experiência realizada por Lev Kulechov e seus alunos, intercalando o plano do rosto do ator Mozhukin com outras tomadas de imagens, teria sido realizada com material reempregado do cinema pré-revolucionário russo, isso devido a escassez de estoques de filmes na época⁶. A clássica descrição do experimento do “efeito Kulechov” relata que se alternou a expressão neutra do mesmo plano do rosto do ator a outros de diferentes motivos (um prato de sopa, uma criança morta, uma mulher), assim, diz Kulechov, “o plano do ator adquire, em função de sua vizinhança, valores diversos, diversas inflexões”. O russo nota que a experiência muitas vezes foi interpretada exclusivamente no sentido de uma demonstração dos “poderes linguísticos, sintagmáticos, do cinema”, mas defende que “foi também a primeira oportunidade de perceber a possibilidade de *dirigir*, por um trabalho adequado do material fílmico, as *reações* do espectador”⁷. Jacques Aumont chama atenção que desde Griffith já se jogava com a emotividade do espectador, na Europa a mesma preocupação em “impressionar” se fazia presente na primeira vanguarda do cinema francês (Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel Heribier) e no expressionismo alemão. Mas é com os cineastas russos que questão foi sistematizada, principalmente devido ao status do cinema soviético como instituição, simultaneamente um meio de expressão, de

6 (In) GUNNING, Tom. From fossils of time to a cinematic genesis. (In) BRAININ-DONNENBERG, Wilbirg; LOEBENSTEIN, Michael (Org.). Gustav Deutsch. Wien: SYNEMA, Ges. für Film und Medien, 2009, p.163.

7 (In) AUMONT, Jacques. A modelagem do espectador. (In) AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Campinas: Papirus, 2007, p.229.

comunicação, de educação e propaganda, cada vez mais controlado pela máquina estatal. A ideia de influência sobre o espectador foi afirmada, segundo Aumont, por todos os grandes diretores⁸ (AUMONT, 2007, pp.228-230). Leyda, por exemplo, aponta que eram aplicados “princípios de engenharia” para alcançar tal efeito - primeiro Vertov e seu grupo no documentário, depois Kulechov, Eisenstein e Pudovkin na ficção⁹. A montagem para o cinema russo foi sempre considerada como o estágio mais alto da organização do filme¹⁰, a polêmica sobre o reemprego de imagens entre a prática de Vertov e a que Shub, iniciou uma reflexão sobre um aspecto muito preciso da imagem cinematográfica, a temporalidade material dessas imagens e seus usos. Ambos trabalharam com imagens não ficcionalizadas, Vertov trabalhando com extrema fragmentação, utilizando “células” do material como elementos na construção de seus filmes, Shub, por sua vez, recuperando imagens arquivadas e as utilizando de maneira articulada e didática.

Pertencente ao grupo de Maiakovski, Eisenstein e Meyerhold, Shub trabalhou inicialmente como montadora e legendista em Moscou, adquirindo uma forte disciplina, neste trabalho encontrou listas sobre arquivos de noticiários filmados em 1917 e percebeu que poderia fazer um filme com o acervo¹¹. O material continha noticiários pré-revolucionários, filmagens da guerra, filmagens caseiras do Czar Nicolau II e sua família, dentre outros temas (LEYDA, 1964, pp.22-25), todos diferenciados em estilos, estado de preservação e qualidade de filmagens, em vários formatos e diferentes tipos emulsões¹². O filme, lançado em 1927, fez parte das comemorações do décimo aniversário da revolução bolchevique de outubro de 1917 inaugurando a nova fase do documentário russo (foto).

8 Exemplos. Vertov (1925): “As escolhas dos fatos fixados sobre a película vai sugerir ao operário ou camponês o partido a tomar, [...] os fatos observados pelos kinoks-observadores ou cinecorrespondentes operários [...] são organizados pelos cinemontadores a partir das diretivas do Partido”. Eisenstein (1925): “O produto artístico [...] é, antes de mais nada, um trator que lavra o psiquismo do espectador de acordo com uma determinada orientação de classe”, [...] “arrancar fragmentos do meio ambiente, segundo um cálculo consciente e voluntário, preconcebido para conquistar o espectador depois de ter desencadeado sobre ele esses fragmentos em um confronto apropriado (AUMONT, *ibidem*).

9 Leyda, *ibidem*.

10 Lampolsky, *ibidem*, p.187.

11 Shub localizou o material em Leningrado para onde se deslocou e visionou cerca 60 mil metros de filmes, selecionando 5.200 metros para utilizar em *A queda da dinastia Romanov*. Realizou ainda uma intensa pesquisa na cidade para estudar sua geografia, além de “pesquisar em documentos, jornais e itens associados com os eventos que estava reconstruindo” para elaboração do filme (LEYDA, *ibidem*).

12 (In) ROBERTS, Graham. *Forward Soviet! History and non-fiction film in the USSR*. London: I. B. Tauris, 1999, pp.50-52.



A queda da dinastia Romanov (*Padenie dinastii Romanovich*, Esfir Shub, 1927)

Iampolsky afirma que as críticas aos filmes de Vertov foram determinadas, em grande medida, pela concepção de evolução artística formulada pela OPAYAZ (Sociedade para o Estudo da Teoria da Linguagem Poética)¹³ e adotada pela *Lef*. O pesquisador esclarece que a nova concepção da cultura artística defendia que a “períodos de dominância de *material bruto* alternavam-se a períodos de dominância da *construção*”. O grupo *Lef* considerou que naquele momento a “cultura estava entrando em um período de dominância material”. Um exemplo seria que matérias de jornais, coleções de reminiscências, cartas ou qualquer material documental se tornaria um modelo para o texto artístico. Entretanto, faziam a ressalva que a “integridade” da obra seria conseguida limitando e não permitindo a “mutilação do material real”, preservando assim seu estado original (Osip Brik *apud* Iampolsky, 2006), dessa maneira estaria salvaguardada sua essência documental. *A queda da dinastia Romanov* de Shub enquadrava-se perfeitamente à essa concepção, opunha-se à montagem extremamente segmentada de Vertov, a qual, conforme Iampolsky, estava ancorada na autonomia e no caráter autossuficiente do material, restaurando assim “o papel primário da construção”, algo que estava sendo combatido por Shklovsky e seu grupo, que chegou a denominar o trabalho de Vertov como uma “doença infantil de produção sem-enredo” (Shklovsky, *apud* Iampolsky, 2006).

Os dois casos eram de reemprego de imagens utilizadas na realização de atualidades ou documentários, mas o que os diferenciava eram seus métodos de construção. Para os membros da *Lef* a abordagem deveria atender a certos preceitos em que os “eventos fossem mostrados para que pudessem ser examinados”

¹³ OPAYAZ era o grupo dos formalistas russos formado em 1914 que influenciou enormemente não só a literatura, seu núcleo, mas se estendeu para vários campos das artes, influência já fortemente lastreada antes da revolução russa, quando o cinema ainda não tinha o protagonismo dos anos 20. (In) OEVER, Annie Van den (Org.). *Ostrannenie: on “strangeness” and the moving image: the history, reception, and relevance of a concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, pp.37.

(Kuleshov), e, “não só para mostrar o fato, mas habilitar a ser examinado, depois de ter sido examinado” (Shub). Iampolsky indica que essa abordagem adota uma concepção de “purgar a subjetividade do material”, com este movimento o grupo da *Lef* entendia que o material de segunda mão passava a ser visto sob a perspectiva do realizador-montador, desta forma o material ganhava autonomia e se tornava “análogo à realidade” como material bruto (IAMPOLSKY, 2006, pp.182-190). Para a *Lef* a consequência mais imediata era que as reformulações de materiais prévios se tornavam a constituição de “documentos do passado” mediada pelo realizador-montador. Com relação a isso Shub resumiu: “como nossa época é muito interessante, devemos selecionar a partir dela para o futuro, registrar tudo, e preservar para que no futuro as pessoas possam ter alguma compreensão de nossa época” (Shub *apud* Iampolsky). Havia, evidentemente, o aspecto da documentação, preservação e retorno ao público das imagens, mas como foi pensado era antes de tudo extremamente seletivo, como a declaração de Shub deixa claro, “*habilitar a ser examinado depois de ter sido examinado*”. Se pensarmos em termos de *arkhê* como vimos no capítulo 1, é estabelecer o que deve ser visto como passado e o que deve ser projetado para o futuro, isto aliado ao fato que o modelo de governo do “classicismo stalinista” já estava em voga. Entretanto, a empolgação era tanta que muitos membros do grupo defendiam que boa parte da produção do cinema russo deveria se direcionada para filmagens reais, as quais se tornariam materiais para futuras “obras no espírito de Shub”.

Porém, um paradoxo foi levantado, o arquivamento desses materiais brutos não garantia o interesse daqueles que os consultariam e os retrabalhariam em novos filmes, as motivações e interesses futuros poderiam ser completamente diferentes, este se tornou o ponto central na controvérsia que emergiu. Para Iampolsky, um conflito essencial de consciência cinematográfica, “o filme como um evento estritamente datado de um lado, e do outro o material bruto como um documento não-temporal, de significado eterno” (IAMPOLSKY, *ibidem*). O impasse sobre o reuso de imagens desdobrou-se em várias questões, mas a principal, e a que mais nos interessa neste momento, é que se inaugurou uma percepção teoricamente fundamenta na qual se reconhecia a divisibilidade de um filme já constituído - no caso, o noticiário -, como também a potencial recombinação permanente de suas partes constituintes. “O desmembramento do filme foi transformado em uma fase essencial da criação do filme”,

diz Iampolsky, “a operação de arquivo de catalogar o material, especificamente, começou a ser entendida como uma etapa na produção do texto”. Inicia-se assim a chamada *montagem temática* – realizada a partir da seleção temática de material de arquivo -, um tipo de “antídoto para a subjetividade na seleção do material”. Vertov defendeu-se afirmando que aquilo apontado como “acaso” em seu trabalho, era para ele e seu grupo a organização “a partir de pedaços de vida para o tema e não o contrário, [...] “essa é a nossa virtude e não a nossa fraqueza” (Vertov *apud* Iampolsky, *ibidem*).

Iampolsky destaca que essa polêmica, embora localizada no cinema documentário soviético na segunda metade da década de 20, é bastante significativa, o grupo mais radical da esquerda da *avant-garde* russa adota um “retrocesso consciente” para uma forma de cinema que é essencialmente de pré-montagem, e restaura um tipo de texto [artístico] arcaico de cinema - não mais fragmentado, mas inteligível e narrativo. Para o pesquisador era o reflexo de uma crise de consciência artística, que “involuntariamente preparou o caminho para a arte das décadas posteriores”, instalada dentro do regime stalinista tendo “a estabilidade alienada” de um lado e de outro “a ideologia de luta contínua e progresso” (IAMPOLSKY, *ibidem*). É importante reafirmar que toda essa questão está no campo do documentário, mesmo com as inúmeras experimentações de Vertov ou o modelo inovador de Schub que se tornou canônico.

Rancière chama atenção sobre o que aconteceu na vanguarda russa, não sobre esta questão em particular, mas sobre o confronto que existiu entre política e arte. Na verdade “entre uma política da arte revolucionária, criadora de formas de vida, e a visão estática da arte como ilustração da revolução social”¹⁴. Estamos na época de efervescência dos movimentos de vanguarda, em um país que adotou o cinema como instrumento de renovação social, a polêmica exposta nos lança uma pergunta muito básica, mas extremamente atual, sobre do que são constituídos os filmes. Para os membros da *Lef* o respeito e a fidelidade ao registro garantia a correspondência com o real e nisso confirmava o projeto político e avanço social almejado.

Do outro lado, o cinema de Vertov buscava inventar formas na fragmentação do objeto-filme. A “extrema fragmentação de gestos montado por Vertov”, diz

¹⁴ Entrevista concedida à revista *Ciência e Cultura*, vol.57 nº.4 São Paulo Oct./Dec. 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000400011&script=sci_arttext>.

Rancière, serão capazes de construir a história de um regime de arte como a de um grande corpo fragmentado, e de uma multiplicidade de corpos desconhecidos nascidos a partir desta fragmentação” (RANCIÈRE, 2001 , p.14)

A ideia é próxima ao que pensamos sobre extração, pesquisa e posterior reemprego, contudo não no sentido de isolamento *documental* do material colhido (estritamente como arquivo), como também não para usos pré-definidos. Nossa abordagem é que os elementos extraídos podem funcionar como unidades a serem ou tratadas através de procedimentos ou combinadas de inúmeras formas.

2.2. O filme de Conner

A movie (1958), primeiro filme de Bruce Conner. Em bitola 16mm, preto e branco, som composto unicamente por música e duração de doze minutos. Foi construído a partir de fragmentos de origens diversas, servindo-se de filmes B, *film leaders*¹⁵, *newsreels*, pornô *softcore* e documentários. O filme tornou-se um cânone do cinema experimental com inúmeros estudos dedicados, não só restritos ao cinema¹⁶, como também a reconhecida influência de seu diretor em outro *medium* – Conner é tido como o “pai da MTV”¹⁷. Apesar dos estudos já realizados sobre o filme, não poderíamos deixar de fazer a referência, mesmo que breve, pois o entendemos como uma espécie de caixa preta que foi aberta e em sua época, fugia da tradição de um modelo de cinema *avant-garde*, ao apresentar uma outra aproximação com a cultura popular.

É a virada dos anos 1950 para os anos 1960, Conner, também artista visual, encontrava-se em pleno contexto do *american dream*, dos movimentos de contracultura, o *Beatnik* e a *Pop Art*, objetos ordinários da cultura de massa tomavam visibilidade nas obras e em suas diferentes manifestações. *A Movie* destaca-se na cinematografia de *reemprego* como um transformador. Patricia Mellencamp, em texto

15 Film leader é um pedaço de filme que é aderido à ponta inicial do filme programado para auxiliar no ajuste na máquina de telecine ou em um projetor cinematográfico, exemplo: a contagem regressiva.

16 Citando apenas alguns: “Theoretical objects”, Patricia Mellencamp (1990), *Recycled Images*, William C. Wees (1993), *Experimental ethnography*, Catherine Russel (1999) e o livro dedicado à obra do artista, *Looking for Bruce Conner* (2012), de Kevin Hatch, além de inúmeras menções em artigos e antologias sobre o cinema experimental.

17 HOBBERMAN, J.. Before There Was MTV, There Was Bruce Conner | Village Voice. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/film/before-there-was-mtv-there-was-bruce-conner-6429080>>.

escrito em 1988¹⁸, chama atenção que *A Movie* antecipava em 30 anos os debates sobre a cultura de massa com esta “escavação de artefatos” de “objetos perdidos” (*lost objects*), como se referia Conner ao contrário de chamá-los “encontrados” (*objet trouvé/found objects*) como os surrealistas (MELLENCAMP, 1990, pp.104-105). Das imagens banais como uma corrida de bicicletas às mais violentas, como a explosão do teste nuclear no Atol de Bikini em 1946, uma rede de informações visuais é tecida por justaposições que incita ao espectador a estabelecer conexões.

Conner inspirou-se em uma sequência de 15 segundos do filme dos Irmãos Marx *Diabo a Quatro* (*Duck soup*, 1933) de Leo McCarey¹⁹. Nesta sequência é vista a justaposição de diversas imagens reempregadas de carros em alta velocidade, animais, competições, etc., algo que se repete em seu filme de maneira mais elaborada. Nesta época, Conner não sabia nada das técnicas de cinema, sua mulher, Jean Conner, relata como ele conseguiu o material e utilizou no filme,

“Bruce não tinha câmera, mas ele queria fazer filmes e não tinha dinheiro. Então, ele comprou alguns filmes na loja de fotografia, do tipo de filmes caseiros, e o Larry Jordan mostrou-lhe como colava um filme. Ele pegou emprestado uma coladeira de Larry e fez um filme, que chamou de “*A Movie*”.

O filme começa com um prólogo e uma longa sequência de “créditos” divididos e alternados entre “A MOVIE”, “BRUCE CONNER” e a contagem numeral do *film leader*, apresentando o “The end” logo nos instantes iniciais, uma evidente subversão à ordem temporal do filme normal. Entremeados a estas imagens são mostrados pequenos insertes de uma mulher se despindo, que sugere o voyeurismo do cinema. Desde este início a trilha sonora do filme se impõe, é ela que estruturará os quatro blocos de *A Movie*. Mas também é um objeto reempregado, trata-se da gravação da peça musical *Pinheiros de Roma* (*Pini di Roma*, 1924) de Ottorino Respighi, também estruturada em quatro movimentos²⁰.

18 (In) MELLENCAMP, Patricia. Theoretical objects. (In) *Indiscretions: avant-garde film, video & feminism*. Org. Mellencamp, Patricia. Bloomington, Indiana University Press, 1990.

19 HATCH, Kevin. *Looking for Bruce Conner*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012, p.119.

20 Os quatro movimentos são: Os Pinheiros da Villa Borghese (crianças jogando no bosques e a música que comenta uma ação indisciplinada ao redor), o segundo, Os Pinheiros perto de uma Catacumba (hino fúnebre onde os tons de cordas prevalecem), o terceiro, Dos pinheiros do Gianicolo (o autor imaginou uma cena enluarada com rouxinóis a cantar, pediu que fosse registrado um rouxinol real para ser reproduzido, mas geralmente a melodia é dada à flauta), o quarto Os Pinheiros da Via Appia (“visões do passado antigo e do exército romano - trombetas em chamas - marchando em direção à cidade capital”). (In) SCHWARM, Betsy. *Classical music insights: understanding and enjoying great music*. Bloomington, Ind.: Trafford Pub, 2011, (pp.96-97).



A *Movie* (Bruce Conner, 1958)

Voltando ao filme, logo em seguida aos *film leaders* que posteriormente voltam em outros momentos do filme, começa uma sequência de um *western* no qual índios perseguem um comboio de carroças de colonos, a cavalaria americana surge e repentinamente um elefante africano em disparada. À medida que o filme avança mais elementos são incorporados à montagem, imagens de corridas de automóveis, de bicicletas. Todas elas reforçando a ideia de velocidade que acabam em uma série de acidentes violentos. Em seguida há um corte, mas agora o andamento da música muda, da velocidade do primeiro bloco temos neste segundo um andamento mais calmo e compenetrado. Vemos imagens de tribos africanas, de zepelins, de acrobatas, e da bomba atômica. Conner começa a trabalhar a justaposição de imagens contrastantes que perdura por todo o filme. São sempre de catástrofes ou acidentes, da natureza, entremeadas por imagens de guerra, bombardeios. Para um artista da geração do pós-guerra, suas preocupações são bastante claras. O preço da tecnologia, o imperialismo, a violência da guerra, etc. É uma série de perguntas lançadas ao espectador. Ao final do filme vemos um mergulhador adentrando num espaço escuro de um navio naufragado. A imagem sombria, reforçada pela música, fechando a sequência das justaposições apresentadas ao longo do filme, incitava em 1958, pouco depois da 2ª Grande Guerra e início da Guerra Fria, a pergunta: para onde estamos indo? Mellencamp chama atenção sobre a possível recepção do espectador do pós-guerra, vivendo sob a perspectiva de uma sociedade da era nuclear²¹, lembrando ainda que neste período, a sociedade americana viveu sob “a negação dos efeitos da radiação, a Guerra da Coreia, o medo de ataques a bomba soviéticas e a paranoia do macarthismo e a conspiração comunista” (MELLENCAMP, *ibidem*).

²¹ Mellencamp lembra que neste período a sociedade americana viveu sob “a negação dos efeitos da radiação, a Guerra da Coreia, o medo de ataques a bomba soviéticas e a paranoia do macarthismo e a conspiração comunista” (MELLENCAMP, *op. cit.*).

O pesquisador William C. Wees lembrando seu histórico como espectador, afirmou: “eu não acredito que qualquer coisa como *A Movie* existia no cinema antes de 1958, [...] os únicos filmes que podem se relacionar a ele estavam fora do cinema experimental”, [...] “um filme universal”, [...] “a Mona Lisa, a Capela Sistina, a Estátua da Liberdade, todos esses símbolos, exceto que é no cinema” (WEES, 1993. p.78). Tamanho alarde de Wees é justificável. A universalidade que ele conclama estaria na familiaridade e reconhecimento do espectador, dele inclusive, frente às imagens apresentadas. Mesmo que estas não fossem conhecidas de um repertório individual, não são alheias ao inventário coletivo, circulam na cultura de massa. O documentário da *National Geographic* na África, a explosão do Hindenburg, Marilyn Monroe. São ativadas e relacionadas de um acervo coletivo e através da montagem imprimida por Conner criam formas associativas que produzem um conceito global²².

Essas declarações nos ajudam a pensar em alguns dos questionamentos sobre os aspectos que trabalhamos nesta pesquisa, o de identificar nos filmes de reemprego os procedimentos de pesquisa laboratorial adotados por seus realizadores. Wees declara ainda a respeito de *A Movie*: “tornou-se evidente para mim que você pode criar uma resposta emocional que é muito diferente do que era socialmente acordado como uma estrutura narrativa” (WEES, *ibidem*, p.79). A razão de iniciá-la com *A Movie*, filme localizado em um momento equidistante na história do cinema (1958), deveu-se por ele apresentar características inovadoras no uso heterogêneo de imagens ordinárias originadas na cultura de massa. Apresenta ainda uma montagem de estranhamento para os padrões da época, no sentido que esta exige do espectador constantes revisões sobre as justaposições dos trechos dos filmes empregados.

2.3. Álvarez e a truca da ilha

O cineasta cubano Santiago Álvarez (1919-1998) ao longo dos 37 anos de uma intensa carreira realizou cerca de 116 produções, entre edições do *Noticiero do ICAIC Latinoamericano*²³ e documentários sobre as mais diferentes temáticas,

²² Bordwell, David e Thompson, Kristin. *Film art: an introduction*. McGraw Hill, New York, 2008 (p.355 e p.365).

²³ Os noticieros eram cinejornais que foram exibidos de junho de 1960 a julho de 1990, totalizando 1.493 edições, em sua maioria com 10 minutos de duração e apresentavam notícias locais e internacionais. (In) PRIOSTE, Marcelo Vieira. *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. 248 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2014, pp.32-33; 230-238.

por exemplos, para homenagear um personagem, *79 Primaveras* (1969) - sobre o líder do Vietnã Ho Chi Minh na ocasião de sua morte -, a adaptação literária, *El sueño del pongo* (1970) - do conto quéchua recolhido por José María Arguedas²⁴ -, ou o registro diretamente do campo de batalha sob bombardeio, *La guerra olvidada* (1967) - sobre as intervenções militares da França e Estados Unidos no Laos. Entretanto, Álvarez também fez filmes de reemprego, muitas vezes adaptando e improvisando com o que dispunha. Dentre estes filmes recolhemos um título muito conhecido e trabalhado, *Now* (1965), que apresenta traços em comum com o trabalho de Conner e de Trevisan.

O filme panfleto de Álvarez faz uma crítica incisiva à política norte-americana, utilizando elementos da cultura do país, são fotos de jornais e revistas, filmes e música, esta última que se torna determinante na estruturação da montagem. Em *Now* Álvarez faz uma abordagem dura e grave sobre a questão racial nos Estados Unidos, utilizando para isso a música (que deu nome ao filme) da cantora e ativista negra Lena Horne. Outra característica do filme é o uso do grafismo e colagens, uma diversidade de estratégias, animação e efeitos de truca.

Esse ecletismo técnico em recorrer sem qualquer hierarquização e pudor a tudo que tem a mão para ordenar seu discurso fílmico²⁵, reforça a urgência típica do *agitprop*, marca presente nos filmes de Álvarez e sua visão de cinema. E claro, relacionada à Revolução Cubana de 1959 e a reviravolta do cinema daquele país proporcionada com o regime. Como os demais filmes que apresentamos neste capítulo, o filme de Álvarez não utiliza nenhum comentário narrado, é construído na junção de elementos, sejam as músicas, as fotos, os filmes. Existe uma esquematização das imagens sem dúvida, mas que deixa ao espectador a função de reconstruí-la.

Numa obra tão farta quanto a de Álvarez não queremos afirmar que essa característica se dá de maneira igualitária. É inegável seu engajamento ao regime implantado por Fidel Castro, e a importância da produção dos *noticieros* por ele coordenada para a consolidação do sistema de comunicação de Cuba. Portanto, vamos nos concentrar apenas nos aspectos formais apresentados em *Now*. Mesmo assim

24 O peruano José María Arguedas foi escritor, poeta, tradutor, professor, antropólogo e etnólogo, o conto *El sueño del pongo*, de origem quéchua (dos povos originários dos Andes), foi escrito a partir de um relato oral de um índio em Cuzco.

25 LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1994, p.12.

precisamos delinear o cenário que possibilitou suas realizações, que por sinal ultrapassou as fronteiras do país desde seus lançamentos e extrapolaram sua influência temporal. Tornaram-se filmes referenciais na história do cinema, e de certa maneira, nega o rótulo de *agitprop*, no sentido deste tipo de filme ter uma função-ação localizada e determinada no tempo.

A abundância da produção de Álvarez foi reforçada por dois aspectos: sua visão e engajamento político presentes desde sua infância e adolescência e as condições possibilitadas ao cinema cubano após a revolução. O cubano Álvarez, filho de migrantes espanhóis, teve seu pai preso por atividades anarquistas quando tinha cinco anos de idade. Fato que forçou sua família a passar sérias dificuldades. Aos quinze anos começou a trabalhar como aprendiz de tipógrafo, logo estaria participando de greves organizadas pela União das Artes Gráficas o que despertou seu interesse político. Resolveu então estudar, dividindo o trabalho com a escola noturna, onde criou uma associação de estudantes. Vale ressaltar que esse aprendizado em artes gráficas posteriormente estará muito presente em seus filmes.

No final dos anos 1930 migrou para os Estados Unidos onde trabalhou como mineiro de carvão na Pensilvânia e lavador de pratos em Nova York. Temporada que seria decisiva em sua visão sobre a sociedade americana - a questão do racismo apresentada em *Now* está diretamente vinculada à esta experiência como estrangeiro.

Quando volta a Cuba em 1942 entra para o Partido Comunista e consegue um emprego na rádio, já na década de 1950 foi trabalhar em uma estação de televisão como bibliotecário de registro. Ali começa a desenvolver um grande senso de correspondência na utilização de música e imagens, que futuramente irá utilizar intensamente no cinema, *Now* é exemplo marcante neste sentido.

Com a revolução de 1959 a produção e distribuição de filmes em Cuba ficou sob a responsabilidade do recém-criado ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica), segundo Michael Chanan, num momento que o cinema estava no auge de popularidade²⁶, instalou-se assim um processo no qual a atividade cinematográfica gradativamente se tornou monopólio estatal.

26 Chanan informa que em 1960 o total de ingressos vendidos foi de 120 milhões para uma população de 7 milhões de habitantes, perfazendo uma média de 17 sessões assistidas per capita ao ano, dado considerável e de importância para o novo governo (CHANAN, 2004, 18-19).

Alfredo Guevara, cineasta e intelectual, fundou o Instituto transformando radicalmente o cinema de Cuba. “Gênio político” e amigo pessoal de Castro, convenceu o líder cubano que o Instituto deveria adotar um perfil onde se privilegiasse a arte ao invés da propaganda, “permitir-lhe a regra de liberdade artística”, [...] “abrindo este espaço até de expressão crítica, ainda que dentro de certos limites”. Esta resolução determinou as bases para um ambiente de muita experimentação que mudaria os hábitos de “visualização do público”. Álvarez, também um dos fundadores do Instituto, então na faixa dos quarenta anos de idade, começou a fazer cinema, encarregando-se da seção dos cinejornais (*noticieros*) e a realizar seus primeiros curtas metragens. Mais tarde ele se declararia como um produto do “subdesenvolvimento acelerado” e sempre grato à Revolução por fazer dele cineasta e permitir cumprir seus sonhos juvenis (CHANAN, 2004, pp.226-228; CHANAN, 2013, pp.34-37).

A formação de Álvarez e sua postura pessoal são decisivas para entendermos seu cinema. O reconhecimento na tradição do *agitprop* é sempre comparado ao de Vertov, apesar dele ter conhecido o trabalho do russo somente nos anos 70. Álvarez defendia a necessidade, senão o dever dos cineastas fazerem um “cinema urgente”, para que “as realidades dos nossos povos [latino-americanos] sejam expressadas cinematograficamente com a urgência que elas exigem”²⁷. Na abertura do Festival do Cinema Jovem, na ocasião do XI Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes, em julho de 1978 (Havana), Álvarez defendia a “tomada de posição” de uma militância cinematográfica. A contrainformação como forma de resposta à realidade imposta. “O cinema não é somente questão de estilo ou fórmula expressiva, é também um problema ideológico”, [...] “a informação tem um caráter ideológico e, nos tempos atuais, ela se transformou numa arma”. Ele concebia que essas obras “serão vistas hoje e amanhã como amostras de cultura militante que, ora aproveitando toda a tecnologia contemporânea, ora de forma quase rudimentar, salvaram para posteridade a imagem do presente” (ÁLVAREZ, 2015, p.152).

É lógico que essa militância está associada a uma grande ação de visibilidade dessa produção, ponto crucial do modelo cubano, aliando a mudança de um paradigma político com as novas formas de expressão estética que estavam sendo propostas. Sabemos de toda a controvérsia ao regime cubano desdobrada após a revolução. Não

27 Entrevista de Álvarez a Mario Jacob. Soy un animal políticón (1969). Biblioteca Digital fnCI. Disponível em: <<http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2334>>.

é o caso de entrarmos nesta discussão, mas de extrair informações sobre as ideias que estavam como pano de fundo para o filme que estamos estudando, e daí pensarmos como essas construções podem ser entendidas como maneiras de engajamento.

A importância da presença do cinema na vida do povo cubano pós-revolução pode ser refletida em números. No começo dos anos 1980 a ilha, com cerca de 110 mil km² (pouco maior que o estado de Pernambuco) e população em torno de 10 milhões de habitantes, contava com 500 salas de cinema de 35mm - muitos deles novos ou reformados e com ingressos a preços irrisórios -; 741 estabelecimentos de 16mm (centros culturais, cineclubes, escolas, faculdades, etc.) que mantinham programações periódicas; incluindo ainda os cinemas móveis que percorriam o território e continuaram em atividade até os anos 80 quando foram implementados os salões de vídeo. Vale dizer que, excetuando as salas de cinema, os outros locais de exibição não cobravam ingressos. Em razão disto isto, ao longo da implementação desse sistema, grande parte da população rural, que antes de 1959 não tinha praticamente acesso ao cinema, foi incorporada ao novo perfil do público²⁸. Um dado curioso sobre essa realidade é que além de toda essa produção, os cubanos não estavam apartados de muitos filmes estrangeiros, inclusive do *mainstream* norte-americano. “Com exceção de filmes estrangeiros que retratavam Cuba ou seus aliados de forma negativa”, boa parte da produção de Hollywood era apresentada nos cinemas e na TV, os produtores cubanos, ironicamente impedidos pelo embargo de negociarem os direitos de exibição, muitas vezes “simplesmente ‘roubavam’ cópias” e exibiam²⁹.

Não se trata de mitificar a experiência cubana, mas reconhecer que essas ações mudaram a cara do país, e, efetivamente, o cinema tornou-se um grande fator de integração cultural, mas também um desafio aos cineastas de realizarem filmes que comunicasse com todo esse contingente.

Álvarez, como responsável do *noticieros* e de muitas curtas que circulavam no circuito, fazia questão de explicitar que sua conduta não era doutrinária ou paternalista em relação ao público. Essa coerência é demonstrada quando reconhece que muitas vezes as “formas expressivas” que propunha, eram difíceis para

28 CHANAN, 2004, pp.31-33.

29 (In) PÉREZ, Juan Orlando. The Media in Castro's Cuba: Every word counts. (In) LUGO-OCANDO, Jairo (Org.). The media in Latin America. Maidenhead, England; New York: Open University Press, 2008, p.127.

determinado público entender, tratava então de elaborá-las para que comunicassem algo, mas sem deixar de experimentar novas formas. Para ele até mesmo o surrealismo poderia ser utilizado e ser comunicativo, dizia, assim “como o expressionismo, o naturalismo e todos os ismos”, [...] “eu utilizo todas as formas havidas e por haver, não me atrelo a nenhuma, mas trato de elaborar para que sejam comunicativas”³⁰. Evidente que essa preocupação com a comunicabilidade dos filmes está relacionada à uma concepção sobre o espectador, principalmente um público tão variado quanto o que foi somado. Ao mesmo tempo que havia uma “liberdade artística” garantida pelo ICAIC, existia um inegável programa político-ideológico, mesmo que fundamentado por ideias progressistas, uma situação delicada que se estabelecia entre o cineasta e o público.

Uma pista mais conclusiva sobre essa questão pode ser encontrada nos escritos do amigo de Álvarez, o cineasta e teórico de cinema, Tomás Gutiérrez Alea. Em “Dialética do Espectador”³¹, escrito após vinte anos da revolução, Alea faz um balanço sobre a experiência acumulada por ele e seus colegas e numa passagem resume: “se queremos que o cinema sirva para algo mais, é preciso se *“buscar um fator de desenvolvimento do espectador”*, que o projete “para uma compreensão mais profunda da realidade”, [...] e “o incite a deixar de ser um mero espectador diante da realidade”. Para isso afirma ser necessário igualmente a apelar para a emoção e para o intelecto, uma emoção que esteja “ligada à *descoberta* de algo”.

Em outro momento Alea deixa clara a grande influência das teorias russas de cinema, principalmente via Eisenstein, assim como as ideias de emancipação de Bertold Brecht no cinema cubano da época³². E formula sua própria concepção exprimindo a mudança que buscavam ao diferenciar o espectador *contemplativo*, “aquele que não supera o nível passivo-contemplativo”, e o espectador *ativo*, “aquele tomado como ponto de partida o momento da contemplação viva”, gerando daí “um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora” (ALEA, 1984, pp.19-20, 38-39, 49).

30 Entrevista de Álvarez a Mario Jacob, *ibidem*.

31 ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador - Seis Ensaios do Mais Laureado Cineasta Cubano*. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

32 Ver capítulo 6: “Alienação e desalienação – Eisenstein e Brecht”, pp.69-87. ALEA, *ibidem*.

Na prática, podemos dizer que Álvarez fez isso através de seu desprendimento em utilizar todos os recursos possíveis, permitindo o espectador a chegar a suas próprias conclusões quando não proporcionando outros mecanismos afirmativos mais livres. Chanan chama atenção sobre o uso do grafismo nos títulos e nos filmes de uma maneira geral. Ao contrário de utilizar os tradicionais comentários falados em noticiários e documentários, Álvarez utilizava “esteticamente” as animações de palavras que “andavam através da tela para frente e para trás” como recurso lúdico como campanha de alfabetização. Mas, citando o cientista político cubano Rafael Hernández³³, Chanan aponta que essa forma de uso por Álvarez levanta questões mais profundas,

“Era como se a própria linguagem fosse libertada a partir das estruturas de controle que anteriormente dividiam as classes sociais em diferentes comunidades linguísticas; a estratificação sociolinguística tradicional foi rompida; as pessoas mais humildes tomaram posse de territórios linguísticos anteriormente velados a elas; conhecimento e cultura tornaram-se elementos centrais de prestígio na nova ordem social” (HERNÁNDEZ, 1999 *apud* CHANAN, 2004, pp.20-21).

A produção de filmes cubanos de uma maneira geral acompanhava esse tipo de desierarquização, os temas tratados não eram sobrepostos uns aos outros, segundo Chanan, “os filmes não tinham pesos diferentes”. Caso especial era os chamados “filmes didáticos”, com uma multiplicidade de temas tratados operando de acordo com as condições e necessidades que se apresentavam. Uma enorme gama de assuntos eram considerados igualmente importantes divididos em várias categorias: *cine testimonio* (filme depoimento), *cine denuncia* (filme de denúncia), *cine encuesta* (documentário investigativo), *cine rescate* (filme de recuperação histórica), *cine celebrativo* (comemorativo ao cinema), *cine ensayo* (filme de ensaio), *cine reportaje* (reportagem) e *cine militante* (o filme militante ou filme de combate por excelência) (CHANAN, 2004, pp. 204-205).

Uma verdadeira segmentação midiática do audiovisual, que, se percebermos, abrange várias preocupações com o próprio movimento interno do cinema, da

33 Rafael Hernández é cientista social, diretor da revista TEMAS, publicação cubana dedicada à teoria e à análise dos problemas da cultura, da ideologia e da sociedade. Foi Professor Adjunto na Escola de Assuntos Públicos e Internacionais da Universidade de Columbia e Professor Visitante de Harvard. Publicou vários livros e ensaios sobre temas de emigração, segurança internacional e cultura cubana (N.nossa).

investigação imediata à conservação e preservação da memória. *Now* era o típico filme ensaio dentre esses filmes didáticos, que se tornou referência não só em Cuba. A estratégia do laboratório de Álvarez no filme assume essa mesma perspectiva de desierarquização entre os elementos constitutivos dos filmes. São imagens de pessoas comuns justapostas a líderes políticos, alinhavados a elementos da cultura popular com o uso de música, fotos de jornais, revista *Life*, etc., mas que motivam a reflexão de problemas políticos sérios sem se afastar de um universo popular. Vejamos agora esses procedimentos.

Now tem duração de 5'30", em preto e branco, construído com o reemprego de fotos e trechos de reportagens sobre a repressão racial nos Estados Unidos. A montagem do filme está estruturada em três blocos: (1) um prólogo, com trechos de uma reportagem de uma batida policial noturna a um bairro negro, (2) os créditos iniciais com a foto da visita de representantes negros, entre ele Martin Luther King, ao presidente Lyndon Baines Johnson – consideramos os créditos um bloco por um motivo especial que será explicado a seguir -, (3) o bloco principal do filme com fotos e imagens de manifestações e repressão policial a negros. O som é composto por duas músicas, uma versão instrumental da tradicional música hebraica “Hava Nagila” que abre o filme e se estende até o término dos créditos (1 e 2) e “Now”, cantada por Lena Horne que dá título ao filme, executada na íntegra até o final do filme (3), além da trilha temos somente o som de uma rajada de metralhadora que encerra o filme.

Música hebraica e música afro-americana, começemos daqui. “Hava Nagila” significa “alegremo-nos”, a música composta em 1920 é associada ao período inicial do Sionismo, mas também conotada aos movimentos antifascistas³⁴. Nos Estados Unidos teve inúmeras versões, foi interpretada por vários afro-americanos, Harry Belafonte, Josephine Baker, Chubby Checker, Johnny Mathis, entre outros. Álvarez abre o filme com uma versão instrumental acelerada e festiva, mas faz contraponto com a sequência de fotos da repressão racial por policiais, e nos últimos planos do prólogo insere imagens de militares com fuzis em punho. Em seguida, apresenta uma foto de Luther King e grupo da militância negra em audiência com o presidente Johnson, é então iniciada a apresentação dos créditos.

34 CHANAN, 2013, p.690.

Percebemos aqui o aproveitamento do filme e o motivo de considerarmos como um bloco na estrutura da montagem. O que seria um segmento “burocrático” com a rolagem das funções da equipe, torna-se algo valorizado, semelhante ao apontado por Chanan sobre as animações da campanha de alfabetização. Álvarez cria um pequeno estudo para o exame do espectador, começando com a imagem da foto semi-velada - uma “cortina” na frente da imagem -, e à medida que os créditos avançam, são criadas janelas onde zonas da cena são destacadas. Primeiro Luther King ao centro ouvindo Johnson falar-lhe (b), em seguida “corta” para este último que está numa posição isolada no quadro, distinta do resto do grupo (c), no quarto quadro um dos acompanhantes de King observa a conversa entre os dois aparentemente desconfiado, o velamento de King no centro conecta as duas extremidades laterais da foto, para o espectador cria-se uma espécie de visão subjetiva da cena (d), a “conversa” prossegue alternando as partes (e, f), volta ao velamento inicial (g) e daí em diante um tipo de quebra-cabeça vai sendo disposto, destacando outras zonas da foto e seus personagens (h, i, j, k), ao final a foto inteira e o nome de Álvarez (l). Nas últimas cartelas aparece os créditos, “fotos: de todas as partes”, “personagens: negros e policiais norte-americanos”. Em 45 segundos de duração de créditos Álvarez interpela o espectador apresentando o tema do filme, os direitos dos negros, e sugere intrincadas relações políticas no uso desses velamentos e desvelamentos da foto.

Assim que acabam os créditos do filme no preto (*fade in*), entra a música “Now”³⁵ cantada por Horne, acompanhada de uma rápida sequência de três fotos da cantora dispostas em trípticos. As imagens de Horne, para além da homenagem, dão um rosto à voz e aos papéis que desempenha: é a cantora, a negra, a militante que defende os direitos dos afro-americanos (foto). A música inicia com um suave acompanhamento de piano, a base melódica do arranjo é a de “Hava Nagila”, e Horne abre a música convocando Jefferson, Washington e Lincoln para serem entrevistados num programa de televisão e dizerem o que pensam sobre o que está acontecendo.

No momento em que estes versos são cantados são apresentadas fotos, muitas delas com crianças vitimadas pelo racismo. Neste ponto encontramos um outro procedimento muito utilizado por Álvarez, o zoom feito na truca que fecha ou abre o plano das imagens. No caso, enquanto a letra da música fala dos presidentes

35 Do disco lançado em 1963, “Here's Lena Now!”.

que fundamentaram a política norte-americana, cantada por negra que questiona a política de sua atualidade dirigida por brancos, Álvarez nos mostra uma foto com quatro crianças negras e duas mulheres sentadas na escada de uma casa. Elas carregam bandeiras dos Estados Unidos e cartazes de protesto (“*no more brutality...*” / não mais brutalidade). Uma das mulheres é branca, está sentada no primeiro degrau, ela abraça a criança mais nova olhando-a ternamente, enquanto esta empunha uma bandeira, e como os outros negros da foto, olha para frente, mas talvez pela idade seu olhar parece incerto, inseguro. Álvarez parte do plano aberto da foto como se fizesse dela um microcosmo que é sobressaído da questão racial, com o zoom fecha o plano até enquadrar a mulher branca e a criança, uma relação pessoal e afetiva tornou-se possível dentro daquelas circunstâncias (fotos).



Now (1965): sequência dos créditos iniciais.

Formalmente existe o direcionamento do olhar que pode ser visto como artifício impositivo do diretor ao espectador, uma condicionante, um joguete artificial que

apela à concordância imediata, mas imediatamente depois percebemos que o movimento não foi à toa, na foto seguinte o zoom é invertido. O plano parte do detalhe de um policial branco que segura com uma das mãos o braço de uma criança negra e com a outra um cassete, uma bandeira norte-americana e um cartaz. Reconhecemos então a criança da foto anterior por sua camisa estampada e o cartaz que a senhora negra segurava na escada. A bandeira que o garoto empunhava lhe foi tomada, o cartaz que pedia não mais brutalidade ignorado. O afastamento em zoom é também a inversão do sentido anterior, é distanciamento, a recusa àquela proximidade que a mulher branca e o garoto concordavam (fotos). Álvarez estabelece um duplo efeito por montagem. O primeiro, formal, que dá continuidade entre duas situações conectadas através da presença do garoto, mas que também sugere um endereçamento ao espectador para que este *olhe* a(s) imagem(ns) buscando perceber seus elementos, seus detalhes, buscar seus possíveis significados, uma certa pedagogia está implícita aí. O segundo, sobreposto a este, é o de negar logo nos instantes iniciais do filme o maniqueísmo fácil em configurar uma binaridade de brancos contra negros, trata-se de questões sociais mais complexas, atravessadas de muitos interesses. Inclusive Álvarez reforça este sentido ao longo do filme apresentando em diversos momentos negros e brancos em confronto com a polícia. O filme é um protesto, e sim, um “panfleto”, mas também lança a pergunta do por quê da situação. Enquanto as respostas não são claras ou mudanças se efetivam, seu uso pode iniciar uma mobilização.



Now (1965): Lena Horne na sequência inicial da música.

É claro que essa visão quando não tomada por romantismo e idealização, é tida como nociva e perigosa, a direita americana considerava Álvarez o “mais hábil cineasta propagandista” do regime cubano, destilando “puro ódio” e “deliberadamente corrompendo os ideais americanos” em suas paródias³⁶. Por

36 A fala de William E. Ratliff foi apresentada na Conferência “Held on” (nov. 1984), Washington, DC. Destinada a estudar a relação entre a da Mídia e a figura de Castro, o pesquisador refere-se diretamente ao especificamente a outros filmes de Álvarez LBJ (1968). Ratliff ensinou nas Universidades de Stanford, Berkeley, San Francisco State, University of San Francisco e University of Califórnia. (In) RATLLIFF, William E. (In) RATLLIFF, William E. (Org.). The Selling of Fidel Castro: The Media and the Cuban Revolution. New Jersey: Transaction Publishers, 1987, p.151.

outro lado, questionando esse tipo de realização cinematográfica, o pesquisador Dork Zabunyan argumenta a falta de objetividade de Nicole Brenez ao analisar outro filme de Álvarez, *LBJ* (1968), ao dizer que “ela envolve o seu objeto de análise em um véu de subversão” para defender certas posturas do cinema experimental frente ao cinema hegemônico industrial narrativo (ZABUNYAN, 2009, p.102).



Now (1965)

Mais precisamente, a crítica é quando Brenez ressalta a “inventividade formal” do “caso apaixonante” de Álvarez, chegando a utilizar em suas trilhas sonoras músicas psicodélicas americanas proibidas pelo regime, e assim adicionar mais formas visuais e sonoras às experiências cinematográficas. Brenez distingue duas perspectivas em relação ao cinema experimental. Quando é de natureza reativa, de “contra-ataque”, em que “o trabalho crítico consiste em efeito desenvolver formas, práticas e teóricas, da recusa da dominação e o ajustamento à uma ordem estabelecida”. Por outro, quando se encontra no “plano afirmativo da proposição” de investigação, da pesquisa, ao buscar “ampliar as ideias, as formas e os possíveis, sem a preocupação de enfrentar o desconhecido, o impensável, o inaceitável” (BRENEZ, 2005, pp.10-11). Quando Álvarez anuncia não se importar qual “ismo” está utilizando, de certa maneira é a confirmação dessa liberdade formal que Brenez defende, no seu caso, acreditamos que concilia esses dois lados, o de uma ação política explícita e a abertura a experiências de novas “formas expressivas”.

Em *Now* Álvarez assume a montagem do filme deliberadamente sincopada à música (1965: lembremos que nesta época não havia videoclipes), marcada pela

disposição das fotos e dos trechos de reportagens que acompanham a cadência da canção. Se há apelo em utilizar o ritmo da música à dramaticidade das imagens, este está completamente coadunado com a urgência que música e filme desejam expressar, o objetivo do filme é este mesmo.

Retomando do ponto que paramos onde a letra da música apela aos presidentes e lhes confere a palavra: *“I’m sure they’d say, Thanks for quoting us so much, But we don’t want to take a bow, Enough with the quoting, Put those words into action, And we mean action now, Now is the moment /* “Eu tenho certeza que eles diriam, obrigado por nos citar tanto, “mas nós não queremos tomar uma curva, basta de citar, coloquem essas palavras em ação, e queremos dizer ação agora, agora é o momento. A argumentação que exige que alguma providência seja tomada é habilmente colocada nas bocas dos presidentes, nesse momento há uma passagem com animação significativa. Um super *close-up* dos olhos de um negro é colocado na tela, de suas pupilas surgem os recortes da cabeça de Lincoln, presidente que aboliu a escravatura em 1863, mais uma vez de maneira simples e direta é dado mais um recado, as ideias fundantes da nação também são vistas pelos negros.

A próxima imagem é a da estátua de Lincoln no Memorial construído em sua homenagem localizado na capital do país, Álvarez faz um zoom na foto que finaliza na base da estátua onde é sobreposta em grandes letras a palavra *NOW!*. Nesse momento outra foto de um negro sendo espancado cem anos depois da abolição ocupa todo o quadro. A música muda de andamento, assumindo um tom jazzístico, afirmando a cultura afro-americana como integrante do país. A partir daí a letra reclama pelos direitos constitucionais dos negros (*“Just wanna do what’s right constitutionally” /* “Só quero fazer o que é direito constitucionalmente”), conclamando a população negra (*“Come on, we’ve put it off long enough, now, no more waiting, no hesitatin’, now, now” /* “Vamos lá!, nos deixaram de fora por muito tempo, agora, sem mais espera, sem hesitação, agora, agora”). E clama pela harmonia e o amor entre as pessoas, mas sem esquecer o estereótipo sexual infligido ao negro (*“Everyone should love his brother, people all should love each other, just don’t take it literal, mister, no one wants to grab your sister”/* “Todos devem amar seu irmão, todas as pessoas devem amar umas as outras, só não tome no sentido literal, senhor, ninguém quer agarrar sua irmã”). A música prossegue

(entram cordas no arranjo), as imagens são de mais repressão, cada vez mais violentas, próximo ao final o andamento acelera (“*Now is the time!*”), é incorporado uma fusão de ritmos, a linha melódica de “Hava Nagila” torna-se mais reconhecível. Aos quatro minutos Álvarez insere um trecho de filme de uma parada nazista com uma banda de adolescentes, logo depois fotos de cerimônias da Ku Klux Klan, culminando com uma foto de um grupo de brancos posando ao redor do cadáver de um negro queimado numa fogueira., o horror é reforçado pela filmagem da foto sendo queimada. A letra repete neste instante, insistentemente, por liberdade e igualdade, entram imagens de passeatas de negros acorrentados em protesto sendo observados por policiais.



Now (1965)

Álvarez finaliza o filme de forma positiva e pungente acompanhando os acordes finais da música, com duas fotos marcantes. A de um garoto olhando diretamente para a câmera de maneira afirmativa, e outra de uma jovem em um poste gritando.

Álvarez se afirmava como “um animal político” e defendia que os cineastas deveriam ser antes de tudo, revolucionários, ser revolucionário é ter “um conceito do que é a política”, de seu povo e dos demais povos do mundo, esse conhecimento é imprescindível para se “fazer o cinema que pode ser feito neste momento”, vinculado à cultura de modo geral.

2.4. Um filme exilado

2.4.1. Contestação

Contestação (1969) de João Silvério Trevisan é ainda pouco conhecido na cinematografia brasileira, filme com uma “biografia” que reflete as condições e a pior fase da história republicana brasileira, o momento de maior repressão da ditadura militar estabelecida com o golpe de 1964. O curta-metragem de 14’50” de duração

é o segundo filme na exígua carreira de Trevisan como diretor, além deste, assinou somente um outro curta, *O&A* (1968), e o longa *Orgia ou O Homem que deu cria* (1970). Trevisan atuou profissionalmente no cinema a partir de meados da década de 60 exercendo várias funções, foi roteirista em *A Mulher Que Inventou o Amor* (fic., Jean Garret, 1979); produtor executivo, *Anuska, Manequim e Mulher* (fic., Francisco Ramalho Jr., 1968); assistente de direção, *Liberdade de Imprensa* (doc., João Batista de Andrade, 1967); compositor, *Um Sonho de Vampiros* (fic., Ibere Cavalcanti, Rubén W. Cavalloti, 1969) e nos documentários *Paulicéia Fantástica* (1970) e *Eterna Esperança* (1971), ambos de João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet; técnico de som em *Cada Coração um Punhal* (fic., João Batista de Andrade, Sebastião de Souza, 1970).

Filme de guerrilha, *Contestação* traduz o momento turbulento em que foi realizado, caso raro de reemprego de imagens no Brasil em sua época, provavelmente único em sua forma, somente agora é redescoberto após décadas de exílio do circuito das telas, retornando em 2013 com a “Mostra de Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras”³⁷. Outra particularidade é relativa à sua gênese, na verdade, este segundo curta de Trevisan e o anterior, *O&A*, também de reemprego, possuem a mesma raiz, utilizaram em grande parte os mesmos materiais para suas construções.

A história de *Contestação* começa com a peça *O&A* de Roberto Freire³⁸, encenada no TUCA (Teatro da Universidade Católica, SP) em 1967, com direção de Silnei Siqueira e participações de Júlio Medaglia (direção musical), Chico Buarque (música), José Antônio Ferrara (cenografia), entre outros. “Uma mimo-farsa musical”, sem diálogos, nem monólogos, a ideia da montagem girava em torno do “choque entre ideias antigas e novas durante a evolução da sociedade”. Trinta atores divididos em dois grupos, expressavam-se somente pelo som “fechado” da vogal “O”, que representava as ideias velhas, e o som “aberto da vogal “A”, as ideias novas. Figurino, dança e cenários reforçavam as diferenças entre os grupos,

37 Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/programacao.php?id=240>>.

38 Roberto Freire (1927-2008), foi um dos fundadores do TUCA e diretor artístico, além de escritor, jornalista, dramaturgo, cineasta e psiquiatra. Desenvolveu a técnica terapêutica de cunho ideológico anarquista “Soma” (1970). Entre 1964 e 1979, envolveu-se com grupos de resistência à ditadura, foi preso treze vezes e torturado. Foi também um dos fundadores da revista *Caros Amigos* (1997). Roberto Freire - Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400283/roberto-freire>>.

além do uso de projeções e slides para orientação do público³⁹. Uma dessas projeções era o curta *O&A*, resultado do convite feito a Trevisan para que elaborasse um filme que servisse como introdução e contextualizasse a peça. Uma história intrincada começa a ser desenhada. Para melhor esclarecer certas questões sobre as realizações de *O&A* e *Contestação*, entramos em contato com o diretor que concedeu entrevistas através de e-mail⁴⁰ esclarecendo várias informações acerca dos filmes, as quais, somadas ao “Dossiê João Silvério Trevisan” publicado na *Revista Zingú!*⁴¹ e outras fontes consultadas, permitiram retomar as histórias desses filmes. Portanto, para melhor entendermos as condições de realização de *Contestação*, é necessário voltar a *O&A*, traçando alguns dados biográficos de Trevisan e o contexto do TUCA nos momentos em que os filmes foram realizados.

2.4.2. Não

Trevisan, filho de família pobre do interior paulista, Ribeirão Bonito, ingressou no seminário aos dez anos de idade, lá se interessou pelo cinema e durante os dez anos seguintes que frequentou os Seminários de São Carlos e Aparecida (1954-64) promoveu cursos, criou um departamento de cinema (São Carlos) e organizou um ciclo sobre o Cinema Novo (Aparecida). A organização dessas mostras possibilitou o contato com a Cinemateca Brasileira através de Lucila Ribeiro, então responsável pelo departamento de difusão, posto que futuramente iria ocupar na segunda metade dos anos 60.

Em 1964, em pleno Golpe Militar, abandona o seminário e muda-se para São Paulo. Após dar aulas de cinema por um ano no colégio São Luís (1965-66), vai trabalhar na Cinemateca onde permaneceu por dois anos. Nesse meio tempo conheceu pessoas ligadas ao cinema como Francisco Ramalho Jr., João Batista de Andrade e Sidney de Paiva Lopes, com os quais funda a *Tecla Produções Cinematográficas*⁴².

39 Teatro TUCA 50 anos. Disponível em: <<http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea.html>>.

40 Entrevista por e-mail: TREVISAN, João Silvério. Entrevista de JSTrevisan sobre o filme *Contestação* (1969), 2016.

41 Revista Zingú! - arquivo. Novo endereço: www.revistazingu.net. Disponível em: <<http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/08/djst-entrevistaparteum.html>>.

42 A Tecla produziu o longa de ficção *Anuska, Manequim e Mulher* (Francisco Ramalho Jr., 1968) no qual Trevisan assumiu a função de diretor de produção, “um batismo de sangue extraordinário”. O filme, adaptado de um conto de Ignácio de Loyola Brandão, tinha Francisco Cuoco e Marília Branco no elenco, mas as condições de produção foram extenuantes. Entrevista: Dossiê Trevisan. TREVISAN, João Silvério; CARNEIRO, Gabriel. Revista Zingú! - arquivo. Novo endereço: www.revistazingu.net. Disponível em: <<http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/08/djstentvistapartedois.html>>.

A proposta da produtora era de “fazer um programa comercial, que propiciasse uma discussão ideológica”, lembra Trevisan, “na linha do Cinema Novo, e ao mesmo tempo nos rebelarmos contra o Cinema Novo”, [...] “depois eu me rebelei totalmente, Cinema Novo virou uma grande piada, uma ação entre amigos”.

Paralelamente neste período cursou a faculdade de Filosofia da PUC, mas abandonou no último ano, só retornando nos anos 90 para obter o diploma. Na PUC integrou a AP (Ação Popular), organização política clandestina de esquerda criada em 1962, da qual se dissociou rapidamente, “era um grupo de católicos maoístas, eu achava aquilo uma loucura, preferi continuar maoísta”.

No final dos anos 60 frequentava a Boca do Lixo, embora não se identificasse com o “machismo” de lá. Por ser homossexual tinha uma interlocução muito difícil, além de não concordar com o “tipo de abordagem que tinham sobre sexualidade”. Mas foi na Boca onde conheceu Carlos Reichenbach, Antônio Lima, João Callegaro, Andrea Tonacci, Jairo Ferreira, entre outros, unidos pelo interesse na *Nouvelle Vague*, Antonioni, cinema japonês e uma “broca com o Cinema Novo”. O grupo acabou sendo rotulado de Cinema Marginal⁴³, e segundo ele, por gozação do pessoal do Cinema Novo, de *udigrúdi*, em referência ao *underground* americano. Trevisan ainda complementa que apesar de “ser filho do Cinema Novo” e gostar de muitas de suas realizações, ele e grupo do Cinema Marginal tinham severas críticas quanto a forma de organização, encaravam como um circuito fechado “baiano-carioca que desprezava o cinema paulista”, além de serem contra o financiamento de altos orçamentos da época pela Embrafilme.

Independente da rixa e de concepções de produção e estéticas⁴⁴, é neste cenário que Trevisan aportou no cinema. Após *Contestação* fará, à duras penas, o longa *Orgia ou O Homem que deu cria*⁴⁵, uma “rebelião filial contra o pai [Glauber]”.

43 Quanto a isto Ismail Xavier salienta que embora persista, o termo marginal não dá conta da invenção formal e experimentação, apesar de desigual, surgidas num contexto de guerrilha urbana, que acabou por afetar o modo de produção, onde que se buscava a “afirmação incisiva de um cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral e agressivo”. (In) XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php>.

44 Luís Alberto Rocha de Melo nota que no final da década de 60 o Cinema Novo “buscava a reorientação ideológica no diálogo com o Estado; o cinema dito ‘marginal’, sem manifestos oficiais convergentes, fragmentava-se em filmes, exílios e invenções”. MELO, Luís Alberto Rocha. *Orgia ou O Homem Que Deu Cria* (1970). Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/30/orgia.htm>>.

45 Luís Alberto Rocha Melo descreve *Orgia* como uma dupla refutação ao “estrangulamento da liberdade de expressão (repressão do aparato estatal militarista) quanto a tutela cultural/ideológica do Cinema Novo”. Rocha de Melo, *ibidem*.

O filme proibido pela censura militar não circulou comercialmente, o que lhe trouxe além de muitos problemas financeiros, o desencantamento com o cinema forçando-o a abandoná-lo, passou então à literatura e jornalismo e só recentemente voltou a dedicar-se a trabalhos na área como roteirista⁴⁶.

2.4.3. TUCA

Enquanto isso a PUC-SP inaugurava em 1965 o Teatro Tibiriçá, mais tarde TUCA. Os estudantes do curso de Direito do *Centro Acadêmico 22 de Agosto*, em meio à efervescência política e cultural de esquerda, viram a oportunidade de formarem um grupo teatral inspirado nos Centros Populares de Cultura (CPCs)⁴⁷, porém, após o Golpe militar esse tipo de movimento teatral foi bastante reprimido, apesar disso o Centro Acadêmico e o Diretório Central dos Estudantes da PUC continuaram a organização do *Teatro dos Universitários da Católica* (TUCA). Com a possibilidade da PUC transformar o teatro em sala de cinema para cobrir os gastos de sua construção, o DCE mobilizou-se e contratou Roberto Freire, Silnei Siqueira e José Armando Ferrara para assumirem as funções de diretor-geral, diretor de atores e cenografia, respectivamente.

A escolha da primeira peça a ser montada foi difícil, deveria atender ao critério político e popular - o grupo era predominantemente composto por membros da AP -, e ao mesmo tempo assegurar que passasse pela censura do governo militar e da reitoria da PUC. O texto escolhido foi *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que estreou em 11 de setembro de 1965 sob direção de Silney Siqueira e musicado por Chico Buarque.

Com grande sucesso e repercussão de crítica a peça foi inscrita no 4º Festival de Teatro Universitário em Nancy, França, onde obteve o primeiro lugar e o convite para se apresentar no Festival Internacional das Nações, um dos mais importantes do mundo, fazendo em seguida uma turnê de 40 dias na Europa⁴⁸. Entretanto, o Festival

46 Entrevista: Dossiê Trevisan, ibdem.

47 O CPC foi constituído em 1962, no Rio de Janeiro, na época Guanabara, por intelectuais de esquerda associados a União Nacional dos Estudantes (UNE). A ação do CPC teve por objetivo aproximar a arte da população para fins revolucionários através de eventos e cursos. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>.

48 tuca.pdf. Disponível em: <<http://memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/lugares-da-memoria/tuca.pdf>>.

de Nancy obrigava aos participantes apresentarem um segundo espetáculo com tema imposto, naquele ano, o “conflito de gerações”. Após um concurso interno o mimo-drama de Roberto Freire, *O&A*, foi escolhido para segunda montagem do grupo.

Silney Siqueira lembra que após o retorno da Europa, a repressão da ditadura havia piorado, a censura impedia quaisquer tipos de manifestação mas afoitas, então resolveu: “já que não se pode fazer nada mesmo, vou fazer uma que seja um desbunde absoluto”⁴⁹. A peça estreou em 1967, o enredo era sobre um jovem que é preso por se manifestar contra determinado governo, mas como filho de um importante político aliado deste governo, causa uma série de inquietações na ordem. A PUC a princípio vetou a apresentação, somente após longa negociação liberou a montagem. Já a censura do governo, sem poder vetar, pois não havia diálogos e desta forma não poderia enquadrá-la da maneira tradicional, começou a acionar seus agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que passaram, sistematicamente, a prender os atores horas antes dos espetáculos, além da apreensão de material cênico, inviabilizando assim as encenações, sem alternativas, as apresentações foram suspensas. No ano seguinte, em 13 de dezembro de 1968, a ditadura civil-militar promulgava o Ato Institucional nº 5 (AI-5) que perdurou até 1979, decretando um estado de censura muito mais rigoroso, *O&A* só voltaria a ser “encenada artisticamente” em 1969 no Festival Universitário Latino-Americano de Manizales, Colômbia⁵⁰.

Trevisan nos conta que o curta *O&A* foi montado na total clandestinidade, fez “uma coisa que não era muito comum nesse período”, [...] “muita gente torceu o nariz”, [...] “uma colagem de jornais de televisão da época”. Todo material utilizado em 16mm foi proveniente de cópias dos arquivos da *TV Excelsior* onde tinha bons contatos através de membros do grupo TUCA. Ele pesquisou e montou cenas de confrontos entre polícias e estudantes do mundo inteiro, Japão, Indonésia, Estados Unidos, Itália, França e duas cenas no Brasil, que foram proibidas pela censura⁵¹.

49 SIQUEIRA, Silnei; ABREU, Ieda De. Silnei Siqueira: a palavra em cena. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, pp.80-81; 107-108.

50 Durante toda a ditadura a produção cultural do Brasil ficou sob “vigilância permanente dos militares através dos censores da Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal e do Gabinete do Ministério da Justiça”. Com o AI-5, segundo o historiador Marcos Napolitano, a censura foi redobrada “com o objetivo central de reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média”(NAPOLITANO, 2014). (In) tuca.pdf (ibdem).

51 SIQUEIRA, Silnei; ABREU, Ieda De, (ibdem, p.107); Entrevista: Dossiê Trevisan (Ibdem).

Como trilha sonora usou muita MPB e muita música de sucesso da época que entravam em contradição com as imagens. Em uma sequência com imagens do Japão, um grupo de estudantes e um grupo da polícia formam blocos bastante organizados num confronto, um “empurra-empurra” cadenciado que sonorizou com *Bossa nova* acompanhando o ritmo - “os japoneses eram organizados em tudo, até para brigar com a polícia”. Noutra muito mais violenta, na Indonésia, com estudantes sangrando, sendo pisoteados, colocou o sucesso de Petula Clark na época, *Love, this is my song*. A abordagem irônica mantinha-se dessa maneira até o final, quando inseriu as imagens de um violento confronto no Brasil com a polícia jogando jatos d’água nos estudantes, neste momento entra a trilha sonora de Sergei Prokofiev para o filme *Alexander Nevsky* (Serguei Eisenstein e Dmitri Vasilyev, 1938), a música enfatizava o confronto e assim acabava o filme e começava a encenação.

Esta é a versão lembrada por Trevisan do curta *O&A* para a peça. No entanto o diretor não reserva certa crítica à visão geral da montagem cênica, para ele a peça pretendia ser simultaneamente uma análise da contracultura e contra a ditadura, mas muito “reducionista e simplista”, apesar do viés ligado às lutas da juventude no período, parecia querer “uma outra ordem”, mas orgulha-se de o filme não ter se tornado panfletário. Trevisan declara que na época tinha inclinações fortemente anarquistas, e assim como fora crítico em sua trajetória à Igreja Católica, à AP, à Boca do Lixo, ao Cinema Novo, foi também à esquerda, que “era muito centralizadora e ortodoxa, coisa que sempre critiquei acerbamente”. *O&A* “não era um filme de integração a uma luta, era um filme de observação crítica dessa luta”⁵².

2.4.4. Este filme foi feito à mão

Ao final de 1969 Trevisan teve a oportunidade de fazer sua primeira viagem ao exterior. Ele havia feito a trilha sonora para o filme *Um Sonho de Vampiros*, de Iberê Cavalcanti e Rubén W. Cavalloti, também com montagens de material encontrado. Como os diretores não tinham como pagá-lo, Cavalcanti, por ser representante no Festival de Leipzig (na época Alemanha Oriental), deu-lhe sua passagem.

⁵² Entrevista: Dossiê Trevisan, ibidem.

Trevisan, então com vinte e cinco anos de idade, anarquista, maoísta⁵³ e “contra a linha soviética”, resolveu remontar *O&A* e apresentar provocativamente aos “alemães orientais, que eram mais soviéticos do que os soviéticos de verdade”. Retomou os negativos utilizados em *O&A*, pegou uma frase de Mao Tse Tung, para ele “nitidamente anarquista”, “É preciso atrever-se a pensar, ser temerário e não se intimidar com os grandes nomes, nem com as autoridades” (foto), providenciou traduções em vários idiomas, inclusive em alemão e russo, fez a nova montagem e levou para o festival como *Contestação*.

Trevisan conta que o filme “obviamente” não foi aceito, sendo apresentado somente numa república estudantil da cidade. Como a cópia do filme havia saído do Brasil clandestinamente, Trevisan ficou com receio do retorno ao país e resolveu então enviá-la para Cuba através de cubanos que conhecera durante o festival. Desde então nunca mais teve notícias. Até que no segundo semestre de 2014 foi contatado pelo crítico francês Guillaume Désanges, curador da Mostra de Cinema Militante no *Musée d’Art et d’Histoire de Seine-Saint-Denis*, subúrbio de Paris com longa tradição anarquista, que estava muito interessado em exhibir. Désanges havia localizado o filme nos arquivos da ISKRA⁵⁴, entidade ligada ao Museu, em péssimas condições e não havia nenhuma informação de como havia parado lá. Trevisan também não faz ideia, a cópia talvez jamais tenha chegado a Cuba, presume que os cubanos podem não ter se interessado e a depositaram em Paris onde foi encontrada.

Durante anos Trevisan manteve consigo uma cópia de *O&A* e os negativos de *Contestação* antes de depositá-los na Cinemateca Brasileira, infelizmente *O&A* não existe mais, a única cópia “melou⁵⁵ e foi impossível restaurar”. Melhor sorte teve *Contestação* (e nossa), seus negativos foram escaneados pela Cinemateca que “praticamente ressuscitou o filme”, apresentado então na Mostra de Cinema Marginal realizada pela Cinemateca em junho de 2013 como nos referimos. Trevisan conta que foi na mostra, após 44 anos, que de fato assistiu “o filme pronto”⁵⁶ - lembremos

53 “Eu achava que o maoísta era socialismo libertário, pelo menos era pelo Godard e pela Nouvelle Vague”, [...] “só depois eu fui saber o que de fato estava acontecendo”. Entrevista: Dossiê Trevisan, *ibidem*.

54 A ISKRA (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles) foi organizada em 1974, teve como um dos colaboradores Chris Marker. Disponível em: <http://www.iskra.fr/front_office/iskra_home.php>.

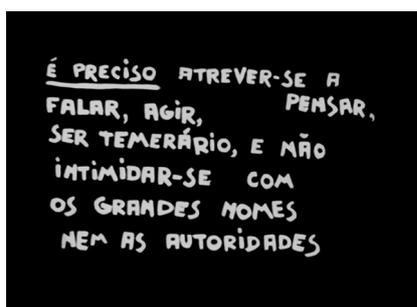
55 Quando ocorre a hidrólise do material danificando a película (N.nossa).

56 “Na verdade, nunca tinha visto *Contestação* pronto, até junho de 2013, quando foi exibido na Mostra de Cinema Marginal na Cinemateca Brasileira”, [e-mail pessoal].

das condições de sua montagem e pressa para ser levado ao festival de Leipzig em fins de 1969. Com o filme recuperado foi possível enviá-lo para a exibição na mostra em Seine-Saint-Denis, e mais recentemente, o próprio diretor acrescentando uma cartela no início do filme contextualizando a maneira de sua realização, o disponibilizou no *Youtube*⁵⁷.

Neste ponto da pesquisa emergiu uma daquelas histórias inusitadas de cinema. Durante a análise do filme encontramos um fotograma que não correspondia a nenhuma imagem. Na verdade era uma sobra da filmagem das cartelas do título que acabou entrando na montagem final (foto). Aproveitamos então para tirar dúvidas a partir desse pequeno detalhe sobre os procedimentos e condições materiais do processo da montagem.

Em trocas de *e-mails* com o cineasta, Trevisan contou que a sobra do fotograma “provavelmente ocorreu por um erro da montadora, que era apenas assistente de montagem, e nem tinha muita certeza do destino do material que estava montando”, [...] “pode até ser que ela acabou utilizando uma ponta, junto à qual acabou vindo inadvertidamente esse fotograma”. A nova informação foi realmente uma surpresa, até então pensávamos que Trevisan havia se ocupado de tudo no filme, incluso a montagem. Informação apreendida das entrevistas e outras fontes, implicada ainda pelo fato do filme não apresentar nenhum crédito com as funções determinadas, contingência da clandestinidade e da situação de urgência na realização.



Contestação (1969): frase de Mao Tsé Tung utilizada por Trevisan

Procurando esclarecer o novo dado retomamos a conversa e Trevisan respondeu que ele não tinha exatamente uma assistente para a montagem, era uma senhora que trabalhava como assistente de montagem e já tinha participado de outros

57 TREVISAN, João Silvério. CONTESTAÇÃO - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-7QMxEGX9N9c>>.

filmes nos quais trabalhou. O diretor não lembra o nome completo da senhora, “só a conhecíamos como Jovita”, mas confirmou que “em *Contestação* ela foi a montadora titular apesar de ser apenas, profissionalmente, assistente de montagem”, inclusive do Sílvio Reinoldi⁵⁸ (Sylvio Reinoldi), preparando os copiões para ele na época em que ambos trabalhavam na Odil Fono Brasil, em São Paulo⁵⁹. A nova informação na verdade não altera muita coisa com relação ao filme, a concepção da montagem foi de Trevisan, é um projeto preciso dentro das condições em que foi realizado, como menciona, Jovita nem sabia ao certo o destino daquele material.

Ao compararmos a informações levantadas sobre *O&A* e assistirmos *Contestação*, percebemos que as mudanças foram substantivas, o que Trevisan confirma: “era quase um outro filme, bem mais sarcástico, dentro do projeto da peça”, mas também lamenta de não ter feito nenhuma filmagem nas ruas para incluir no filme. Perguntamos se naquela época havia visto ou sabia sobre filmes de reemprego, como *A Movie*, de Conner, realizado uma década antes, ou *Now!* de Álvarez, quatro anos antes.

Sobre Conner não respondeu, mas compreensível que não tenha assistido, pois à época o filme do americano circulava de maneira muito localizada nos Estados Unidos. Quanto a *Now!* não lembra seguramente de ter assistido no período, mesmo o cinema cubano sendo de grande interesse de todos - “e me refiro a toda a minha geração” -, mas sabia vagamente das propostas de Debord, que o interessavam pela proximidade anarquista, mas só recentemente teve acesso à sua filmografia.

Curioso reiterarmos o ímpeto desses cineastas, em diferentes países, com propósitos distintos, acessarem imagens para delas extrair elementos e reorientá-los. Produtos e cultura cinematográfica que se transmutam em *ação* cinematográfica ao discernirem um potencial a ser extraído em discursos constituídos e transformá-los em contrainformação. O “é preciso falar” da cartela de certa maneira retrata a

⁵⁸ O montador Sylvio Reinoldi trabalhou com muitos diretores brasileiros ao longo de sua carreira, dentre os filmes, *A Hora e a Vez* de Augusto Matraga (Roberto Santos, 1965), *As Cariocas* (Fernando De Barros, Walter Hugo Khouri, Roberto Santos, 1966), *Trilogia do Terror* (Ozualdo Ribeiro Candeias, José Mojica Marins, Luís Sérgio Person, 1968), *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Corrida em Busca do Amor* (Carlos Reichenbach, 1972), *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977), *Oswaldianas* (Júlio Bressane, Ricardo Dias, Roberto Moreira, Lúcia Murat, Rogério Sganzerla, Inácio Zatz, 1992), *O Signo do Caos* (Rogério Sganzerla, 2003).

⁵⁹ TREVISAN, João Silvério. Entrevista de JSTrevisan sobre o filme *Contestação* (1969). [mensagem pessoal] Mensagem recebida por:<lzgarcia@gmail.com>. Em: 18/02/2016.

emergência dessas microeconomias subterrâneas como se dissessem, “façamos com o que temos e da forma como podemos”. Traço que aproxima Trevisan a Conner e Álvarez temporal e conceitualmente, e os insere nas estratégias da cinematografia de reemprego que lidamos, antecedentes próximos da diversidade de formas manifestadas no cenário atual. Os trabalhos destes cineastas guardam semelhanças entre si, montagem realizada com imagens com quase nenhuma intervenção, apenas movimentos com a truca. Não há voz *over* comentando as imagens e todos são pontuados intensamente por trilhas sonoras que estruturam os filmes, embora *Contestação* também faça uso de ruídos reutilizados.

Apesar do mesmo material empregado em *O&A* ter sido em grande parte o de *Contestação*, Trevisan fala que a conceituação foi outra. Acrescentou alguns elementos filmados por ele de livros e jornais para articular melhor a montagem e quanto à trilha sonora foi quase totalmente modificada. Com exceção da versão de Caetano Veloso para o tango argentino *Cambalache* no final do filme - que não estava em *O&A* (gravação é de 1969), não foram mais utilizadas músicas da MPB ou internacionais como anteriormente. Manteve Prokofiev, inseriu uma marcha alemã do período nazista, utilizou ainda ruídos de material encontrado, e crê, mas não com muita certeza, alguma coisa do músico alemão Stockhausen⁶⁰, compositor que o fascinava na época. O filme desfila imagens de confrontos de rua, personalidades, políticos, manchetes de jornais, fotos, gravuras e grafismo, todo material nitidamente montado de forma urgente e precária, cortes imprecisos, som bastante sofrível, condições justificadas na cartela inicial inserida por ele no arquivo disponibilizado na internet: “*A autoria ‘anônima’ indicada nos letreiros originais e certa precariedade técnica devem-se à clandestinidade da sua realização*”.

2.4.5. “É preciso atrever-se a pensar”

1969, ano seguinte à decretação do AI-5 e das revoltas estudantis de maio de 68 na França e outras pelo mundo; ano do Festival de Woodstock; ano do sequestro do

⁶⁰ Karlheinz Stockhausen (1928-2007) foi um dos músicos mais influentes do sec. XX, compôs uma vasta obra de experimentações trabalhando com música eletrônica, tapes, espacialização e serialização musical, música aleatória, entre outras. Além da influência de outros compositores, a pintura (Klee, Mondrian) e o cinema fizeram parte de seu referencial, este inclusive utilizado em suas peças musicais. Ver mais (In) WÖNER, Karl H; HOPKINS, Bill. Stockhausen, life and work. Berkeley: University of California Press, 1976. KARLHEINZ STOCKHAUSEN. Disponível em: <<http://www.karlheinzstockhausen.org/>>.

embaixador americano Charles B. Elbrick pelos grupos guerrilheiros ALN e o MR-8⁶¹, ano que Chris Marker filma *Falemos do Brasil: Torturas (On vous parle du Brésil: Tortures)*⁶²; do primeiro *link* funcional da ARPANET (antecessora da Internet)⁶³; ano que o Grupo Dziga Vertov realiza *Vent d'est* - “não uma imagem justa, justo uma imagem”⁶⁴ -; ano do primeiro homem pisando na Lua; ano de *Contestação*.

As primeiras imagens do filme são fotos do prédio da NASA, as pegadas de Neil Armstrong ao redor da Apollo 11, a bandeira americana fincada no solo lunar e o astronauta acenando em seu retorno. As quatro fotos são dispostas como se sintetizando a atualização do significado do termo imperialismo, desta vez no espaço, - fui, ocupei, conquistei, voltei. Em seguida entra a cartela com o título do filme com a palavra segmentada entre verbo e sufixo, *contesta / -ção* e duas setas que apontam para o centro do grafismo. Indagamos ao diretor se havia alguma razão especial para essa disposição, por que a divisão da palavra? O interesse se deu porque o uso de elementos gráficos e pictóricos permeia todo o filme, no título, nas gravuras, fotos e na frase de Mao, frase que aparece fracionada em diversos momentos do filme e somente exibida completa ao final.

Trevisan respondeu que não houve nenhuma preocupação estética, “apenas a possibilidade de fazer como se podia”, por sinal, o nível do grafismo “é sofrivelmente desigual”, diz ele, mas reconhece que “foi fundamental ter ficado assim para

61 Em 4 de setembro de 1969 a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) sequestraram o embaixador americano Charles Burke Elbrick “exigindo a libertação de 15 presos políticos e a divulgação de um manifesto” na imprensa como condição para libertá-lo. O governo militar atendeu, massa repressão posterior foi violenta culminando com o assassinato do jornalista Carlos Marighella, líder da ALN e principal dirigente da luta armada contra a ditadura. Franklin Martins - Site Oficial - Conexão política. Disponível em: <http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=manifesto-do-sequestro-do-embaixador-americano-rio-1969>.

62 Marker foi um dos organizadores do coletivo Société pour la Lancement des OEuvres Nouvelles – SLON (Sociedade Para o Lançamento Obras Novas) criado em 1967, uma “ferramenta” de apoio à produção de filmes políticos de esquerda. “On vous parle” foi uma das séries produzidas, divulgada como uma “revista de contrainformação”, focando nas lutas políticas na França e no mundo, tinha como objetivo dar voz àqueles diretamente envolvidos nessas lutas sem intermediários e até mesmo sem comentário. Neste número a revista aborda os grupos revolucionários envolvidos no sequestro do embaixador americano Elbrick. O SLON fez ainda *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella (1970)*. (In) LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books, 2006, pp.110-121.

63 Advanced Research Projects Agency Network (ARPANET). O Sistema de Defesa Americano estabeleceu o link entre 4 host computadores em dezembro de 1969 que se desenvolveu para o que conhecemos como web 2.0, este ano é considerado como o do nascimento da internet. Brief History of the Internet - Internet Timeline | Internet Society. Disponível em: <<http://www.internetsociety.org/internet/what-internet/history-internet/brief-history-internet>>.

64 No Brasil Vento do Leste.

contextualizar a emergência e intenção guerrilheira da obra, aquelas letras mal escritas são parte da realidade política do momento”. Coincidentemente a forma de utilização gráfica é próxima à experimentada na mesma época pelo Grupo Dziga Vertov, coletivo de orientação maoísta⁶⁵, formado por Godard e Jean-Pierre Gorin que atuou entre 1968 e 1972 - inclusive a última colaboração entre os dois foi um filme de reemprego, *Letter to Jane* (1972), onde por 52 minutos são mostradas apenas fotos, mais detidamente uma com Jane Fonda, atriz com quem trabalharam no filme anterior, *Tout va bien* (1972), tirada durante sua visita ao Vietnã⁶⁶.

Na ocasião Trevisan não conhecia as realizações do Grupo Vertov, somente os filmes de Godard lançados comercialmente no Brasil, mas comenta que “estranhamente estava fazendo algo que coincidia com as preocupações do grupo”. O coletivo utilizou cartazes escritos à mão, fotos e outros modos gráficos – recurso já presente na filmografia de Godard, p.e., *Pierrot le Fou* (1965) -, mas nos filmes do Dziga Vertov o uso assume um papel estético de militância, de guerrilha. um dos cartazes em *Vent d'est* constava a famosa citação, “não uma imagem justa, justo uma imagem”, por sinal atribuída erroneamente a Godard, quando na verdade é de Gorin⁶⁷. De maneira semelhante, Álvarez também utiliza os mesmos recursos de grafismo, fotos, revistas, etc., como visto em *Now!* (e também presentes em outros filmes dele), elementos heterogêneos do cinema e da mídia agenciados pela mão do cineasta, como diz Godard em *Film Socialisme*, “na palavra manifesto, existe mão”.

Contestação (do latim *contestatio*, -onis) significa: *ação de contestar; disputa; debate; negação*⁶⁸. A montagem é estruturada em blocos que se intercalam e antagonizam ideias e forças, num primeiro momento bem marcada, de um lado o Estado, Governo, Igreja, de outro, o indivíduo, a sociedade civil. Entretanto, no transcorrer do filme outros fatores vão sendo colocados. Forças da própria sociedade civil que se antagonizam, membros da Ku Kux Klan e negros, manifestações

65 Além da influência explícita ao cineasta russo que deu nome ao grupo, as ideias de Bertold Brecht

66 *Letter to Jane* é posfácio de *Tout va bien*. Godard e Gorin no texto de *Letter* dizem que a foto de Fonda resume muito bem o filme anterior, assim, interrogam “a foto, e não a atriz”, sobre qual “papel devem desempenhar os intelectuais na revolução?”, referência direta à uma das falas do personagem de Yves Montand em *Tout va bien* ao comentar seu papel como um intelectual (N.nossa).

67 Michael Witt lembra que Godard esclarece este fato em entrevista (*À voix nue*, 21 dez-1989). (In) WITT, Michael. Jean-Luc Godard, cinema historian. Bloomington: Indiana University Press, 2013, (p.24 e227).

68 Significado / definição de contestação no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/contesta%3%a7%3%a3o>>.

por direitos civis ou pró Guerra do Vietnã. Estes embates também são refletidos no uso do som que no primeiro momento demarca polarizações, mas posteriormente começar a mesclar-se entre os diferentes tipos de imagens.

Lembrando da crítica de Trevisan à polarização da peça *O&A*, e sua observação que seu curta (*O&A*): era uma “observação crítica dessa luta”. A estrutura de *Contestação* parece dar a continuidade a essa perspectiva, vejamos mais atentamente a articulação entre blocos no filme e articulações internas de cada um deles.

A cartela com o título do filme está localizada logo após o prólogo com fotos da conquista lunar pelos Estados Unidos - símbolo de supremacia política, bélica, econômica, científica -, depois de apresentada corta para a imagem uma janela com vidro quebrado. A partir desse ponto vemos uma série de *travellings* nas ruas de uma cidade após algum conflito muito violento, pois são vistos corpos de negros estendidos, pessoas correndo, lojas destruídas e uma caixa do serviço postal tombada que evidencia ser nos Estados Unidos. Cria-se então um contraponto entre a grandiloquência do “grande passo para a Humanidade” com a realidade da barbárie dos conflitos no mundo. Não tivemos como confirmar, foram inúmeros os arquivos utilizados por Trevisan da *TV Excelsior*, mas dentre essas primeiras imagens algumas delas podem ser dos distúrbios ocorridos em Rochester, NY, entre os dias 24 a 26 de julho de 1964 motivado por racismo⁶⁹.

Independente disto, o uso dessas imagens, produzidas pelo país protagonista da política e economia internacional, confronta-se com a ideia da “terra da liberdade”, de segregação racial. Mas no decorrer do filme ficará claro que se trata da segregação do outro, o problema da humanidade. Entre todas as imagens apresentadas, a cartela apelando à ação de contestar.

Portanto, prólogo e primeiro bloco funcionam como apresentação do filme, a formulação é reforçada pelo som que durante essas primeiras imagens é composto por ruídos eletrônicos e uma vocalização que se assemelha a gemidos e um tipo dissonante, assim que as cartelas findam, é abruptamente interrompido e silencia. Durante a sequência seguinte é introduzido um som repetitivo parecido com disparos, as imagens continuam a mostrar incêndios de prédios e carros até aparecer fotos de Richard Nixon, com

69 City of Rochester | July 64 - Rochester Remembers. Disponível em: <<http://www.cityofrochester.gov/july64/>>.

uma expressão descontente e desviando-se da câmera, obstruindo o campo de visão com a mão espalmada, neste momento começa uma marcha alemã que enaltece Hitler.

A série de fotos de Nixon dá início ao segundo bloco, entram manchetes de jornais brasileiros - “*Tropas*”, “*Pressões – sim, sem dúvida*”, “*Golpe*”, “*Greves*” -, intercaladas com fotos de chefes de estado, da igreja e de militares - Charles De Gaulle, Lyndon B. Johnson, Hitler, a Rainha Elisabeth, o Papa João VI. À medida que o bloco se desenvolve ocorre uma montagem interna que acelera o ritmo com as repetições das fotos de Hitler, de militares brasileiros e outras manchetes sobre greves e uma alertando: “*Exército conserva parte das tropas em prontidão*”.

Em seguida é inserida rapidamente a foto de uma mulher ensanguentada na porta de uma loja que destoa completamente das demais apresentadas até então, e, mais uma vez, a foto de militares brasileiros. Este contraste polarizado entre forças de poder e uma única foto de uma cidadã comum transformada em alvo, pode soar um tanto maniqueísta, mas a sutil fração de tempo em que a foto da mulher é apresentada, salvaguarda desse efeito e reforça aquela ideia de Trevisan sobre não se tornar panfletário, ao mesmo tempo não deixa de expor a questão (estamos ainda nos minutos iniciais do filme). Além disso esses três elementos servem de conectivos de passagem para o próximo bloco.

No terceiro bloco o foco muda. Se no primeiro havia uma cidade devastada pela violência, desta vez são apresentadas uma série de manifestações pelo mundo reprimidas pela polícia e forças militares - correrias, gás lacrimogêneo, pancadaria -, a sociedade civil anunciada na foto da mulher no bloco anterior. A primeiras imagens deste bloco são de estudantes em manifestação no interior de um prédio, a seguir aparece exatamente por um segundo a imagem capturada de um trecho de jornal onde se lê “*Não tememos*”, localizada nos primeiros instantes do bloco iniciado, depois dela um batalhão da polícia de choque lançando bombas de gás sobre a multidão. A trilha sonora deste bloco difere da anterior, é percussiva e acelerada, reforçando a agitação das ruas, dos confrontos e os esforços físicos dos envolvidos, manifestantes e polícia.

Na passagem entre o 3º e 4º blocos acontece um outro tipo de conectivo. No último trecho do terceiro bloco vemos manifestantes correndo carregando faixas e a bandeira do Brasil. Em seguida uma tropa de policiais patrulhando pelas ruas de

uma cidade, há uma transição sonora entre a música percussiva (ainda com os policiais) e a volta da trilha com os gemidos e música dissonante anterior, iniciando o quarto bloco com membros Ku Kux Klan em uma marcha pelas ruas de Jacksonville com bandeiras confederadas e dos Estados Unidos, “escoltados por agentes da lei simpáticos à causa”⁷⁰. Assim, temos uma sequência de transição com imagens de um poder institucional do Estado, a polícia, investindo contra manifestantes e a organização paramilitar da Ku Kux Klan⁷¹, desfilando cartazes com dizeres, “*Parem a misturas de raças*” (*stop race mixing*), “*Destruam o projeto dos direitos civis*” (*kill civil rights bill*)⁷², “*Segregação para sempre*” (*segregation forever*).

A imagens que seguem por todo o 4º bloco intensificam ainda mais disputas em estratos sociais, inclusive com imagens de grandes manifestações em apoio ao governo dos Estados Unidos na guerra do Vietnã. Existe um movimento que acompanha desde o início do filme. Do Estado sobre o cidadão, das disputas internas da sociedade até ganhar a dimensão das intervenções internacionais.

O filme acaba com uma sequência bastante dura. A execução de um jovem asiático (pelas feições) que é amarrado a um tronco e fuzilado. Um pouco antes o vemos rodeado de militares e jornalistas (um deles chegando a sorrir). Se Conner colocou em 1958 a imagem sombria do mergulhador (do pós-guerra) entrando na escuridão do navio naufragado, Trevisan explicita em *Contestação* algo mais violento.

Na abertura dos créditos finais é inserido o tango *Cambalache*, composto em 1934 por Enrique Santos Discépolo para o filme argentino *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935), que se tornou referência musical da Argentina, contando com inúmeras versões em países ibérico-americanos. O sucesso é apontado por Ricardo Horvarth pela força política da letra, o “estandarte dos tangos questionadores do sistema prevalecente”, que chegou a ser proibido por diversas ditaduras argentinas.

70 Percebemos na imagem a localização e confirmamos a passeata em referência. (In) WADE, Wyn Craig. *The fiery cross: the Ku Klux Klan in America*. New York: Oxford University Press, 1998, p.330-332.

71 A Ku Klux Klan foi criada em 1886 por veteranos confederados, em 1925 chegou a contar com cerca de 5 milhões de americanos fazendo parte da organização, inclusive nos estados do Norte, em cidades como Chicago e Detroit. Ao perder apoio e influência política no final dos anos 20, a KKK desorganiza-se institucionalmente, voltando à ativa após a 2ª Guerra. Nos anos 60 foi marcado por atentados à bomba em escolas negras e massacres. (In) CUNNINGHAM, David. *Klansville, U.S.A.: the rise and fall of the civil rights-era Ku Klux Klan*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press, 2013, pp.3-10.

72 Esta frase refere-se à tramitação do projeto de lei dos Direitos Civis, campanha encabeçada por Martin Luther King, que estava prestes a entrar em votação no Congresso em 1964. WADE, *ibidem*.

Assim como outros tangos, teve sua letra alterada através de campanhas protagonizadas pela Igreja Católica e grupos nacionalistas de extrema direita, hispanófilos, que queriam a “purificação do idioma”, afastando a linguagem popular (*lunfardo*)⁷³ e o “pitoresco das letras”⁷⁴ (HORVARTH, 2006, pp.23, 126, 135-140). O trecho utilizado por Trevisan é a versão de Caetano Veloso, gravada em espanhol, para o disco *1969* (1969), mesmo ano de *Contestação*,

Século XX, cambalacho / problemático e febril... / que não chora não
mama / e é otário quem não afana / vamos nessa! / vamos que vai! / que
lá no inferno / nos vamos encontrar! / Não penses mais / sente-te ao lado /
que ninguém se importa / se nasceste honrado! / É o mesmo que trabalha
/ noite e dia como um boi / que o que vive dos outros / que o que mata /
que o que cura / ou está fora da lei...⁷⁵

Logo após as imagens do fuzilamento do jovem é inserida esta música, o verso “lá no inferno, nós vamos nos encontrar!”, reclama, em sua negação, a igualdade entre o homens. Mas a música sugere algo mais. Pensando no contexto da ditadura brasileira na época de *Contestação*, assim como de outras ditaduras latino-americanas, do embargo e perseguição norte-americano ao governo de Cuba, o tango emblemático e popular, serve como um elemento de identificação e aproximação entre estes povos. O tango, originalmente, era também a música daqueles que estavam “fora da lei”, os párias que contestavam as ideias vigentes e buscavam inventar suas próprias maneiras de viver.

2.5. Atrever-se às multiplicidades

Os filmes que apresentamos neste capítulo foram realizados entre 1958 e 1969, anos de mudanças extremas que marcaram definitivamente rumos de nossa recente história. Num mundo ainda não de todo globalizado, com poderes bastante definidos, estes três filmes parecem marcar as mudanças que estavam a ocorrer.

A Movie foi a primeira incursão de um artista que não sabia nada sobre técnicas de cinema, nem como operar uma coladeira. Mas fez um filme que influenciou

73 O *lufardo* é um jargão originado em Buenos Aires no final do séc. XIX, associados a pessoas das classes mais baixas e de conotação marginal, “um dialeto de ladrões”. HISTORIA DEL LUNFARDO. Disponível em: <http://www.agenciaelvigia.com.ar/historia_del_lunfardo.htm>.

74 Muitas delas fazendo referência a crimes e personagens marginais da sociedade (Horvarth, *ibidem*).

e influencia até hoje, além dos demais que realizou posteriormente. Utilizou filmes comprados em uma farmácia, deles extraiu imagens e as reorganizou buscando novos sentidos entre a mitologia dos *westerns*, elefantes e habitantes africanos, carros de corrida, bomba atômica, zepelins e mergulhadores.

Now ouviu primeiro a música de uma cantora para (re)mostrar as imagens sobre o racismo ao negro. Basicamente feito com fotos, utilizando trucagens simples, forjou linhas de pensamentos que nos fazem pensar na questão central do filme, mas ao mesmo tempo deslizam para tentar imaginar um abraço entre uma mulher branca e uma criança negra, o que pensa um militar ao bater numa criança, sobre a defesa de ideais de uma comunidade.

Contestação é estarrecimento generalizado. O jovem de vinte e cinco anos que o concebeu vivia em um país sob ditadura militar, foi buscar nas imagens do mundo alguma identificação com o que vivia. Convocou as imagens registradas de pessoas que gritavam, corriam, apanhavam, brigava e morriam. Mas finaliza seu filme com os acordes e versos irônicos de um tango para lembrar que a dança continua.

Os três guardam um idealismo selvagem para falar com e das imagens. Este capítulo dedicado a um tipo de montagem urgente, básica, tentou demonstrar como seu uso pode levar a construção de um filme de reemprego que pode expor temas bastante perceptíveis, mas abrindo um espaço ao espectador para que ele formule questões dentro do filme. Vimos no início a polêmica entre as ideias de Vertov e Schub. O primeiro desejando “abrir” a montagem aos “pedaços de vida”. A segunda buscando alinhar um contexto, defini-lo, mesmo usando imagens diversas. *A Movie*, *Now* e *Contestação* formam um conjunto que permite e partilha com o espectador a possibilidade transitar nas imagens que apresentam, de construir junto com o filme,

“A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.156).

Esta multiplicidade essencial que Didi-Huberman indica, reverbera com o que estes filmes nos apresentam. Reunir e misturar linhas diversas de temporalidades

– no sentido que cada imagem reempregada se realizou num momento e lugar preciso. E daí dar chance para que multiplicidades se manifestem.

A última questão comum aos três é um comentário sobre as alternativas buscadas, mas esta é extensível de uma maneira geral aos filmes de reemprego: usar aquilo que tem à mão. Reusar os pedaços acessíveis e deles forjar alguma “expressividade”, talvez seja melhor rever as palavras de Álvarez, e repensá-las para nosso caso, aproveitar às vezes toda a tecnologia contemporânea, e outras seus rudimentos, e assim “salvar para posteridade a imagem do presente”.

3 Transmissões, capturas e restituição de imagens de televisão

*Minha TV experimental nem sempre é interessante,
mas nem sempre desinteressante, como a natureza
que não é linda porque muda lindamente,
mas porque muda*

Nam June Paik

3.1. Tele-visão, olho-cinema

Imagens de televisão tornaram-se outra fonte de extração para o cinema experimental de reemprego e outras formas de artes fílmicas. Ao contrário do capítulo anterior, onde também ocorria a translação de imagens exteriores ao cinema, mas restritas a reutilização da película, os filmes que trataremos neste capítulo reempregam em sua totalidade imagens produzidas para televisão, inclusive as de um tempo em que esta trabalhava também com película. Na primeira parte apresentaremos exemplos realizados sob diferentes abordagens para diversos produtos televisivos - noticiários, programas de auditório, novelas etc. -, são eles: *Perfect film* (Ken Jacobs, 1985), *No match* (Takeshi Murata, 2010), *Tears* (Sabine Massenet, 2004) e *CNN concatenated* (Omer Fast, 2002). Na segunda nos deteremos em *Um dia na Vida* (2010) do brasileiro Eduardo Coutinho, que parte da intensidade do fluxo de imagens capturadas das redes de tevês brasileiras elaborando seu dispositivo em um efeito de *zapping* como explicaremos posteriormente.

Poucas vezes lembramos que a televisão possui historicidade e especificidade próprias. As pesquisas que a possibilitaram datam do último terço do séc. XIX, posteriormente aprimoradas para o tubo eletrônico no início do séc. XX por Robert von Lieben na Alemanha e Lee de Forrest nos Estados Unidos, para finalmente iniciar sua implementação a partir dos anos 1930 com a ampliação das redes de energia elétrica e as primeiras grandes redes¹. No final dos anos 1940 e início dos

¹ (In) ZIELINSKY, Siegfried. *Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999, p.11., e (In) KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999, p.2.

1950, através dos esforços coordenados das agendas da indústria eletrônica e de governos, a televisão teve seus usos sistematizados, mas sua especificidade, alegam seus estudiosos, foi muitas vezes suplantada, e para o senso comum, percebida como uma mescla entre o filme (componente visual) e o rádio (transmissor)². De lá para cá inovações tecnológicas e rearranjos econômicos provocaram o embaralhamento dos espaços do cinema e da TV, mas até hoje, por mais segmentar que seja sua programação ou modelos de difusão (aberta, cabo, *on demand*) o *broadcasting* televisivo permanece em seu formato emissor/receptor, imprimindo um fluxo contínuo de imagens em nosso cotidiano. Isto considerando o modelo tradicional de transmissão, mas como alerta Wolfgang Ernst, hoje também podemos acessar quase instantaneamente conteúdos disponibilizados *online* das programações. Tal situação implica na constituição de um arquivo disponível à cópiagem e à montagem que possibilite gerar novas formas viabilizadas pela tecnologia eletrônica (ERNST, 2013, p.103). Embora atrativo, não faz parte do nosso objetivo de estudo adentrar nos meandros do *medium* televisão sob a perspectiva dos estudos da Arqueologia da Mídia, mas vale assinalar essa nova lógica apontada por Ernst que permite, por exemplo, abordar as várias invenções que circulam na *web* a partir de intervenções com esse tipo de material disponível.

É sempre polêmico falar sobre o papel da televisão e seu poder de influência, não é de hoje que isto chama atenção e resulta em formulações críticas. O sul-coreano Nam June Paik, músico e artista visual ligado à vídeo arte e ao grupo Fluxus³, foi o precursor de intervenções dos sinais de televisão ao utilizar ímãs na distorção alterando o campo eletromagnético em frente ao aparelho no início da década de 1960⁴ (fotos). Ao longo de sua carreira Paik realizou uma série de trabalhos de instalações tendo a televisão como tema, *TV Buddha* (1974-2002)

2 URICCHIO, William. Television's first seventy-five years: the interpretative flexibility of a medium in transition. KOLKER, Robert Phillip (Org.). The Oxford handbook of film and media studies. New York: Oxford University Press, 2008, pp.287 e 289.

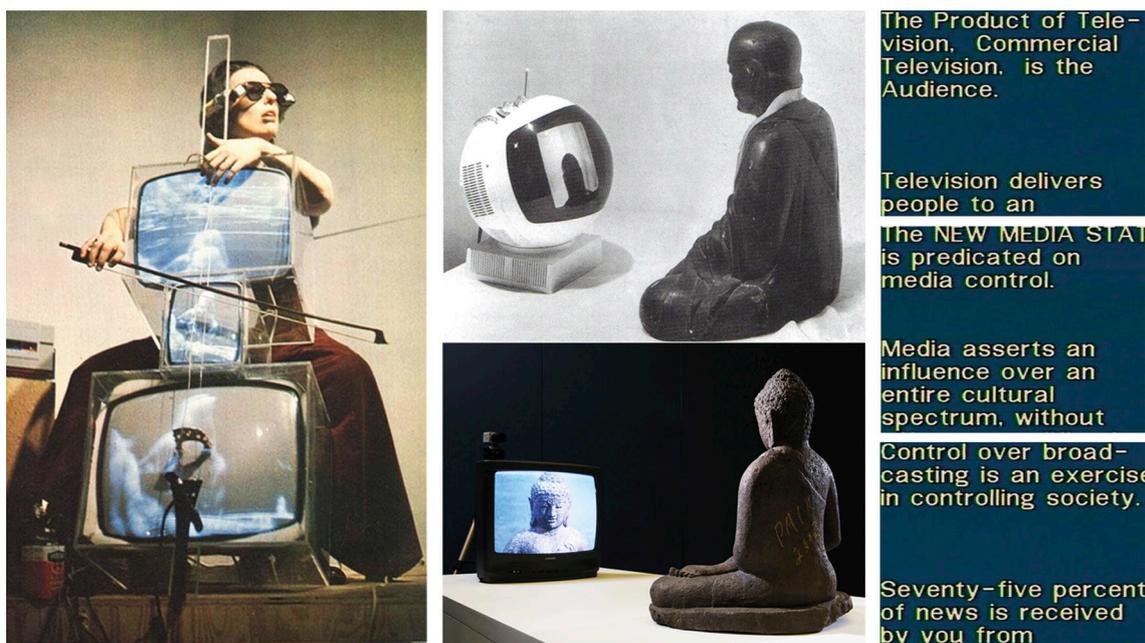
3 O grupo Fluxus foi uma derivação do movimento Neodadá (1950-60) – seguindo os passos do Dada, Letrismo, Situacionismo, Art Beat, entre outros movimentos - além da forte influência das ideias de John Cage que foi professor de muitos deles, teve como marca assumir uma natureza mutante "estabelecendo ligações entre várias atividades, linguagens, disciplinas, gêneros, nacionalidades e profissões". (In) DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas Et Movimentos. Cosac Naify, São Paulo, 2010, pp.228-229.

4 Paik teve sua estreia com interferências no sinal de televisão na Exposition of Music-Electronic Television em Wuppertal (Alemanha), em 1963. (In) It's All Baseball: Nam June Paik Starts Out. Disponível em: <<http://museumzero.blogspot.com.br/2013/12/its-all-baseball-nam-june-paik-starts.html>>.

– um paciente Buda que observa o monitor eternamente -, performances, *TV Cello* (com Charlotte Moorman, 1976) e transmissões via satélite (*Global Groove*, 1974) buscando modos de uso e refletir nossa relação com a tecnologia, com dedicação particular para com a televisão e o vídeo. Como aponta Cezar Migliorin, “o gesto de Paik positiva o aparelho” a partir de sua própria especificidade - no caso, a distorção das linhas de informação eletrônica - torna-o gerador de “matéria prima para imagens que só a TV seria capaz de produzir”⁵.



Nam June Paik: *Kuba TV* (1963) (esq.), *Magnet TV* (1965/99) (demais), Paik em ação (direita).



Paik: com Charlotte Moorman, *Cello TV* (esq.) e *Bhudda TV* (1974-2002) (centro). Richard Serra: *Television delivers people* (1973) (dir.).

Outro a questionar a televisão foi Richard Serra em *Television delivers people* (1973). O vídeo consiste na simples rolagem de um texto (do tipo *teleprompter*) com letras amarelas sobre o fundo azul que ocupa todo o quadro do monitor, como trilha sonora usou uma música genérica “de elevador” (fotos). O texto denuncia a influência da televisão e o “Novo Estado da Mídia”, seu “poder de controle

5 MIGLIORIN, Cezar. Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/namjunepaik.htm>>.

social sem precedentes para o benefício e lucro” de corporações⁶. Em uma das frases atesta: “você é um produto de TV”; em outra insinua uma alternativa: “tudo na televisão é educacional, no sentido que ensina alguma coisa”, embora ao final chegue à conclusão de ser impossível. O comunicativo e potencialmente criativo artefato tecnológico, a controversa instituição da televisão, tornava-se um ponto de questão da arte. Que sinais são esses que nos chegam? Hoje disputa sua hegemonia com outras mídias, principalmente a internet, mas em países como o Brasil, sob o forte apelo televisivo, um filme como o de Coutinho tem muito a investigar.

Rancière diz que a televisão “de modo geral, não pressupõe um olhar forte, mas um olhar alienado ou distraído” (RANCIÈRE, 2012, p.11) passível de ser capturado. Deleuze, por sua vez, referindo-se aos programas de entrevistas na televisão, fala de seu funcionamento como uma “máquina binária que preside a distribuição dos papéis”, expondo sempre opostos bem definidos, onde tudo é calculado conforme as “significações dominantes”⁷ (DELEUZE, 2004, p.31) ?a ordem estabelecida. As estratégias adotadas nos laboratórios de reemprego com imagens de televisão tensionam essas duas instâncias, a captura do espectador e sua acomodação ante o discurso majoritário, mesmo que por vezes leve-o a crer uma participação. Os filmes que veremos disponibilizam experiências de repensar o lugar do espectador através das reorientações do material que isolam e tratam certas questões do consumo das imagens de tevê. Em Coutinho, porém, ocorre um diferencial: a elaboração de seu dispositivo prevê de forma rigorosa a captura em tempo real, em *zapping*, durante 19 horas de um único dia. Mesmo com a posterior montagem para o formato final, desde sua origem fica estabelecido propositalmente um limite operacional, assim, além de dispor a nós espectadores a experiência do filme, ele próprio se insere no próprio laboratório como espectador/capturador durante o processo.

3.2. Material bruto, material perfeito

Para iniciarmos esta exposição sobre reemprego de imagens de televisão, recorreremos a um dos mais brilhantes exemplos, *Perfect film* (1985) de Ken Jacobs,

6 ELWES, Catherine. Video art: a guided tour. London; New York: I.B. Tauris; In Association with University of the Arts; In the United States of America and in Canada distributed by Palgrave Macmillan, 2005, p.99.

7 O conceito de máquina abstrata: aquela “que organiza os enunciados dominantes e a ordem estabelecida de uma sociedade, as línguas e os saberes dominantes, as ações e sentimentos conformes, os segmentos que prevalecem sobre os outros” (DELEUZE, 2004, p.156).

readymade realizado a partir de uma bobina de filme⁸ 16mm, adquirida em um brechó, que revelou mais tarde conter o material bruto de uma reportagem de televisão sobre o assassinato de Malcom X, ocorrido em 1965. Acrescentando apenas o título e aumentando o volume de uma seção, Jacobs manteve a estrutura repetitiva e fragmentada original do registro de vinte e dois minutos de duração, “um filme sem pé nem cabeça, não intencional, não desenhado, eu não iria mexer numa evidência” (JACOBS *apud* ARTHUR, 2011, p.28). “O efeito é o de ver um segmento de notícias de TV desconstruído e restaurado com um monte de elementos brutos, sem costura de narração, ilustração [...]”, observa Paul Arthur, e estes restos descartados são a prova “de como as notícias de TV conspiram para perder a verdadeira história” (ARTHUR, 2011, p.28). “Estas manchas ásperas”, diz Tom Gunning, “possuem as maiores potências da revelação” (GUNNING, 1989)⁹, “depois de ver *Perfect Film* percebe-se que toda reportagem vai ser parcial, falsa”, resume a cineasta Abigail Child (CHILD, 2011, p.111). A não montagem de *Perfect film* revela, a partir de sua materialidade, o modo operativo do jornalismo televisivo e simultaneamente uma reflexão sobre a produção de imagens. A “impureza” das tomadas brutas, o *film leader*, os ajustes de câmera etc., assim como a fragmentação de um discurso que seria construído posteriormente, alude à censura intrínseca que este tipo de material está predisposto: a mecânica nas performances dos repórteres e entrevistados e o tratamento lapidado a informação oficial. No filme a mesma pergunta é repetida para diversos entrevistados como se para colher o *take* certo (“houve alguma outra emoção?”). O policial dá respostas evasivas, o chão é mostrado com marcas de balas, num trecho surgem imagens de Malcom X falando sobre ameaças recebidas contra sua vida, como o testemunho de um fantasma (fotos). Gunning diz que *Perfect film* apresenta um “aparente paradoxo” na filmografia do diretor, referindo-se ao fato que a maioria dos filmes de Jacobs realizados com materiais de reemprego, são meticulosamente trabalhados na montagem. Nesta “investigação da imagem cinematográfica” a não manipulação do material, para o autor, supera o “egoísmo impetuoso” de um “jogo dadaísta”. Ao assinar seu nome, Jacobs demonstra “uma profunda humildade diante da imagem cinematográfica e devoção ao seu

8 Lembrando, antes do advento do videoteipe, a captação de imagens das TVs era feita em película. (N. do A.)

9 Gunning aponta várias fontes utilizada por Jacobs: filmes inacabados de amigos, arquivos oficiais, televisão, filmes de família, documentários, desenhos animados, filmes educacionais, além do uso de found sound para compor as trilhas sonoras, da música etnográfica ao jazz. GUNNING, Tom. Films that tell time: The paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. 1989. Disponível em: <http://www.movingimagesource.us/files/films_that_tell_time_ken_jacobs.pdf>.

fascínio inerente”, afirmando em seu gesto “a objetividade disciplinada de um cientista durante um experimento”, tornando o filme um “documento antropológico” [...] “e não simplesmente como um veículo de informação ou fórmulas prontas” (GUNNING, *op.cit.*), explorando “a percepção através da história e a história através da percepção”, acrescenta Child (CHILD, *op.cit.*).



Perfect film (Ken Jacobs, 1987).

A razão de escolhermos *Perfect film* para abrir este capítulo deve-se à sua economia formal, entendendo-o como uma espécie de tábula rasa. Assim, nos serve como referencial base para outros filmes de reemprego com material de tevê que abordaremos ao longo do texto e mais detidamente em *Um dia na vida*. Jacobs declara seu desejo por mais materiais em estado bruto como este, uma fonte primária que qualquer um pudessem ponderar, uma “evidência não contaminada pelo compulsivo talento mal aplicado de proprietário” [...] “a ‘montagem’, o proposital ‘apontar as coisas’” [...] “melhor apenas ser apontado para o território, colocar-se no tempo a explorar, desbastando-o, por nós mesmos”¹⁰. Da breve descrição apresentada do filme, consideremos os pontos que nos interessam aqui. Em primeiro lugar o *gesto* de reutilizar integralmente o objeto-filme encontrado, que se assemelha ao caso do filme de Porumboiu, por exemplo.

Embora o merecido reconhecimento ao filme de Jacobs, a crítica que Gunning lança à prática dadaísta (“egoísmo impetuoso, comandando o trabalho de outra pessoa”)¹¹,

¹⁰ EVERHART, Spencer. Ken Jacobs' PERFECT FILM, a literal found footage short concerning the assassination of Malcolm X | The Dailies Blog @ The Seventh Art. Disponível em: <<http://www.theseventhart.org/dailies/2014/02/20/ken-jacobs-perfect-film-a-literal-found-footage-short-concerning-the-assassination-of-malcolm-x/>>.

¹¹ (Gunning, *op.cit.*).

parece-nos uma anacronia¹², no sentido em que esse tipo de estratégia, como entendemos, demonstrou-se absorvida pelas artes e transformou-se ao longo do sec. XX. A absorção e reorientação desses objetos implicam no reconhecimento como artefatos antropológicos - desde as colagens e fotomontagens cubistas e dadaístas aos filmes de reemprego. Assim, extraídos e retrabalhados são dispostos à análise crítica e restituídos ao circuito cultural como novos objetos. Rancière, referindo-se às práticas dadaístas que desembocaram na arte contestatória dos anos 1960 e tiveram como tônica dominante a polêmica, diz que o “jogo de intercâmbio entre arte e não-arte” provocava confrontos entre “elementos heterogêneos e oposições dialéticas entre forma e conteúdo”, denunciavam assim “as relações sociais e o lugar reservado para a arte dentro deles”, as estratégias dadaístas ridicularizavam “as pretensões da arte para separar-se da vida” (RANCIÈRE, 2009, p.51).

Acreditamos que além disto, esses atos de *détournement* não se estancaram nos anos 1960, mas foram capilarizados em vários campos da arte e alastrados à produção cultural popular, assumindo formas específicas dos *remixes* na música, *mash-up* de vídeos na internet etc. Certamente a prática problematiza questões sociais tradicionais, de sentidos éticos, legais, de autor e direitos autorais, pontos que motivaram, inclusive, Coutinho em seu filme. Mas esse embate lança mão para pensarmos as atuais construções de subjetividades no interior do modelo capitalista, dentre elas os filmes de reemprego, embora estejamos cientes que o mesmo capitalismo também assimilou essas estratégias, como por exemplo, a campanha publicitária de lançamento do modelo da *Citroën DS3* (2010) que utilizou entrevistas de Marilyn Monroe e John Lennon, alterando o áudio dos depoimentos e contextualizando-os ao tema da campanha “Anti retro”¹³. E ainda na música *pop*, como o clipe para a música de Michael Jackson, *The Man in the mirror* (1987)¹⁴ inteiramente feito com material de reemprego, além dos exemplos de Bruce Conner

12 Rancière defende que não existe anacronismo, mas sim anacronias, “modos de conexão” a “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade”. (In) RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. (In) SALOMON, Marlon (Org.). História, verdade e tempo. Chapecó: Argos Ed. da Unochapecó, 2011, p.49.

13 Vistos aqui <<https://www.youtube.com/watch?v=FdYSGB4tYNo>> (Monroe), e aqui <<https://www.youtube.com/watch?v=4Ph4rZU0Ns4>> (Lennon).

14 William C. Wees desenvolve uma análise deste clipe confrontando com sua classificação sobre material reciclado. (In) WEES, William C. Recycled images: the art and politics of found footage films. New York City: Anthology Film Archives, 1993, pp.40-43.

citados no capítulo anterior, ressaltando as diferenças entre as perspectivas estéticas que separam os dois últimos¹⁵.

Se os dadaístas buscavam em seu programa não separar a vida da arte, esta invadiria antes mesmo deles notarem. O Dadá e demais vanguardas históricas, foram avatares, confirmações dos fenômenos estéticos na reconfiguração do sensível que, com Rancière, desprende-se de suas “conexões comuns, habitado por um poder heterogêneo, o poder de uma forma de pensamento que se tornou estranho a si mesmo” [...] estabelecendo “a autonomia da arte e da identidade das suas formas com as formas que a vida usa para moldar-se” (RANCIÈRE, 2013, pp.18-19). Um exemplo de reemprego, embora não seja com material de televisão, mas que demonstra essa incorporação e mudança na maneira de aproximação à materialidade do objeto-filme, dá-se em Hollis Frampton com *Works and Days* (1969). Ao inserir somente o título, emprestando do poema de Hesíodo¹⁶, em um documentário sobre jardinagem, Frampton declara tê-lo realizado sob o “pretexto ostensivo da disciplina humana e a prática de fazer uma horta”, e assim nos encaminha o filme como uma “metáfora abrangente”, “o resultado da floração do trabalho”. No final do filme acrescentou seu logotipo¹⁷, “não reivindicando como um *readymade*, mas no espírito dos conhecedores chineses que afixavam seus selos escarlates em pinturas como um sinal de admiração”¹⁸. A adoção do *readymade* justaposta a essa passagem nos é tocante se pensarmos na ideia de cinema-infinito de Frampton que mencionamos na introdução deste texto, uma horta cultivada de cinema que anuncia, no gesto do cineasta, a floração de novas imagens.

O exemplo de Jacobs trata de um tema bastante relevante, o assassinato de Malcom X, além de ter como suporte a película que, enquanto objeto, teve um tipo de produção e circulação particular, um material fotossensível anônimo que

15 Apesar de estarem localizados no mesmo universo pop, os cliques de Conner para Bob Dylan, banda Devo, Brian Eno e David Byrne, de teor crítico, distanciam-se enormemente da utilização industrial no de Michael Jackson. Brenez em defesa das formas populares, aponta que há uma confusão entre o que é “popular” e o que é “industrial”, e serve tanto para o cinema como para a música pop. (In) BRENEZ, Nicole. Abel Ferrara. Urbana: University of Illinois Press, 2007, p.1.

16 O poema épico de Hesíodo, um dos primeiros poetas gregos, versa didaticamente sobre agricultura e os cuidados sobre o plantio, mas que “pode ser resumido como uma complexidade de conselhos para viver uma vida de trabalho honesto”. WEST, M.L. (In) west_theogony.pdf. Disponível em: <https://culturalstudies101.files.wordpress.com/2011/09/west_theogony.pdf>.

17 Frampton assinava todos os finais de seus filmes com sua marca, “HF” (N. nossa).

18 Hollis Frampton Biography. Disponível em: <<http://hollisframpton.org.uk/bio.htm>>.

acabou no brechó. Mas agora passaremos para um grupo de filmes que lidam com material televisivo a partir do videoteipe e do digital, outros tipos de acessos e capturas configuram-se. Estes filmes buscam temáticas no ordinário da televisão, um movimento não tão simples justamente por lidar com referencial tão presente. Para se efetivarem como experiência crítica, os laboratórios vão estabelecer dispositivos formalmente econômicos que de certa maneira, perseguem a mesma lógica da televisão, algo similar ao que Jacobs reconheceu preciso para *Perfect film*, mantê-lo como material bruto incorporando a própria estética do veículo. Nos exemplos seguintes, apesar de algumas formas de intervenção, há um predomínio em não manipular a “imagem de TV”, não que isto seja prerrogativa - mais adiante veremos com Peter Tscherkassky, Mathias Müller e Christoph Girardet outros exemplos de intervenção na publicidade de televisão -, mas os que apresentamos agora assimilam os enquadramentos, a luz, cenários e *mise-en-scène* como elementos formais. Outra característica destes filmes é quanto à circulação. Eles refletem o atual momento onde os espaços de projeção estão cada vez mais diversificados, todos eles começaram como instalações, circulando em museus e galerias, para depois ganharem outras janelas como os festivais e mostras de cinema.

3.3. Jogos

Outro *readymade*, *No match* (2010) do americano Takeshi Murata, reemprega imagens de *Classic Match*, programa de jogo da TV americana da década de 1980. Com exceção de breves segundos no início e no final do filme, Murata utiliza integralmente um plano sequência raríssimo de ser visto em televisão por conta de sua duração, são quase 17 minutos de plano fixo ao qual assistimos o desafio de memória por um candidato que concorre ao grande prêmio de sete carros¹⁹. O quadro deste plano é dividido em três zonas, o candidato, Russ Williams, em super *close-up*, uma tabela com quinze células numeradas (1-15) que guardam palavras duplicadas (com exceção de uma) e um cronômetro regressivo que conta os mil segundos de tempo para as tentativas. O jogo consiste que se escolham dois números por vez, de maneira a acertar a localização entre os pares. Entretanto, após 311 tentativas, Russ não consegue acertar nenhuma, ele parece não entender o jogo,

¹⁹ Takeshi Murata, *No Match*, 2010 in Salon 94 Media on Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/channels/160327/72447650>>.

determina-se a adivinhar a esmo as combinações. O rosto recortado no quadro olha diretamente a câmera, no início aparenta confiança, aos poucos vai desmoronando, o tempo estendido de duração tensiona ainda mais a situação. Enquanto isso, ouvimos a voz monocórdica do apresentador no extracampo repetindo a cada nova tentativa: “*no match!*” (“não bate!”) (fotos). A situação torna-se humilhante e ambígua, percebemos a inépcia e fragilidade do candidato no desafio, seu rosto apartado do corpo, encurralado nos limites do quadro - é a atração do programa. Ao mesmo tempo podemos falar de certo heroísmo em sua determinação de permanecer prostrado frente à câmera durante toda a tortura. Para chegarmos a esta conclusão algo foi procedido, a extração e deslocamento que Murata realizou permitiu que percebêssemos um estranhamento no arquivo esquecido e agora retornado. Sabemos *ser* tevê, mas agora assistimos como espectadores exteriores ao âmbito dela. Observamos isoladamente como algo *de* tevê fora de seu veículo normal.



No match (Takeshi Murata, 2010)

A situação do jogo que a princípio era inusitada e até cômica, vai se transformando em incômoda à medida que o tempo passa, reforçada pela rigidez do esquema tríptico do plano sequência fixo que tensiona as relações entre o candidato, as escolhas e o tempo, mudam-se números, palavras e as expressões do candidato. Esta disposição confere uma experiência que sugere questionamentos sobre vários aspectos. O rosto enquadrado, transformado em atração-mercadoria do programa, a cooptação financeira traduzida na promessa dos carros do prêmio, e em meio a isso também se questiona o lugar do telespectador como consumidor dessas imagens, afinal, o programa foi produzido para seu entretenimento. É nessas aberturas que percebemos a possibilidade crítica para tecer redes de entendimentos a partir do acesso de um simples telejogo. Mas as imagens datadas na década de 1980 não o situa como acontecimento único, elas traduzem mecanismos sociais e econômicos atuais que podemos reconhecer nas “atrações” correntes dos programas de

televisão. Basta lembrar o “Tudo por dinheiro” do Programa Sílvia Santos (SBT), onde pessoas entorpecidas pela vontade de uns trocados ou uma aparição fugaz na televisão jogam-se na disputa de cédulas de dinheiro que o apresentador atira ao ar, ou se expõem a perguntas e situações constrangedoras no circo montado.

Atualmente há formatos ainda mais elaborados e agressivos deste tipo de exposição e transformação dos sujeitos em atração-mercadoria. Migliorin indica no quadro “Lar Doce Lar”, no programa do apresentador Luciano Huck (“Caldeirão do Huck”, *Globo*), a criação de “um espaço espetacularizado à imagem da emissora” pela supressão dos traços que o caracteriza como lar (MIGLIORIN, 2015, pp.23-24). Se antes as pessoas iam ao estúdio de TV, este exemplo mostra uma casa transformada em estúdio²⁰. Em um desses casos o apresentador Huck ao entregar a casa reformada, dirige-se aos moradores ponderando e ao mesmo tempo justificando: “[...] vocês subiram os tijolos, não tem explicação, ali tinha uma vida inteira, tinha poesia. A gente é um programa de televisão, a gente é a TV Globo, a gente vem e faz” (Huck *apud* Migliorin, *op.cit.*, pp.20-22). Migliorin chama a atenção na naturalidade da assunção do apresentador – e, por conseguinte, de sua equipe e da *Rede Globo* - em explicitamente justificar o império e a violência na intervenção. Nada sobra da casa anterior, tudo é reprogramado como um cenário de novela, seus moradores retornam como estrangeiros ao próprio lar, certamente com benfeitorias, mas não há mais as assimetrias que o preenchem. Pode-se argumentar que existe um pré-acordo em quaisquer destas situações, o candidato se inscreveu, escreveu ao programa, faz parte da claque, enfim, o arbítrio dos que se submetem às regras do jogo, mas são sujeições que opacam cada vez mais as relações entre o indivíduo e o capital na naturalização da performance do espetáculo que é estendida ainda ao cotidiano, como lembra Migliorin, “é próprio ao capitalismo uma fragilização dos códigos que organizam as formas de vida” (MIGLIORIN, *op.cit.*, p.23). Sem dúvida, aquela reforma foi feita, mas também, e muito mais, foi realizada a produção de um quadro de televisão, individualizado, efêmero, preenchido com cenas e músicas comoventes para suprir a agenda da grade de programação, como se este exemplar pudesse ser estendido aos sonhos de todos os telespectadores do programa.

20 O objetivo do quadro é a reforma da casa de um telespectador que inscreve um pedido à produção do programa, associando sua história de vida à própria casa onde mora. Se selecionado, entrega a casa à produção que assume a reforma. (In) MIGLIORIN, Cezar. Cartas sem resposta: a internet, a educação, o cinema e o Luciano Huck. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp.20-22.

Tocamos nesses exemplos para ilustrar que cada vez mais a diversidade performativa da televisão cria ou reprocessa programas que apagam os sujeitos, mesmo que, paradoxalmente, estejam diante das câmeras. O acerto de Murata em *No match* está em perceber a natureza elementar do plano fixo que aprisiona Ross, torna-o, em certo sentido, uma síntese distópica, não somente por ele perder o grande prêmio, mas também pela completa anulação da venda do espetáculo como sonho ou mesmo diversão, são 17 minutos que não levam a nada. Quem sabe o leitor pudesse se propor a visualizar um filme imaginário de reemprego com algum trecho das imagens do programa de Huck²¹, repensar aquelas imagens, extrair elementos que forneçam formulações à crítica. É interessante notar o agir da elaboração crítica, equiparemos o dispositivo fílmico de Murata e o texto de Migliorin, ambos procedem de forma semelhante, um segmento de programa de televisão foi extraído, analisado e tornado visível (ou legível), retornou como forma de pensamento para aquelas imagens, de outro modo os fatos possivelmente seriam dissolvidos no fluxo contínuo das programações. As pesquisas desses microcosmos podem ser reveladoras quando disponibilizados ao esforço crítico.

3.4. Estratégia de lágrimas

A partir de várias novelas e séries americanas veiculadas pela televisão francesa, Sabine Massenet elaborou *Tears* (2004)²² (fotos). A construção do filme trabalha uma montagem ritmada com *close-ups* de atrizes, semelhante ao que vimos no capítulo anterior em *Home stories* de Matthias Müller, com o qual de alguma maneira dialoga. Se em Müller a “expectativa” era o fio condutor na trama dos rostos de ícones femininos do cinema, aqui os rostos das estrelas de televisão são condutores de emoções que acabam inexoravelmente em lágrimas. De “um produto de televisão endereçado principalmente às donas de casa”, Massenet declara que trabalhou a montagem para evidenciar “os mecanismos e códigos que permitem compor a emoção e levar às lágrimas: rasgos

21 Episódio do programa: Neza Cesar transforma a casa da maratonista Marlene no Lar Doce Lar - notícias em O Programa - Caldeirão do Huck. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/caldeirao-do-huck/0-Programa/noticia/2013/05/neza-cesar-transforma-a-casa-da-maratonista-marlene-no-lar-doce-lar.html>>.

22 Heure Exquise !TEARS - MASSENET Sabine. Disponível em: <<http://www.heure-exquise.org/video.php?id=3352>>.

teatrais, lágrimas de colírio, lágrimas de silicone...”²³. Nicole Brenez comenta que *Tears*, como *Home stories*, explora a domesticação do gesto humano, resgata um “catálogo de gestos recorrentes” como os encontrados “notadamente nos melodramas de Douglas Sirk e Alfred Hitchcock”, sintetiza assim a fabricação de um repertório que reincide nas interpretações das atrizes filme a filme, “como se fizessem parte de um mesmo programa gestual”.

A novela de televisão, lugar onde se popularizou e maximizou o gesto, expõe o corpo humano transformado “num repertório vazio de todas as emoções, restando apenas uma indicação da emoção, tal qual na publicidade” (Brenez, 2012)²⁴. Explorar essa codificação gestual que Massenet e Brenez apontam é o princípio que norteia o dispositivo do laboratório deste filme, a extração do trecho da novela, o recorte e isolamento do rosto como elemento de estudo para daí, na montagem, elaborar um compêndio de cenas com mulheres sozinhas que traça um percurso de emoções: apreensão, dedução, estarrecimento, dor, sofrimento, desespero, melancolia, conforto, resignação. A montagem justapõe os rostos nesse itinerário criando ligações entre eles, formulando uma narrativa. O áudio mantém a dublagem francesa, mas somente com monossilábicas expressões esparçadas. A trilha sonora usa temas arrebatados típicos de novelas, ao fim do primeiro terço do filme é inserida a canção “*Ne me quitte pas*” (Jacques Brel) interpretada por Nina Simone reproduzida na íntegra até o final do filme. Segundo Massenet a canção “ênfatisa o ‘drama’ ao restaurar alguma dignidade às intérpretes”. Sem dúvida, música e letra possuem um teor de doação incondicional, mas não entendemos se exatamente restaura alguma dignidade, Brel afirmava ser uma canção sobre os limites da humilhação do homem, basta lembrar os versos finais²⁵. Mas talvez esteja aí o sentido da cineasta, enfatizar a doação irrevogável das atrizes em submeter seus rostos ao *close-up*, marca registrada das telenovelas, prova de fogo na exposição de emoções, e sobre põe a canção para extrapolar ainda mais o efeito.

23 Tears. Disponível em: <<http://www.sabinemassenet.fr/tears.html>>.

24 BRENEZ, Nicole. “L’Art du Gest: Traditions Historiques, Instruments, Questions” / Nicole Brenez – YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_brvfj74DI8>.

25 “Laisse-moi devenir / L’ombre de ton ombre / L’ombre de ta main / L’ombre de ton chien / Ne me quittes pas” (Deixe que eu me torne / A sombra da sua sombra / A sombra da sua mão / A sombra do seu cão / Não me deixes). Brel disse que é “um hino à covardia dos homens”, [...] “o quanto um homem pode humilhar-se”, [...] mas “pode agradar as mulheres que deduzem a aparência de uma canção de amor”. (In) ROBINE, Marc. Grand Jacques: le roman de Jacques Brel. Paris: Editions A. Carrière/Edtions du Verbe, 1998.

Jean Epstein, no texto “Bonjour Cinéma” (1921), afirmava que “o *close-up* é a alma do cinema” [...] “ele pode ser breve, pois a fotogenia é um valor da ordem de segundos”. Ao falar sobre a interpretação do ator no cinema, o cineasta e teórico francês diz que “um rosto nunca é fotogênico, mas sua emoção algumas vezes” [...] por isso “um esforço trucado é ridículo” (EPSTEIN, 1974a, p.93-102). Fotogenia para Epstein é “a propriedade de certos aspectos das coisas, dos seres e das almas que nos parecem melhores no cinema do que por qualquer outro modo de representação”²⁶, um modo de se perceber que só aparece quando deslocado para a tela, “faz com que certos objetos pareçam mais vivos no écran do que na realidade” (EPSTEIN, *op.cit.*, p.32). O *close-up* aproxima e resalta, mas a proximidade máxima não garante localizar e identificar a emoção, é essa sutileza que Epstein aponta.



Tears (Sabine Massenet, 2004)

Massenet em *Tears* destaca essa banalização das emoções humanas como produto de consumo, duplamente enquadradas, enquanto codificação gestual e como recorte na materialidade do plano. O contínuo da montagem que unifica os *close-ups* dos rostos das várias atrizes e novelas sobrecarrega nosso olhar em suas repetições, ao mesmo tempo evidencia uma pedagogia para o reconhecimento das emoções, fundamento do melodrama. Como indica Mariana Baltar, o melodrama como “visão de mundo” busca organizar de maneira produtiva “para canalizar e encenar as necessidades de moralização” [...] “tanto de contestação quanto de domesticação”²⁷.

26 Epstein entende por fotogenia “a propriedade de certos aspectos das coisas, dos seres e das almas que nos parecem melhores no cinema do que por qualquer outro modo de representação”, um modo de percepção que só aparece quando deslocado para a tela. (In) EPSTEIN, Jean. L’élément photogénique | photogenie. Disponível em: <http://www.photogenie.be/photogenie_blog/primary-text/l%C3%A9lement-photog%C3%A9nique>.

27 BALTAR, Mariana. contracampo :: revista de cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/71/metaforas.htm>>.

Sabemos da complexidade que o conceito de melodrama enseja, mas as telenovelas, herdeiras da matriz folhetinesca de efeito imediato, além de comprometidas intrinsecamente ao capital que as produz, refletem esse caráter organizativo e domesticador do olhar, acionando repertórios gestuais de que fala Brenez, rapidamente identificáveis e consensuais. Por outro lado, Massenet na tentativa de restauração da dignidade das atrizes parece perseguir aqueles breves segundos de fotogenia em cada emoção de seus rostos, buscando alguma raridade em meio a tantas lágrimas.

3.5. Notícias quebradas

O israelense Omer Fast em sua primeira exposição individual²⁸ apresentou o filme -instalação *CNN concatenated* (2002) uma montagem “esquizofrênica” de 22 minutos com falas e imagens entrecortadas de jornalistas da *CNN*. Para isto Fast gravou centenas de horas das transmissões da rede entre 2001 e 2002 que foram armazenadas e catalogadas em computador de acordo com o conteúdo. Constituiu assim um banco de dados com dez mil itens entre palavras e sílabas proferidas por âncoras, repórteres e comentaristas dos noticiários²⁹. A partir deste banco, as unidades foram concatenadas em um monólogo, além de serem aproveitadas as respirações e suspiros dos jornalistas entre as notícias. O resultado é uma montagem extremamente veloz, salvo quando são utilizados essas respirações e suspiros que, além de certa ironia, dão um “respiro” para a vertigem audiovisual. O som, sem nenhum outro acréscimo, acompanha os cortes secos das imagens que exibem os profissionais centralizados no quadro, apresenta o logo da *CNN* e as informações gráficas com frequentes atualizações de notícias, inovação da rede na época e sinônimo de única fonte de informação global em tempo real.

Fast considera o trabalho como *found footage* de televisão, realizado com muita edição e muita performance, referindo-se às construções textuais dos extratos das falas como também o aproveitamento do gestual dos apresentadores³⁰. A combinação desses elementos formula um hipertexto audiovisual que lembra o modelo letrista proposto por Isidore Isou para uma nova forma de linguagem, o uso simultâneo

28 Na galeria gb em Paris (2002).

29 GODFREY, Mark. Frieze Magazine | Archive | Making History. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/article/making_history1/>.

30 Omer Fast and Kris Paulsen: A Conversation | Wexner Center for the Arts. Disponível em: <<http://wexarts.org/blog/omer-fast-and-kris-paulsen-conversation>>.

de imagens, palavras, sons, grafismos, etc. Outra referência é que o trabalho de Fast reverbera o de Richard Serra para *Television delivers people*, ambos lidam a questão da habilidade da mídia em manipular a audiência³¹. Se Serra transformou o monitor em *teleprompter* no qual o espectador lê palavras de ordem que rolam lentamente e podem absorver o conteúdo, *CNN concatenated* proclama chamadas provocativas na articulação das palavras, inteligíveis, mas que exigem atenção redobrada, pois ao mesmo tempo bombardeia olhos e ouvidos com todos os tipos de informação visuais e sonoras em um *zapping* sincopado, mas travado numa mesma emissora. Para a jornalista Sherry Wong o filme é um verdadeiro “*bullying* no espectador sobre sua própria importância e superficialidade, fraqueza, hipocrisia e auto-absorção”. Além disso, o teor do texto formulado expõe a lógica neurótica, quando não de terror da veiculação da notícia, como se Fast após sua coleta reprogramasse as notícias e desvelasse mensagens subliminares do material extraído da CNN. Alguns exemplos,

“*Eu preciso de sua atenção eu preciso saber que estou sendo ouvido*”;

“*Olha eu sei que você está com medo eu sei que você tem medo*”;

“*Basta chegar perto de mim já que você oportunista hipócrita falso de araque trapaceiro liquidado tratante direita-limusine branco cagão filho da puta*”;

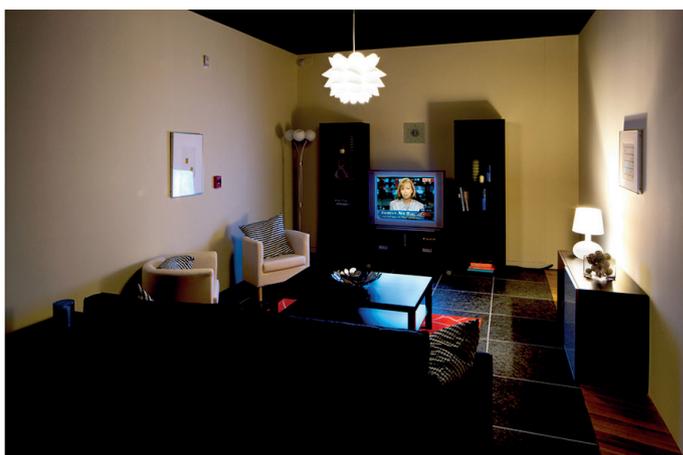
“*Você recicla nada mais velho do que um dia qualquer coisa que carrega uma história é perigosa*”³².

Neste sentido, um dado importante é que o filme de Fast (2002) é um ano depois dos atentados de 11 de setembro ao World Trade Center, período em que a mídia, e muito a CNN, estava em polvorosa, e é exatamente a fase de captura do material para seu laboratório. O terrorismo e a questão da segurança dos Estados Unidos eram temas constantes, como aponta o pesquisador Richard Martin, os textos de *CNN Concatenated* “muitas vezes tocam em questões da ansiedade pessoal”, as manchetes na parte inferior da tela muitas vezes se referem a notícias sobre planos terroristas e ações militares dos Estados Unidos no Afeganistão, “o

31 GODFREY, Mark. Frieze Magazine | Archive | Making History. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/article/making_history1/>.

32 No original: 1) “I need your attention. I need to know I'm being listened to”; 2) “Look, I know that you're scared. I know what you're afraid of”; 3) “Just get near me already you hypocritical opportunist fake phony con-artist sell-out lip-serving limousine-liberal white chickenshit motherfucker!”; 4) “You recycle anything older than a day. Anything that carries a history is dangerous”. (In) *CNN Concatenated*, Omer Fast: Summary | Tate. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/fast-cnn-concatenated-t13707/text-summary>>; WONG, Sherry. *artnet.com Magazine Reviews - Televisions*. Disponível em: <<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/wong/wong7-22-02.asp>>.

que parece apontar para o papel da mídia na criação de medo da população”³³. Na versão instalação do projeto isso é muito reforçado ao dispor a montagem imagem-texto do filme no ambiente doméstico de uma sala de estar de classe média (fotos), o que nos parece uma forma de restituir aos indivíduos, em novas imagens, a possibilidade de averiguarem os ataques moleculares sofridos.



CNN concatenated (Omer Fast, 2002)

Visão da instalação, Wexner Center for the Arts, Ohio State University, Columbus, 2011 (esquerda).

Teríamos outros filmes, a lista é grande e crescente, reflete justamente o interesse em *hackear*, analisar, intervir, enfim, discutir este tipo de produção de imagens. Ironicamente a evolução tecnológica facilita a atuação e a construção dos laboratórios desses apanhadores de imagens. Os exemplos são ilustrativos como construções laboratoriais *low-tech*, cada uma delas inventando seus próprios dispositivos, mas comungam estratégias gerais para burlarem limitações técnicas, financeiras e legais em seus modos de fazer.

3.6. O dia de Coutinho

3.6.1. O filme futuro e o filme fantasma

Um dia na vida (2010), de Eduardo Coutinho. “Material gravado como pesquisa para um filme futuro”. Esta é a cartela apresentada no início deste filme inesperado na trajetória do diretor quando comparado rapidamente a outros de sua filmografia. O resultado é a montagem do material bruto captado durante 19 horas

³³ MARTIN, Richard. “CNN Concatenated”, Omer Fast: Summary | | Tate. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/fast-cnn-concatenated-t13707/text-summary>>.

da programação da televisão aberta³⁴ entre 1º de outubro de 2009 à madrugada do dia seguinte e finalizado com a duração de 94 minutos. Entretanto, a pesquisa acabou por revogar o projeto daquele que seria o filme futuro anunciado na cartela, tornou-se *outro* filme, mas “um filme morto”³⁵, nas palavras do próprio Coutinho, isso em razão do impedimento de sua circulação normal em circuito comercial devido às questões de direitos autorais. Porém, preferimos tratá-lo aqui como um filme fantasma, que mesmo percorrendo limitadamente sessões furtivas ou sítios na *web*, surpreende ao expor uma torrente de imagens ordinárias dos canais da televisão brasileira. Ao reempregar essas imagens, deslocando-as para o cinema, Coutinho nos provoca para refletirmos quanto à sua naturalização e consumo, das práticas de sua produção à sua circulação. Diante dos possíveis acessos que esse filme-experiência permite em razão da multiplicidade dos estratos que atravessa, é proposto aqui um mapeamento de certos aspectos percebidos para a construção de filme, o dispositivo de captura das imagens, o reemprego e deslocamento do âmbito da televisão para o cinema, e a restituição dessas imagens ao público como forma crítica. Mas para isto, e buscando melhor entender a emergência acidental do filme, é relevante apontar algumas informações sobre o que o antecede.

O argumento originalmente imaginado por Coutinho para aquele que seria seu filme futuro, partia de sua motivação em formular uma espécie de tratado sobre temas que o interessavam, “o plágio, a paráfrase, a contrafação”, e desta maneira discutir tanto a ideia do autor como origem, quanto à questão do “mito da originalidade”. Ao mesmo tempo abordaria, transversalmente, outro problema derivado que muito o incomodava, os direitos autorais, o *copyright*, em suas palavras, “uma coisa arrasadora no Brasil”. Para esse projeto primeiro, ele recolheria notícias de um dia comum em jornais, teceria relações através de citações de textos selecionados em livros, clássicos ou não, da Bíblia ao Capital, acumulados de variadas

34 Durante as 19 horas seguidas, da manhã do dia 1o de outubro de 2009, à madrugada do dia 2, no Rio de Janeiro, foram gravados alternadamente programas e comerciais das seguintes emissoras: Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, Rede TV, SBT e TV Brasil. Por problemas técnicos de transmissão a TV Cultura não foi captada (informações coletadas a partir de entrevista e depoimentos de Coutinho indicados na próxima nota).

35 As declarações de Coutinho utilizadas neste texto em aspas proveem da entrevista concedida ao jornalista Alberto Dines no Programa Observatório da Imprensa, da TV Cultura, edição 685, em 28/01/2014 (disponível em: <<http://observatoriodaimpresa.com.br/oitv/entrevista-eduardo-coutinho/>>), e de dois debates por ocasião da exibição do filme, um no CINUSP Paulo Emilio (USP), realizado no dia 26/04/2012 no âmbito da mostra “Fragmentos da História: O Filme de Compilação” (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8l>>), e outro na PUC-SP, em 27/04/2012 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34>>).

fontes, dos temas mais sérios às coisas mais triviais. Estas montagens de textos seriam então lidas por atores ou não atores, sempre sob a condição: que falassem senão textos de outros³⁶. Entretanto, desde o início o cineasta entendeu das dificuldades do projeto, fossem financeiras (demandaria um enorme elenco, direção de arte, etc.), fossem relativas à própria questão que queria abordar, ironicamente, os direitos autorais, que neste caso já envolviam o próprio uso de certos textos que escolhera. Foi então que o amigo e produtor de seus filmes a partir de *Babilônia 2000* (2000), João Moreira Sales, sugeriu que a pesquisa começasse justamente pela televisão. Coutinho relata que a princípio estranhou, por ser evidente que o material jamais poderia ser veiculado num filme, mesmo assim prosseguiram.

3.6.2. Panóptico, captura, reemprego

Para implementar o *set* de captura da ainda pesquisa, foi montada em estúdio³⁷, uma bateria de nove monitores sintonizados nos diferentes canais das TVs abertas e um monitor central no qual eram feitos cortes em tempo real. Contudo alguns critérios foram estabelecidos: 1) que o dia escolhido nada de importante estivesse programado, não fosse final de semana, um dia neutro; 2) que fosse seguida rigorosamente a ordem capturada da programação na montagem final; 3) que não recorresse a uma montagem facilmente ideológica. Em *zapping* às 19 horas foram assim acumuladas ao longo da jornada, alternando a fonte emissora conforme o interesse despertado. Mas esse “sistema de vigilância”, como lembra Consuelo Lins (2010)³⁸ que permitia o monitoramento das programações, era também “bastante democrático”, diz Coutinho, além dele outras pessoas no estúdio alertavam e sugeriam sobre o que se passava na programação. Desta maneira este contínuo *zapping* – ou “*zapping aparente*”, conforme Felipe Muanis (2015)³⁹ - consistia em

36 3. Vale lembrar que em seu filme anterior, *Moscou* (2009) documentário sobre uma suposta montagem da peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov, com participação do Grupo Galpão e Enrique Diaz como diretor do ensaio, já aparece alguns desses traços: o texto de outro, o uso de elementos complementares como as fotografias e a improvisação. Sugere-nos, portanto, que esse filme futuro poderia ter sido a radicalização destas experimentações, e, de certa maneira, uma aproximação com outros temas e dispositivos abordados e aplicados em sua filmografia: a fabulação, a encenação, a valorização do corpo enquanto elemento performativo na construção da imagem etc.

37 Segundo Coutinho, o estúdio da produtora de Carla Camuratti no Rio de Janeiro utilizado por um dia.

38 (In) LINS, C. L. . Do espectador crítico ao espectador-montador - Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. *Devires* (UFMG) , v. 7, p. 132-138, 2010.

39 (In) MUANIS, Felipe de C.. *Zapping como conteúdo e espetatorialidade*. Compós, 2015.

um arranjo que envolvia a captação de imagens para a montagem posterior que, simultaneamente, já estabelecia uma pré-seleção do material, adotando a prática comum de TV para transmissões ao vivo.

Neste *set* muito particular de pesquisa, Coutinho inverteu a lógica de difusão da televisão, forjou uma espécie de *contra-broadcasting*, apropriando-se e concentrando múltiplas programações das tevês em um único terminal, um tipo de *found footage* em tempo real (fase de captação) próximo ao que vimos em *CNN Concatenated*. Nessa etapa coloca-se como telespectador, centralizado, guiando o *zapping*, assume um lugar que o insere na experiência para acompanhar o fluxo das imagens (Coutinho declarou pouco conhecer sobre as programações das tevês, sabia alguma coisa da noturna). Ao mesmo tempo é editor *online*, extraíndo e selecionando o material de pesquisa. Enfim, uma combinação de telespectador, editor e pesquisador. Ao realizar a montagem final subverte o *zapping* (e o artefato controle-remoto), uma invenção inerente à televisão, como lembra Serge Daney⁴⁰, pois, ao mesmo tempo em que o tornou conceito central do dispositivo de captação para troca de canais, anula-o posteriormente enquanto função, isto porque no formato final do filme, nós espectadores, não podemos mudar os canais.

De maneira improvável, o documentarista retorna ao meio televisivo, mas desta vez tratando-o como tema para refletir sobre as lógicas de seus usos, produção e consumo, algo que já experimentara como funcionário da *Rede Globo* quando em 1975 foi contratado para trabalhar no programa *Globo Repórter*. Experiência que aponta como “uma grande escola”, onde “aprendi a filmar e conversar com as pessoas, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão” [...] “filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (LINS, 2004, pp.17-19). O núcleo do *Globo Repórter*, diz o diretor, era um “nicho mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação”, pois trabalhavam com película, filme reversível, “sujeito a sujar-se e ser riscado na moviola”, o que não caracterizava o padrão Globo de qualidade, ao contrário do videotape dos outros programas da emissora. Em 1982 o programa passou a ser produzido eletronicamente, e com isso o controle da direção geral e a censura ao conteúdo e linguagem, “em pouco tempo

40 (In) DANÉY, Serge. *Le salaire du zappeur*. Paris: P.O.L, 1993. (pp.22-23). Este livro de Daney é uma coletânea de crônicas originalmente escritas para o jornal francês *Liberation* no ano de 1987, todas abordam particularidades do *zapping* ou do “zapeador” (nota nossa).

o documentário se transformou em reportagem”, submetido à lógica industrial da empresa e da televisão brasileira em geral, “homogeneização e rentabilidade a qualquer preço” (COUTINHO, 2015, p.227), estas condições o fizeram sair da emissora.

A liberdade de experimentação esteve sempre presente nas invenções do cinema de Coutinho. No caso *sui generis* de *Um dia na vida* ocorre a radical supressão de uma saída a campo para filmar e a ausência de interlocução. Em seu laboratório Coutinho de certa forma herda o princípio de Bruce Conner, na medida em que ambos zapam por imagens e elaboram uma mostraçã⁴¹ de imagens, também como o americano sem tecer comentários verbais, ao contrário de Debord, por exemplo. Na interceptação do sinal de tevê para coletar dados de um dia comum, Coutinho estabeleceu que “certas coisas que não poderiam faltar”⁴², além disso controlou a duração dos trechos captados conforme seu interesse (como um telespectador que se detém em um programa e não outro). Isso determinou o quanto de material bruto teria, e, conseqüentemente, quanto desse material existiria para ser tratado na montagem final.

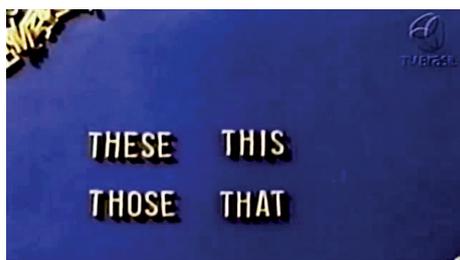
Essa estratégia abre-se simultaneamente certo grau de aleatoriedade e de controle onde o documentarista assume o papel de um *flâneur* diante do aparelho de tevê, desenhando uma rota errática, mas inteiramente coerente com a proposição do dispositivo formulado. Aleatória na medida em que os conteúdos das programações do dia não eram conhecidos, controlada porque, querendo ou não, as distribuições da grade das tevês são mais ou menos conhecidas, obedecem a certos modelos, assumem perfis próprios. Um exemplo foi a inserção planejada do programa do Pst. Silas Malafaia, na *Rede Bandeirantes*⁴³ (foto) – “um grande ator [...] e com “grande poder” - que devido ao horário de emissão, iniciaria o filme, algo que Coutinho não queria, pois provocaria um grande impacto como abertura da estrutura narrativa. “Por sorte”, o programa era reprisado às 16h o que acabou se tornando o momento incluído na montagem.

41 Mostraçã (monstration), no sentido dado por Wanda Strauven, conforme apresentado anteriormente na Introdução deste texto (pp.XX).

42 Alguns exemplos: novela mexicana, programas religiosos (o Pst. Silas Malafaia), o programa Tv Fama!, com Nelson Rubens na Rede Record, um programa de venda de joias transmitido na madrugada, entre outros.

43 Apesar de serem veiculados pela Rede Bandeirantes (e outras TVs), estes espaços são comprados pelos grupos religiosos, e também empresas comerciais, para a divulgação de suas ideias e produtos, fato que Coutinho considerava “abominável” por se tratar do uso ilícito de concessões públicas de comunicação.

Para o início, entrou a aula de inglês do programa *Telecurso*, da *Tv Brasil*, aula que no nosso entender é extremamente apropriada como preâmbulo do filme. Seu conteúdo sobre pronomes demonstrativos - *this/that, these/those*⁴⁴ (foto) - acaba por anteceder as diversas flexões de personagens e de discursos que serão apresentados⁴⁵ com as celebridades, atores, apresentadores, pessoas comuns, bem como os telejornais, novelas, programas de auditório, religiosos, comerciais etc. No filme a aula sofre um corte exatamente quando o locutor acaba de falar a frase que explica as diferenças entre os pronomes, “*those*: longe de mim [...] *these*: perto de mim”. Daí corta para uma chamada do *Jornal Visual* (*TV Brasil*), telejornal diário destinado a deficientes visuais, novo corte, e temos uma chamada, ainda na *TV Brasil*, do *Portal da transparência*, órgão do governo federal: “todo brasileiro precisa saber para onde vai o dinheiro dos seus impostos, acesse o portal da transparência e fiscalize”. Uma das ideias que nortearam o filme, talvez a mais importante, conforme declarações do diretor, é o tratamento da coisa pública, neste caso, as concessões de televisão.



Aula de inglês do Telecurso (Tv Brasil)



Culto do Pst. Silas Malafaia (Rede Band)

Tais critérios que reconhecemos no dispositivo de captura, entre o controle e a aleatoriedade, tornam-se complementares. Agendas instituídas, as das programações das tevês, e em contrapartida os imprevistos possíveis na rotina de um dia, em sua fragmentação, sua inconstância, sua indeterminação. Os dois, conjuntamente, traduzem de certa forma a própria natureza da abordagem da televisão em nosso cotidiano. Assim, ao estabelecer que a captação do material fosse efetuada em

44 Traduzidos na ordem: (este, esta, isto/aquele, aquela, aquilo, esse, essa, isso), (estes, estas/aqueles, aquelas, esses, essas). Pronomes Demonstrativos (Demonstrative Pronouns and Demonstrative Adjectives). Disponível em: <<http://www.solinguainglesa.com.br/conteudo/pronomes4.php>>.

45 Na gramática portuguesa os “pronomes demonstrativos substantivos e adjetivos são aqueles que situam pessoas ou coisas em relação às três pessoas do discurso (1ª pessoa, a que fala, 2ª pessoa, com quem se fala, 3ª pessoa, de quem se fala). Essa localização pode se dar no tempo, no espaço ou no próprio texto”. Pronomes Demonstrativos - Português - InfoEscola. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/portugues/pronome-demonstrativo/>>.

um dia comum, o documentarista transforma-a numa espécie de amostragem, um exercício irreverente de estatística da programação que nos chega, para daí formular em síntese, como filme, um dado recorte de seu conteúdo.

Coutinho considerava extraordinária a “possibilidade do ao vivo da televisão”, o “tudo pode acontecer”, a imprevisibilidade, o que também é próprio do documentário. A postura observacional na etapa de captura de imagens, ao acompanhar seus tempos de transmissão de acordo com o interesse despertado, sugere uma economia derivada do cinema direto⁴⁶, do registro instantâneo do tema e sua não interferência, registro que em seu caso se fez sem câmera.

Jacques Aumont e Michel Marie consideram o direto eminentemente como uma técnica de filmagem: a gravação simultânea de imagem e som sem, por princípio, fazer nenhuma alteração posterior de sincronia⁴⁷. Não estamos considerando *Um dia na vida* como cinema direto, apenas que guarda um traço da prática ao buscar um tipo de acesso instantâneo sobre os acontecimentos. Mas o paralelo permite realçar como a estratégia do direto é desdobrada no contemporâneo, como reconhece Fernão Pessoa Ramos, uma “crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade” (RAMOS, 2004, p.81)⁴⁸. Contudo, João Moreira Sales, critica a “ingenuidade” e o “caráter ilusionista” que constituiu grande parte da produção do cinema direto, atribuindo “uma crença quase mágica na objetividade da filmagem”, [...] “considerando o mundo visto como verdadeiro” (SALLES, 2006, pp.8-9).

46 Consuelo Lins distingue as diferenças entre o cinema direto americano, “que se limitava a observar o mundo”, e o cinema verdade francês, termo cunhado por Edgar Morin em *Crônica de um verão* (Chronique d'un été, Edgar Morin e Jean Rouch, 1961) que participava diretamente dos acontecimentos documentados. Sendo este último “uma possível metodologia” que influenciou Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984) (LINS, 2004, op.cit, p.41).

47 Aumont e Marie afirmam que o termo direto para designar esse tipo de fazer cinema, substituiu rapidamente “a expressão cinema-verdade, ambígua demais e até mesmo confusa”. (In) AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2003. (p.81)

48 Ramos, considerando conjuntamente cinema Verdade/Direto, reconhece seu surgimento como um momento de ruptura na tradição documentarista preceituada por John Grierson que dominou a primeira metade do sec. XX, com a “utilização intensa de voz over expositiva, encenação e um namoro sem má consciência com a propaganda” (RAMOS, 2004, p.81). Notamos que no momento do surgimento deste novo modelo, final da década de 50 e início dos 60, o francês Debord, em *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma curta unidade de tempo* (Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959), mesmo fazendo intenso uso de voz over, vai buscar no cotidiano das ruas o cenário para suas denúncias contra o modo de vida da sociedade capitalista.

Quando falamos em “direto” neste caso em Coutinho, é porque reconhecemos que a etapa de captura pode ser comparada a uma filmagem de campo, distanciada, apenas registro. Independentemente de todas as encenações presentes no material, os registros extraídos funcionam como organismos isolados de um ecossistema, e na verdade são elas, neste estado, que objetivamente interessam. Adequa-se com o previsto para o laboratório, mínimo de interferência na captura e montagem do material. Coutinho não visita um *set* de gravação, um estúdio de televisão, ele visita seu objeto de pesquisa, o *medium*. Da investigação ao deslocamento que o diretor faz dessas imagens produz um efeito de extrapolá-las, dar-lhes uma forma de visibilidade para além do corriqueiro, como comentamos para o caso de *No match* ao isolar o close-up do candidato e a fixidez do enquadramento. Mas Coutinho também trabalhou uma montagem muito própria. Mesmo em sua fidelidade à cronologia do dia, lança mão de uma montagem *centrífuga*, do mesmo tipo que aponta Didi-Huberman para *Histoire(s) du Cinema* de Godard, “põe em polvorosa os documentos, as citações, os excertos” [...] “um elogio da velocidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.156). O que também é válido para *CNN Concatenated e Tears*, neste último, apesar da montagem concentrar-se em um único motivo, os rostos das atrizes, a profusão de emoções que são desencadeadas e a multiplicidade de personagens que desfilam, apontam para múltiplas possibilidades de leituras. *Em um dia na vida* existe uma crítica à encenação intensiva nessa extrapolação, mas, paradoxalmente, reflexiva, pela falta de comentários e de uma linha narrativa coerente, o espectador é jogado na experiência. Existe também uma objetividade na estratégia do dispositivo de captura, mesmo na aleatoriedade do *zapping*, é ele o instrumento principal do laboratório, aquele que encaminha a experiência finalizada na montagem, e como resultado a experiência provoca nossa atenção àquelas imagens.

Jean-Louis Comolli diz que “no acúmulo de representações que sobrecarregam as sociedades de espetáculo mercantis, persiste o desejo de um ‘direto’ do mundo ou, na falta de acesso, de uma relação ‘imediate’ com o espetáculo” (COMOLLI, 2002, p.127). É o que parece ser buscado por Coutinho, extrair esse direto, expor um desfile das imagens e nos propor confrontar suas representações, encenações e fins.

3.6.3. O filme-zapping

Daquela proposta de *assemblage* de textos e encenações do projeto inicial, onde a palavra escrita seria o disparador, acompanhamos uma transposição do procedimento para o protagonismo das imagens captadas e selecionadas que se autonomizaram⁴⁹ para constituir *Um dia na vida*. Coutinho esclarece que após a primeira edição do material, Leon Cakoff o convidou para que o filme entrasse na programação da 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2010) para uma única exibição, mas sob condições, orientadas por advogados, de não ser cobrado ingresso, nem divulgada nenhuma notícia na imprensa. Como necessitava de um título para o catálogo, Coutinho colocou *Um dia na Vida*, título de um antigo filme italiano⁵⁰, e como sinopse, a mesma frase da cartela do início do filme que citamos anteriormente. Após a apresentação do filme na Mostra de São Paulo, o documentarista chegou à conclusão de que não havia sentido algum em parodiar aquelas imagens captadas das TVs, não havia necessidade realizar o filme que havia imaginado, efetivou-se assim *Um dia na vida*. Ao mesmo tempo Coutinho foi taxativo ao afirmar sobre a necessidade do deslocamento dessas imagens, “quanto mais sala de cinema, em relação o tamanho da tela, mais interessante, o mais importante é deslocar do lugar onde ele é visto”, porém, como vimos antes, tornou-se impossível sua distribuição comercial⁵¹. Mas certamente é essa inversão que insere as imagens em um novo fluxo, não mais o da tevê, e sob uma emulação de *zapping* na montagem final, a experiência com essas imagens toma outra dimensão.

Daney nos lembra que o *zapping*, quando de sua introdução no cotidiano do telespectador, como um utensílio que trazia “um pouco de oxigênio no coração da asfixia” – referindo-se a um certo engodo que o artefato do controle remoto sintetizava, multiplicando “o mesmo pelo mesmo”, intrinsecamente buscava “obter o fantasma de qualquer coisa de outro, de um real perdido, de um reencontro sempre possível” (DANEY, 1993, p.12). Coutinho terroriza a ideia do artefato, como afirma

49 Automização da imagem, para Brenez uma das características das imagens de reciclagem exógena, Brenez, op.cit, 2002, p.52

50 Pelas informações concedidas por Coutinho na entrevista citada ao jornalista Alberto Dines, o filme em questão é *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, Itália, 1946).

51 Consuelo Lins informa que ocorreu outra exibição do filme em dezembro de 2010, nas mesmas condições de não divulgação, no Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, organizada pela Revista Cinética. (op.cit)

Lins, “‘obriga’ o espectador a suportar um concentrado de imagens com sequência e duração determinadas com menos liberdade do que se estivesse em sua casa” (LINS, 2010, *op.cit.*) ele mesmo falando sobre a dificuldade em assistir aquele “troço”, reconhecia que o espectador só teria duas alternativas: ficar ou sair da sala do cinema. Independente das dificuldades ou não em assistir o filme, seu espectador certamente não ficará indiferente às imagens que são apresentadas, uma espécie de programa mostrativo, uma forma de estudo etnográfico que faz um recorte sobre o que é visto dos produtos tipicamente feitos para televisão aberta brasileira, como também a inserção de produções estrangeiras, novelas latino-americanas, o *Chaves* (“uma maravilha!”). Contudo, o cinema, deliberadamente, ficou de fora no apanhado desse material diário, foram excluídos quaisquer filmes programados nas grades das tevês.

Com relação à opção de Coutinho em não exibir trechos de filmes, Muanis faz uma contestação, defende que sua não inclusão “é uma escolha que se afasta do seu conteúdo [da televisão]” pois o filme, “apesar de não ser feito para a televisão [...] é também conteúdo televisivo” que estabelece outro tipo de “contrato de espectralidade com sua audiência”, determinando “um espaço específico de recepção” (MUANIS, 2014). Compreendemos esta argumentação e sua finalidade na discussão do autor⁵², filmes fazem parte da programação das tevês. Entretanto, no recorte metodológico definido por Coutinho para seu jornal diário, os filmes foram “proibidos” justamente porque não eram “algo feito *para* a televisão”, é uma escolha precisa do diretor para delimitar seu objeto de pesquisa, “me interessava falar de dinheiro e a televisão falar de si mesma” [...] “aliás a televisão fala de si mesma o tempo todo”. Este interesse em explorar o conteúdo veiculado a partir da lógica da produção e difusão de material exclusivamente de televisão transmitido ao público cotidianamente, foi o que se tornou emblema no dia “neutro” de seu filme.

Outro procedimento que reforça a emulação do *zapping* e o efeito de aleatoriedade imprimido ao filme, é o tratamento aplicado ao som. A montagem manteve a sincronia entre as imagens e as pistas de sons originais sem nenhum outro acréscimo, e quando das passagens de uma sequência a outra, o corte obedece ao mesmo princípio, acentuando as rupturas bruscas entre as trocas de canais (como o direto

⁵² Muanis esclarece em seu texto sobre a “possibilidade de uma reflexão sobre determinadas propriedades da televisão e de seu campo teórico”, [...] de “pensar o fluxo e o zapping como uma forma específica de espectralidade” (MUANIS, *op.cit.*).

que nos referimos). Neste uso do som existe uma particularidade inversa do que conhecíamos até então na maior parte filmografia de Coutinho, o papel preponderante da entrevista e o testemunho da palavra em primeira pessoa servindo como fio condutor e estruturador da montagem, além de sua participação explícita como interlocutor fora ou dentro de campo. Em *Um dia na Vida* isso não ocorre de maneira radical, não há interpelação verbal, não ouvimos sua voz, não temos sua presença no quadro. Evidente que isto se deve ao dispositivo criado, não faria sentido algum qualquer tipo de comentário verbal externo, desmontaria o que de singular o expediente provoca. Mas ao renunciar sua marca como realizador, Coutinho, para quem podemos dizer, o documentário efetivava-se no encontro com o outro, e era na conversa que isto se realizava, tornou-se um dos pontos-chaves para entendermos a potência mobilizadora de *Um dia na vida* no sentido trabalhado nesta pesquisa.

No depoimento ao jornalista Alberto Dines⁵³, referindo-se ao modo de condução das entrevistas em seus filmes, Coutinho declara que a presença do corpo humano é essencial para ele, pois “ela emana uma coisa chamada voz, e a voz separada do corpo é uma tragédia”. E acrescenta, aludindo à possibilidade de fabulação por parte dos entrevistados, “se houver invenção, que seja deles, não minha, o documentarista é aquele que abdica da sua invenção pela invenção do outro” [...] “agora, tem que saber ouvir” [...] “e ouvir é tão importante quanto saber ver, isso a televisão não pode fazer”.

Corpo e voz, as duas instâncias preenchem até ao excesso todo o filme. A isenção em não verbalizar de Coutinho não exclui, no entanto, sua voz no filme, ao contrário, faz-se preponderante, arriscamos dizer que talvez mais do que em qualquer outro de seus filmes em um sentido estrito. No filme, a não existência de interlocução direta, exige que ele aborde intensamente as imagens, faça-as falantes, muito além dos textos enunciados por apresentadores, pastores, jornalistas, atores, políticos ou nos comerciais, de certa forma ele lança indagações em duas direções, às próprias imagens, enquanto construções, e a nós espectadores. A maneira como ele executa isso está relacionada justamente a este silêncio, na manutenção de uma pureza do material, pureza no sentido da não interferência no que foi capturado, como em Jacobs em *Perfect Film* ou Murata para *No match*. De certo, o filme foi montado - lembrando que a ordem da programação foi rigidamente seguida - “tentei ser o

53 Mesma entrevista citada anteriormente.

menos ideológico possível, é claro que havia uma intenção, que é até dramaturgica”, enfatiza Coutinho, mas, mesmo com a montagem, a manutenção dessa pureza não somente confere um rigor ao dispositivo *zapping*, como também objetiva as imagens enquanto tais, neste sentido, fortalecem-na como espécimes recortados para a mostragem pública. Existe uma crueza na mostragem, que aliada à alternância dos canais, torna a experiência de reemprego de *Um dia na vida* tão particular.

Uma elaboração que instala um duplo movimento, de um lado o reconhecimento sobre a natureza das imagens, mesmos se desconhecidas e variadas, são arquetípicas, o espectador pode dizer: “são de televisão”. Por outro, um distanciamento provocativo, possibilitado no deslocamento e as condições de assistência que o filme impõe, o mesmo espectador poderia dizer: “são de televisão, mas estão estranhas”. A conjunção destes aspectos resulta a criação de um espaço experiencial que disponibiliza uma situação de análise pelo espectador. Rancière escreve, “os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem” (RANCIÈRE, 2012, p.18). Um fato aplicável a qualquer intervalo de tempo onde se cria um pacto permite-se a observação atenta: um filme, uma peça teatral, um espetáculo. É nesse sentido que entendemos como Coutinho investiu seu silêncio e nos convidou a refletir sobre a televisão e a sociedade brasileira.

3.6.4. Um dia, a televisão brasileira

“Eu não escolhi o pior do pior, mas escolhi o pior porque isso é muito engraçado”. Talvez rir de muitas coisas trágicas que são apresentadas naturalizadas na televisão brasileira seja a melhor opção. O documentarista lança a pergunta: “por que o público gosta desse horror?” Longe de ser um posicionamento elitista, Coutinho esclarece, “não sou contra a cultura de massa que Adorno e Guy Debord apregoavam” [...] “se ela existe, tem que encarar” [...] “eu não tenho horror das coisas que estão lá, o que é terrível é simplesmente que ela não é nem a televisão nos moldes capitalistas americanos, nem da televisão europeia [a nossa] é a bagunça absoluta” [...] “eu faço a crítica do que ela é de um ponto de vista capitalista”.

É evidente que Coutinho guardava, senão horror, algum temor a muito daquilo que é apresentado na programação, a predefinição de alguns materiais que ele quis

que estivessem presentes no filme afirma isso. Entretanto sem impedimentos ao humor, vamos lá: do popularesco (*Tv Fama!* com Nelson Rubens na *Rede Record*) com fofocas sobre artistas e celebridades (fotos), ao elitismo de colunas sociais televisionadas (programa *Amaury Jr.* na *Rede TV!*) (fotos) e ainda o “surreal”, como diz Coutinho, da venda de joias durante a madrugada - “o Straub deveria filmar!”⁵⁴ - (*Medalhão Persa, Rede Vida*) (fotos).



Programa *TV Fama!*



Programa *Amaury Jr.*



Medalhão Persa (venda de joias)

A questão principal aqui, mais uma vez, é o gesto do diretor em considerar, indiferentemente, toda essa gama de imagens e conteúdos ordinários da televisão e formatá-la como experiência à assistência dos espectadores. O desconhecimento de Coutinho sobre boa parte da programação permitiu a abertura ao acaso e à surpresa, como uma pesquisa de campo durante um processo de pesquisa. Mesmo com o *zapping* monitorado ocorreram acidentes que permaneceram na montagem final do filme. Interrupções no meio de comerciais ou a manutenção de sequências provocativas, como por exemplo, a que inicia com o programa político (PPS), vai para a publicidade (cerveja), segue para o *Jornal Nacional* (*Rede Globo*), novo intervalo comercial (sabonete e propaganda do CD de Johnny Mathis), nova propaganda política (PCB) e por fim, retorna ao *Jornal Nacional*. Propaganda política, cerveja, sabonete e noticiário, uma sequência que permaneceu conforme a captação original revela em poucos minutos um exemplo do que acontece diante

⁵⁴ Anekdota de Coutinho com o diretor de cinema francês Jean-Marie Straub conhecido pelo rigor em seus enquadramentos e forma de filmar. No programa jamais é visto outra parte do corpo senão as mãos das modelos com as joias.

do espectador para estratos tão distintos de suas vidas, uma avalanche de imagens em disputas. Em outra sequência ele comenta sobre a lógica dos formatos televisivos, neste caso, o dilatar do tempo dos programas quando não há notícia suficiente para preencher o horário, como no programa policial *Balanço Geral* de Wagner Montes (*Rede Record*)⁵⁵ (fotos) onde, além de toda a *mise-en-scène* do apresentador⁵⁶, ele revê e analisa por diversas vezes as mesmas imagens de um assalto ocorrido para que dessa forma o programa, ao vivo, comporte na duração determinada na grade da emissora. Teríamos uma longa lista com outros exemplos e questões incorporados ao filme, inclusive, aqueles que expomos, suscitam maiores desdobramentos em análises. Entretanto, não cabe a esta pesquisa desenvolver análises conteudísticas de tal proporção, permanecemos concentrados no reemprego das imagens e restritos aos usos no filme enquanto estratégia mobilizadora do espectador. Nela percebemos alguns enfoques recorrentes durante todo o filme, os quais o diretor declaradamente quis evidenciar, dois deles: sobre religião, particularmente as evangélicas, e sobre gênero, no tratamento e veiculação dado à imagem da mulher.



Programa *Balanço Geral*, com Wagner Montes (*Rede Record*)

A questão das igrejas evangélicas está relacionada ao que Coutinho declara como “escandaloso” que um mercado se estabeleça, e seja comumente aceito, com

55 Atualmente (2015) o comunicador apresenta o programa policial *Cidade Alerta/RJ*, é também deputado estadual pelo Rio de Janeiro pelo PSD e vice-presidente da Alerj (Assembleia legislativa do Rio de Janeiro). Um de vários exemplos que a legislação, sem regulação para isso, permite a representantes do poder legislativo de atuarem nestes cargos e simultaneamente em veículos de comunicação poderosos como a televisão e o rádio. Montes está em seu terceiro mandato consecutivo como dep. estadual.

56 Típico desses programas, muitas das performances dos apresentadores, por vezes histriônicas, incitam os telespectadores a fazer justiça com as próprias mãos. Ele comenta, por exemplo, que pela “moleza” que o assaltante dá em certo momento, “se o senhor [funcionário do local do assalto] fosse um policial dava-lhe no coco [cabeça] dele, pow [um tiro de arma]! Ou então dava na costela dele”. Pede para parar a imagem e analisa, sugere então que o senhor poderia agir e pergunta ao telespectador, “você ia ficar triste?” [...] “não é violência não, é legítima defesa, tá no código penal!”

a compra e venda de horários por estas igrejas às redes da televisão brasileira, todavia ressalta que isto não é exclusividade delas, deveria ser proibido para quaisquer religiões, inclusive não deveriam existir os espaços para as católicas, *Rede Aparecida* ou *Rede Vida*. Aliado ao interesse de expansão das igrejas, evangélicas⁵⁷ e católicas, existe a fragilidade da legislação em regulamentar seriamente o uso das concessões públicas de comunicação no Brasil o que permite, para ele, esse tipo de mercado praticado entre igrejas e várias redes⁵⁸. No caso das evangélicas é a forma como agem através desta brecha para a inserção na programação em todos os espaços possíveis qualquer que seja a rede, não somente para transmissão de cultos, mas também para subprodutos associados, programas de autoajuda e venda de produtos afins ou não, uma miscelânea onde ficam indistinguíveis os limites entre religião, comércio, formação de público e formação de fiéis⁵⁹. Existe a disputa por um mercado de fiéis claramente exposta, em um segmento do filme durante o culto no programa *Posso crer no amanhã* (TV *Bandeirantes/RJ*) da Missão Apostólica da Graça de Deus, o apóstolo Miguel Ângelo reclama que há outras igrejas que distribuem panfletos para roubar fiéis da sua, mas “quem é de Deus cria raízes e fica” [...] “sabe que aqui é a verdade e ponto final” [...] “o fundamento da Igreja Romana foi Pedro, mas Pedro foi um mentiroso, enganador, traidor” [...] e um pouco mais adiante, gracejando, canta Roberto Carlos: “eu sou terrível!”. Já no segmento com o culto, o Pst Silas Malafaia (CNT, *Rede TV!*, *BAND*) reencena a batalha entre Davi e Golias. Entre troça e paródia, expõe a esperteza de Davi diante do gigante: [...] “e sabe o que se aprende com isso?” [...] “se você quer vencer batalhas, você precisa se antecipar ao inimigo”. A catequese se transforma em curso formativo para a competição civil. Em entrevista ao *blog* do jornalista Sidney Rezende, também apresentador da *Globo News*, Malafaia revela seus sonhos, ser o líder da maior igreja evangélica do Brasil, estar no horário nobre da televisão e na *Globo*, “para o meu Deus, tudo é possível”⁶⁰.

57 “Quem é quem no evangelismo televisivo”: Apóstolo Valdemiro Santiago de Oliveira, Igreja Mundial do Poder de Deus (Rede21, CNT e Rede TV!) Missionário Romildo Ribeiro Soares (RR Soares) Igreja Internacional da Graça de Deus (BAND e Rede TV!) Pst Silas Malafaia, Assembleia de Deus Vitória em Cristo (CNT, Rede TV!, BAND); Edir Macedo, Igreja Universal do Reino de Deus (Rede Record). Silas Malafaia se aproxima da Rede Globo. Disponível em: <<http://www.midiagospel.com.br/brasil/silas-malafaia-se-aproxima-da-rede-globo>>.

58 Coutinho, em entrevista ressalva que o SBT de Silvio Santos, não faz esse tipo de comércio.

59 Notamos que esta prática também é adota pela Igreja Católica em suas redes de televisão.

60 SRZD | Exclusivo: Silas Malafaia diz que sonha em ter programa na “TV Globo” | Notícia | Fé. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/137275>>.

Quanto ao tratamento dado à mulher apresentado em alguns programas, Coutinho decidiu cortar segmentos devido ao excesso de exposição, ele relata o caso de um culto onde o pastor faz um “exorcismo” em uma mulher “chegando a humilhá-la” [...] “tratava-a como uma cachorra”. A decisão aqui não é de mera censura, nem sobre o direito à imagem, mas de ética artística. Seria realmente indispensável este segmento para a construção do filme? Este caso recai no ponto sobre o uso pela televisão e o próprio reemprego para certos tipos de imagens, uma questão polêmica que não faz parte do escopo da presente pesquisa, mas que deixamos aqui indicada. Coutinho falava que “o direito à imagem se tornou mercadoria” [...] e “no Brasil é absolutamente autoritária, na suposição de defender a privacidade do outro, que na verdade o direito à imagem é dissolvido a cada momento pela televisão, metafórica ou realmente”. Um destes casos é novamente a exposição da mulher, principalmente seu corpo, a cobrança de um ideal de beleza (Dr. Hollywood)⁶¹ torna-se o alvo principal, seja através da venda de produtos de toda espécie, na exploração ou mesmo na exposição e transformação do corpo em cadeia nacional. Atrizes, modelos ou anônimas estão maciçamente presentes em várias situações no filme (fotos).



Comercial de cinta para definição de silhueta.



Dr. Hollywood definindo qual o padrão de beleza do corpo da mulher.



Final do telejornal noturno *Rede Record*.

Podemos questionar o porquê de Coutinho manter certas sequências e não suprimir como aquela do culto. A diferença fundamental que percebemos é a de que para todas essas imagens já havia sido prestabelecido um pacto entre os personagens e a tevê. Ele incorpora aquilo que foi acordado entre as partes “como mercadoria”. Mesmo em situações dúbias, como no segmento do programa *Espelho, espelho meu*, da apresentadora Márcia Goldschmidt na *Rede Bandeirantes*, o da

⁶¹ Em uma das seções do filme, Coutinho mantém uma longa entrevista com o cirurgião plástico Dr. Hollywood (Roberto Miguel Rey Júnior, “Robert Rey”), ele próprio apresentador de Tv (nos canais norte-americanos E! Entertainment e People and Arts, e no Brasil, na Rede TV!), especialista em casos de transformações de corpos. Do lançamento de produtos por ele desenvolvidos, preços de cirurgias plásticas, há uma explanação sobre as proporções mínimas do corpo para ser considerado belo.

“operação da mulher mais feia do mundo”, ali existe um componente extremamente incômodo de exposição íntima e corpórea. O quadro consiste em promover a transformação, através de diversas cirurgias plásticas e dentárias das candidatas que se inscrevem pedindo ajuda para seu problema “físico” (fotos). Neste ponto do filme, inclusive, é onde ele assinala uma das duas únicas intervenções que fez no material para o filme. No programa sempre há dois casos e duas candidatas, entre toda a *mise-en-scène* que acontece durante os blocos, há um revezamento de entradas e saídas, isto alongaria demais a sequência, portanto optou por uma delas e fez uma montagem interna para este segmento, mas sempre mantendo a ordem de cronológica. Após as várias etapas de transformação da candidata o resultado é exposto nos moldes do “antes e depois”, a maquiagem televisiva confronta duas imagens: a primeira de uma mulher desarmada, e talvez desesperada, feita sob a luz forte na entrada de sua casa, a outra olhando diretamente a câmera sob aplausos da claque do programa e iluminada pelos *spots* do estúdio.



Quadro "Espelho, espelho meu" do Programa Márcia.

O destaque dado por Coutinho a essas duas questões, mesmo resguardada a não montagem “facilmente ideológica”, evidencia a essencialidade do filme - o tema do poder, e não exclusivo de pastores, mas os interesses comerciais, diretrizes jornalísticas etc. - que se alastra para todo o espectro de imagens que ele capturou. O incessante questionamento que ele nos coloca tem seu ápice na sequência final do filme, quando ocorre a segunda intervenção no material: no momento em que dois pastores no programa *Fala que eu te escuto* (Rede Record) transmitido diariamente no início da madrugada fazem orações e abençoam um copo de água (foto 17 e 18). Por necessidade em alongar um pouco mais o tempo do plano, foi inserida uma imagem fixa de dois segundos do copo para o encerramento. Esta enigmática escolha como imagem final é a última e maior interrogação que Coutinho se faz e nos faz, uma expectativa esfíngica que pergunta para onde estamos indo, como será nosso próximo dia? Perguntar mobiliza.

3.6.5. Compor outros dias

Coutinho referindo-se à televisão e o capital, que entendem a assimilação das imagens pelo público “como se tudo fosse uma máquina”, alerta que não funciona assim, “a recepção é muitas vezes diferente”, e interessado sobre a resposta ao filme diz que gostaria “sair do lugar do consenso sobre o que é mostrado⁶² e ir a outro público”. Antes de sua morte, em fevereiro de 2014, ele preparava uma exibição para a comunidade do Morro do Alemão, Rio de Janeiro, desejava conhecer a reação de uma parcela daqueles que são os maiores consumidores do que é mostrado no filme, o retorno dessas imagens ao seu grande público como foram emolduradas. Como fez em outras circunstâncias nas filmagens de *Cabra marcado para morrer* (1984) ao retornar a Galileia, Pernambuco, promovendo uma projeção improvisada do material filmado em 1962-64 para a comunidade do Engenho. Os atores do filme eram os convidados especiais para a sessão, “o material foi mostrado exatamente como tinha sido filmado, fora de ordem, com cenas incompletas, repetições, claquete etc.” (*Cabra*, narração do filme por Coutinho). Coutinho comenta no filme que isso não foi problema, o maior interesse dos atores era reverem e se identificarem naquelas imagens, vidas que se cruzaram num momento violento e de luta, que naquela sessão, de alguma forma, reencontravam um sentido revendo e remontando as imagens que colaboraram em criar.

Comolli lembra que a emergência do cinema direto no final da década de 50 do século passado aconteceu em resposta a uma indústria que se tornara “pesada, custosa, distante e artificial”, o que se buscava era

“reencontrar algo perdido de uma verdade dos sujeitos e das relações sociais; retirar a máscara das convenções, ou melhor, o jogo dos papéis que através das expressões econômicas e políticos dominantes parecem ter deixado de lado toda a autenticidade das condutas, das práticas, dos corpos, das palavras” (COMOLLI, 2002, p.127-128).

No Brasil sabemos muito bem que o grande público ir ao cinema é raridade, e esse reencontrar proposto por Comolli ainda é necessário a todos, o homem de cinema Coutinho buscou nas imagens reempregadas da televisão aberta subsídios para a construção de uma crítica usando a própria lógica delas, embaraçadas,

62 Poucos foram os espaços públicos onde o filme foi exibido, a Mostra de São Paulo, o Instituto Moreira Salles e algumas universidades. De certa maneira, são plateias que, queiram ou não, estão envolvidas nas discussões que o filme apresenta.

múltiplas, desorientadoras. O deslocamento dessas imagens produz aquilo que Rancière concebe como imagens da arte, aquelas que “são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, pp. 9-17) e é nessa dessemelhança, sob condições de estranhamento em relação a essas imagens que se pode falar do ciclo que se fecha no gesto de Coutinho, a restituição dessas imagens como bem comum. Sua veemência contra a questão dos direitos autorais que nada mais é do que exercer uma modalidade democrática de conhecer, reconhecer, aceitar ou rejeitar as imagens que produzimos. Reempregar imagens é revê-las, retorná-las.



Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)

Georges Didi-Huberman falando sobre os aspectos da *restituição*, diz que é “preciso instituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar [...] para retorná-las a quem de direito, ao “público”, à comunidade, aos cidadãos” (Didi-Huberman, 2015, p.207). Aqui, o autor refere-se especificamente ao trabalho do cineasta Harun Farocki que desde os anos oitenta, trabalhou sistematicamente com reemprego de imagens⁶³, muitas delas acessadas e utilizadas através do ardil da “cita-

⁶³ Como exemplo, Didi-Huberman cita *Ein Bild* (1983), sobre a construção erótica de imagens para a revista *Playboy*, *Videogramas de uma revolução* (1992), sobre a revolução na Romênia, *Imersion* (2009), sobre técnicas militares de terapia psíquica, entre outros.

ção”, que segundo o próprio Farocki, “protege, artificialmente, o mundo da arte” (FAROCKI, 2002 *apud* Didi-Huberman, 2015, p.207). O que vemos em Coutinho, como em outros cineastas que, assim como Farocki, trabalham criticamente o reemprego de imagens, mostra-se em outra chave, não são “o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas” institucionais (Didi-Huberman), ao contrário, Coutinho utilizou prioritariamente aquelas altamente publicizadas, as dos telejornais, dos comerciais, dos *talk-shows* etc., imagens cotidianas das TVs abertas instaladas no país através de concessões públicas fortemente protegidas por garantias legais e interesses econômicos. O reemprego dessas imagens em *Um dia na vida*, provoca indagações sobre de quem são e para quem são essas imagens, e no entremeio, como são produzidas. Estas indagações conduzem a uma postura pedagógica que se instala entre o manuseio e a possível mobilização de espectadores através dessas imagens. Como fala Rancière, uma maneira emancipatória de construir conhecimento a partir de jogos estéticos propostos em um filme, no “poder de associação e dissociação” (RANCIÈRE, 2009, p. 17) estabelecendo uma forma de emancipação que não reside na “transmissão de conhecimento do artista ou inspiração para o espectador [...] mas que subsiste entre eles, excluindo qualquer tipo de transmissão uniforme, qualquer identidade de causa e efeito” (RANCIÈRE, 2012, pp. 18-19). Do panóptico ao *zapping* para formular o dispositivo, do riso à revolta sobre aquilo que vemos nas imagens, são na verdade vetores de uma grande construção conjunta, produzida e consumida simultaneamente. Não é possível o filme lhe fazer jus, é incerto, impreciso, irregular, como um dia qualquer, mas nisso reside o reconhecimento/estranhamento.

3.7. A sempre falante TV

Os filmes que elencamos neste capítulo dão continuidade a uma tradição crítica iniciada com a arte contestatória do início dos anos 1960 sobre modos de usos da TV, que mesmo na atual disputa com outras formas de circulação de informação, sobretudo a internet, mantém um forte poder de influência. Na primeira parte do capítulo apresentamos dois *readymades*, *Perfect film* (Jacobs, 1985) e *No match* (Murata, 2010), além de dois outros que trabalham a montagem como estratégia principal, *Tears* (Massenet, 2004) e *CNN concatenated* (Fast, 2002). À segunda parte dedicamos a *Um dia na vida* (Coutinho, 2010) em razão da temática ter forte ressonância num país como o Brasil, no qual a televisão permanece com um papel preponderante

e, como Coutinho sublinha, agravado por problemas de legislação e organização de mercado que são refletidos nas grades de programação das redes de tevês.

No *corpus* de filmes que expomos para este capítulo as abordagens dão-se sob duas formas: o *readymade* e um tipo de montagem que preserva a qualidade originária das imagens, todos os exemplos guardam as características plásticas das transmissões de televisão - jogos, novelas, noticiários etc. Para o caso especial e sempre controverso do *readymade*, os reempregos críticos de Jacobs e Murata estão associados aos assuntos que os materiais apresentam, não compreendemos somente como “deslocar inteiramente o sentido do objeto [...] sem tocá-lo” (BRENEZ, 2002, p.55). Suas pesquisas estão justamente interessadas em reexpor o material integralmente para que se preserve suas condições de realização - “eu não iria mexer numa evidência” (Jacobs). É a situação ambígua do *readymade*, estamos falando de imagens e não mais de uma roda de bicicleta, e mesmo *A Roda* de Duchamp, se dessacralizada da intenção inicial de seu autor, pode sugerir outras correlações. Sim, há deslocamento de sentido sem interferência material, somos expostos aos mecanismos dos bastidores de uma reportagem de televisão e, no caso de Murata, o performativo de um telejogo, como destacamos o uso em *close-up* do candidato. Ao mesmo tempo e pelo mesmo motivo, desdobram-se campos de inferências - “todo objeto implica um certo tipo de assunto”⁶⁴. A reportagem é sobre o assassinato de Malcom X, ele aparece, pessoas falam sobre, no telejogo acompanhamos todas as tentativas frustradas do candidato como numa transmissão ao vivo. Não podemos ignorar que isso acontece, esse duplo efeito é possível nos gestos de ambos em manterem as integridades dos materiais. Nestes dois laboratórios de extração simplificada, as pesquisas convergem àquela ideia de objetividade e potência documental que falam Gunning e Child para o filme de Jacobs. O gesto não se resume somente ao deslocamento, existem estudos sobre essas imagens onde define-se como serão operacionalizadas enquanto filme, e isso acontece na escolha do cineasta, Jacobs optou por usar o material como encontrou na loja, Murata no segmento de um programa de tevê. Procedimentos que tangenciam a abordagem de Coutinho - sua captura e escolha *online* e posterior montagem - que resultou na desistência do projeto do filme que planejava por entender que não havia sentido reencenar o que pesquisou, ou seja, ele constatou como Jacobs e Murata a objetividade que tinha em mãos.

64 (In) IVERSEN, Margaret. Readymades, Found Objects, Photograph. (In) Art Journal, Summer 2004, pp 44-57.

Os casos de *Tears* e *CNN concatenated* são mais evidentes, os laboratórios formulam os dispositivos a partir das temáticas bem determinadas, fazem a extração do material necessário, para então elaborarem os filmes através de montagens precisas. O primeiro concentra-se nas expressões das atrizes formulando um compêndio de emoções que delinea uma estrutura narrativa, evidenciando os mecanismos e códigos que a produz. O filme recorre à novela como produto industrial de massa, que explora as diluições folhetinescas que fundam o melodrama, de organização social através da moralização e domesticação das emoções. O segundo, um verdadeiro malabarismo de montagem, cria fraseados visuais e sonoros através da rearticulação de palavras e sílabas proferidas pelos jornalistas. Dentre os filmes deste capítulo é o que mais interfere no material original, entretanto, mantém-se no objeto que explora os conteúdos das matérias jornalísticas que beiram a paranoia. *Fast*, nas rearticulações que monta produz um efeito contra-informativo. Por um lado desestabiliza a lógica da comunicação da rede *CNN*, por outro põe em cheque o espectador, arguindo-o sobre sua postura na recepção ante essas imagens.

Coutinho de certa maneira parece confluir várias das características dos filmes anteriores. Em um segmento extraído podemos pensar um paralelo com o *readymade* de Jacobs e mais ainda com o de Murata. Sua montagem centrípeta para um dia inteiro de programação causa o desnorteio do filme de *Fast*, e ainda, o desenho da jornada remete a uma condução narrativa, a montanha-russa de emoções a qual estamos sujeitos como o filme de Massenet. O singular do filme de Coutinho está na proposição de uma experiência comunitária. Como dissemos, ele mesmo se insere no laboratório como telespectador na captura, procura se distanciar da figura do autor onisciente, para daí nos convocar e, junto a ele, buscar entender as imagens ordinárias do cotidiano da televisão brasileira. É na abertura deste espaço que as imagens são restituídas à comunidade para serem revistas e reavaliadas, um momento de crítica que é proposto ao espectador. Em todos os filmes não há comentários verbalizados, somente exposição de imagens - com exceção de *Tears* onde há adição de música, mas como reforço do dispositivo. Como Coutinho disse, a televisão fala dela mesma o tempo todo, esses filmes parecem assumir e responder: “deixe-a falar!”. Cabe a nós responder e fazer da fala uma fala mesmo, e não uma natureza.

4 A película e o data

4.1. O filme e o raio verde

“Quando o sol se põe em um horizonte claro e nítido, quando não há terra à sua frente por algumas centenas de milhas, e nenhuma umidade distante que poderia tornar-se no momento final uma leve ponta de nuvem que obscureça a oportunidade, você terá uma boa chance de ver o raio verde.

O último raio de sol morrendo que refrata e dobra abaixo do horizonte é o raio verde, que é apenas mais lento do que o raio vermelho ou o amarelo. Marinheiros vê-los mais que o resto de nós, e eles o passaram a significar, para alguns, o prenúncio de grandes mudanças ou fortuna em suas vidas. Por anos eu tenho procurado o raio verde, olhando para horizontes em direção a esse último segundo fracionário de verdor, não sabendo ou ousando imaginar como extravagante um respingo verde poderia ser, mas nunca vi.

E, quando, no verão do ano passado, ao parti para uma pequena, quase inacessível vila na costa oeste de Madagascar para ver o eclipse total do sol, eu estava tão atenta na observação passageira num site sobre o eclipse dizendo que aqueles de nós que o fizesse, tanto quanto Morombe, também poderiam ter uma chance de ver o raio verde. Eu aprendi na noite anterior à partida que Eric Rohmer havia falsificado o seu, e que seu cinegrafista havia esperado por dois meses nas Ilhas Canárias por cada sol poente antes de desistir e ir para casa. Sua extravagância de pós-produção foi sem nenhuma aferição para mensurar o raio verde. Eu tinha uma missão para tentar ver, se não filmar, algo que eu nem poderia imaginar.

O ponto sobre o meu filme do raio verde é que ele quase me iludiu também. Eu fiquei em vigília, noite após noite, naquela praia de Morombe com vista sobre o Canal de Moçambique, cronometrando o desaparecimento total do sol em um único rolo de filme, eu acreditava, mas nunca foi certeza de que eu vi.

No entardecer que filmei o raio verde não estava sozinha. Na praia ao meu lado me foram outros dois com uma câmera de vídeo apontada para o sol, infectados pelo meu entusiasmo por este fenômeno indescritível. Eles não o viram naquela noite, e sua documentação em vídeo foi vista como evidência para provar que eu não tinha visto igualmente. Mas quando meu fragmento de filme foi posteriormente processado na Inglaterra, eis, inequivocamente, desafiando a representação sólida, em um único frame de celuloide, mas existente no movimento fugaz de quadros de filme, o raio verde, depois de ter se mostrado muito elusivo para o pixelation do mundo digital. Então, procurar pelo raio verde tornou-se sobre o ato de olhar em si, sobre fé e crença no que você vê. Esta película é um documento; tornou-se sobre o próprio tecido, material e manufatura do filme em si”.

O texto de Tacita Dean é a íntegra da narração para seu curta de dois minutos *The Green Ray* (2001)¹. A cineasta e artista visual britânica apesar de utilizar muitos materiais encontrados em suas obras, no cinema pouco trabalhou com reemprego de imagens, sua visita à pesquisa deve-se às considerações que faz no texto e outra obra sua, o seu filme-instalação *Film* (2011), realizado dez anos depois, para a Tate Modern Gallery em Londres².

O filme-testemunho de 2001 buscou o momento raro de ver e capturar o raio verde, um evento fugidio quando cinema se mostrou, mais uma vez, a conjunção de ciência, arte e pensamento. O corpo celeste, a curvatura da terra, a física óptica, a mecânica da câmera, a química do filme, o enquadramento do olhar, a persistência do realizador para chegar a uma imagem. Dean fala em tecido material, a síntese constituída por todos esses elementos, fios de uma trama que não se sabe ao certo onde começa um e acaba o outro. Fala também da especificidade que é trabalhar em película, quando se aponta a câmera para algo e depois de um longo processo se chega à uma imagem. Um processo de constante exploração e reformulação, revelações em laboratório, visionamentos do material, cortes na mesa de montagem, um tempo próprio, lento e de experimentação.

1 *The Green Ray* (Tacita Dean, 2001), disponível em: <<https://vimeo.com/38026163>>.

2 As informações acerca de Dean e de *Film* foram retiradas de várias entrevistas e artigos: Tacita Dean: *Film* | Tate. Disponíveis em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tacita-dean-film>>; Tacita Dean's Turbine Hall Film pays homage to a dying medium | Art and design | The Guardian, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/10/tacita-dean-film-turbine-hall>> ; The Unilever Series: Tacita Dean: *FILM* | Tate, <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tacita-dean-film>>; Save celluloid, for art's sake | Art and design | The Guardian, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>>.

O gesto de muitos artistas de continuarem a trabalhar com película no momento atual de transição para o digital, já apresenta em si uma postura engajada. E não estamos falando de grandes produções, mas do trato artesanal como o de Dean. É antes de tudo sobre poder se exprimir de uma determinada forma, em exercer uma escolha. Rancière afirma que o “ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação”, [...] a escrita então “é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (RANCIÈRE, 1995, p.7). A postura desses artistas em preservar o território das práticas onde investigam e elaboram suas obras, é, antes de tudo, defender a manutenção de escritas diferenciadas, ou seja, de criar possibilidades múltiplas.

Partindo deste ponto central entre analógico, digital e a intervenção no material, organizamos este capítulo para pensarmos o reemprego de imagens em laboratórios localizados nestes extremos. No capítulo a temática será o próprio engajamento sobre o cinema. De um lado a tradição do cinema experimental de intervenção a partir de tratamentos físico-químicos da película, do outro, um novo campo a ser explorado e novas investigações sobre as especificidades e potencialidades do digital. Como corpus de filmes apresentaremos os realizados exclusivamente com intervenções na película - *The color of Love* (1994) de Peggy Ahwesh; *Aus den Algen* (1986) e *Stadt in Flammen* (1984), do coletivo alemão Schmelzdahin -; o trabalho híbrido com *Capitalism: Labor child* (2006), *Capitalism: Slavery* (2006), ambos de Ken Jacobs.

Na época da instalação *Film*, Dean enfatizou que não se tratava de um posicionamento contra o digital - “digital não é melhor do que o analógico, mas diferente” -, no analógico você tem que “confiar no momento”, o digital depende de pós-produção - aqui ela se refere à matriz química no momento da captura de uma imagem em película. Mesmo sendo possível trabalhos de correção de cor em laboratório, a limitação de tempo do rolo de filme e o não visionamento instantâneo como no digital, colaboram para uma incerteza sobre o resultado daquilo que foi capturado antes de sua revelação, como no caso do raio verde. Dean, que trabalha essencialmente com 16mm, realizou *Film* em 35mm no formato *cinemascope* girando a projeção em 90 graus e criando um monólito de 13 metros de altura instalado no Turbine Hall, o enorme vão de entrada da Tate Modern (foto).



Film (Tacita Dean, 2011)

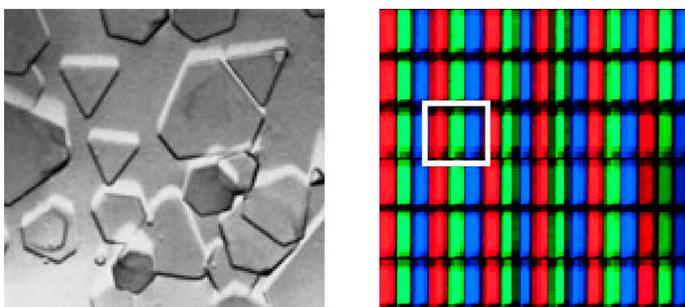
A instalação projetada em *looping* é uma espécie de vitrine de técnicas aplicadas à película - pintura em vidro fosco, várias exposições, espelhamento e mascaramento para a criação de camadas, colagens e efeitos cromáticos -, um retorno às técnicas utilizadas no Primeiro Cinema tantas vezes reeditadas pelo cinema experimental durante o séc. XX. Contrariando o tipo de trabalho que faz normalmente, quis fazer algo “sobre o espetacular”, seu gesto em monumento foi uma resposta às suas preocupações como artista em meio a crise profissional pessoal e de seus colegas da Inglaterra com o fechamento do último laboratório que ainda trabalhava com 16mm, o Soho Film Laboratory. A própria feitura de *Film* demonstrou esse momento de crise, o Soho havia sido comprado na época pela DeLuxe, empresa norte-americana do megaempresário Ronald Perelman, que acabou com o processamento de filmes 16mm assim que assumiu o controle, isso obrigou Dean a recorrer a laboratórios em Amsterdã para poder finalizar o projeto. A cineasta considera um dos exemplos no desmantelamento das culturas analógicas, a supressão de mais de cem anos em pesquisas e conhecimentos acumulados sobre o *medium* que agora são descartados pela indústria na adoção avassaladora do digital. *Film* é “um ato de luto e um argumento para o futuro”, embora saliente não ser uma fetichização do *medium*, o que ela e colegas defendem é a coexistência e continuidade da fabricação da película e lembra que não somente os artistas são afetados, principalmente aqueles que trabalham em bitolas como o 16mm, no caso britânico, atinge outras áreas como, por exemplo, o trabalho de conservação do *BFI (British Film Institute)*. Dean argumenta que existe mercado para sustentar a continuidade da produção de película em 16mm, ela, seus colegas na Inglaterra e inúmeros outros ao redor do mundo apontam para isso. O espaço do museu que o cinema cada vez mais ocupa, é um outro indicativo, mas é fato serem uma parcela desconsiderada

frente às resoluções estratégicas das empresas do setor, a conclusão que chega é que se trata mais de uma decisão cultural do que fiscal³.

Partindo deste ponto central entre analógico, digital e a intervenção no material, organizamos este capítulo para pensarmos o reemprego de imagens em laboratórios localizados nestes extremos e nas formas híbridas que surgem no intervalo. No capítulo a temática será o próprio engajamento sobre o cinema, sobre elaborações e modos de fazer que assumem comprometerimentos, e nisto formas de visibilidades disponibilizadas. De um lado a tradição do cinema experimental de intervenção a partir de tratamentos físico-químicos da película, de releituras e pesquisas sobre formas, do outro um novo campo a ser explorado e novas investigações sobre as especificidades e potencialidades do digital.

Antes disso iremos expor algumas questões gerais sobre trabalhos de intervenções no cinema experimental e algumas outras considerações ainda a respeito do meandro tecnológico entre analógico e digital.

4.2. A dança do grão e do pixel

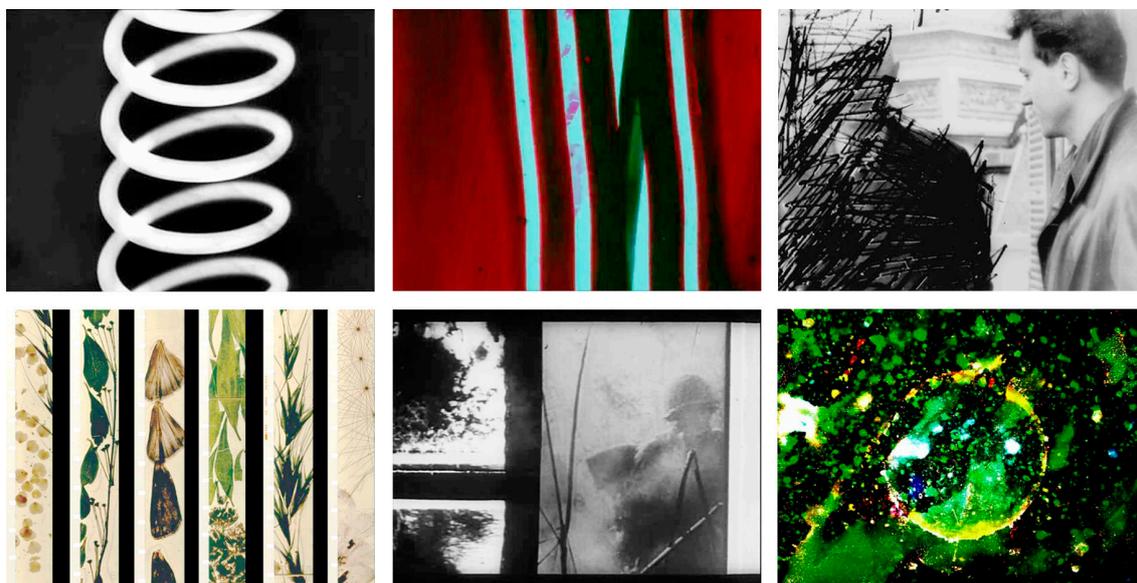


Grão de película (Kodak, p/b), Pixel (RGB)

Intervenções diretas na materialidade da película pelo experimental datam das vanguardas históricas nas formas investigativas sobre as propriedades da película e elaboração de novas visualidades. No Futurismo a “música cromática” com os filmes não preservados de pinturas abstratas dos Irmãos Corradini (1908-1910); no Dadá com os *rayonographs* de *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923); a coreografia visual da pintura sobre a película sincronizada com música em *A Color Box*

³ Tacita Dean, Save celluloid, for art's sake | Art and design | The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>>.

(Len Lye, 1935); no Letrismo com o ataque à película com riscos e furos como forma de protesto em *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1952); nos “filmes cérebro” (*brain movies*) de Stan Brakhage com as colagens de folhas e asas de insetos em *Mothlight* (1963); no documentário cubano, (na sequência final) de 79 *Primaveras* (Santiago Álvarez, 1969), combinando as filmagens da guerra no Laos e a intervenção com pedaços de filmes como se fossem estilhaços (fotos); nas pinturas abstratas pintadas diretamente sobre a película em formato 70mm do “poema visual” *Impresiones en la alta atmosfera* (Jose Antonio Sistiaga 1988–89).



No sentido horário, intervenção em analógico: *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923), *A Color Box* (Len Lye, 1935), *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1952), *Impresiones en la alta atmosfera* (Jose Antonio Sistiaga, 1988–89), *79 Primaveras* (Santiago Álvarez, 1969), *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963).

Com o digital é a manipulação da informação binária que ocorre. Como exemplos podemos citar as pesquisas híbridas de pintura em película e posterior manipulação digital em *Exploration* (Johanna Vaude, 2006); as capturas domésticas através de lentes infravermelhas *Warm objects* (Peggy Ahwesh, 2007)⁴; os apagamentos e manipulação de personagens de animação em *Soft palate* (Martin Arnold, 2010) - este de reemprego -; as pesquisas sobre a pintura impressionista (Monet e Turner) em *Vento dos Arieiros* (Jacques Perconte, 2013) (fotos). São pouquíssimos exemplos dentre uma enormidade possível de ser listada.

⁴ Peggy Ahwesh produziu *Warm objects* em colaboração com o centro de pesquisa de engenharia MIRTHE (Mid-InfraRed Technologies for Health and the Environment), organização dedicada ao desenvolvimento de sistemas de detecção de gás de rastreamento óptico. Ahwesh aproveita o recurso para refletir sobre a paranoia dos tempos atuais. (In) Electronic Arts Intermix: *Warm Objects*, Peggy Ahwesh. Disponível em: <<http://www.eai.org/title.htm?id=14289>>.

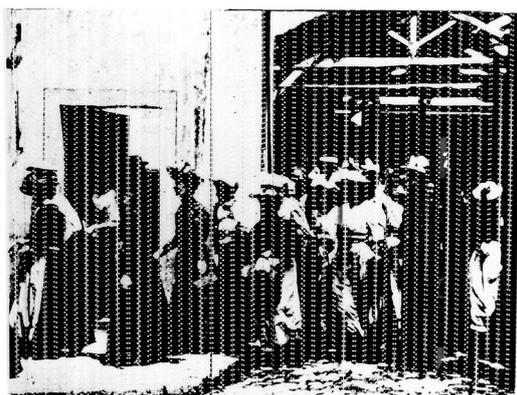


No sentido horário, intervenção em digital: Exploration (Johanna Vaude, 2006), Warm objects (Peggy Ahwesh, 2007), Vento dos Arieiros (Jacques Perconte, 2013), Soft palate (Martin Arnold, 2010).

Tacita Dean nos ofereceu uma reflexão apoiada em sua visão artística muito particular, paradoxalmente seu “argumento para o futuro” já como obra exposta no espaço de museu. Outros cineastas, já mencionados, como Peter Tscherkassky e Paolo Gioli, reconhecem as potencialidades do digital, mas encampam uma resistência e defesa de trabalharem conforme desejam, exclusivamente com o analógico. A partir do fim da década de 1990, principalmente, o cinema experimental já refletia reincidentemente sobre esse momento de transição tecnológica.

Tscherkassky foi um dos que mais trabalhou sobre a questão, construindo uma história do cinema pessoal em diversos momentos de sua carreira, utilizando sempre material reempregado. Em *Motion Picture, La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon* (1984), por exemplo, trabalhando na câmara escura (*dark room*), dispôs 50 tiras de filme não expostas sobre uma superfície e projetou um fotograma de *La sortie des Ouvriers de l'usine* dos Lumière sobre a área ocupada pelas tiras, o resultado é que cada tira sensibilizada reteve uma porção do fotograma de Lumière, dessa forma compôs o novo filme. Para Tscherkassky o encadeamento é como se lesse “uma página de uma partitura musical, dentro das tiras de cima para baixo e sequencialmente da esquerda para a direita” (foto). Ainda realizou a trilogia cinemascope composta por *L'Arrivée* (1998), sobre a icônica imagem do trem e sua relação com o cinema; *Outer Space* (1999), uma homenagem aos filmes de “expressão” (terror); *Dream Work* (2001), uma

homenagem a Man Ray que conecta à obra de Freud, “O trabalho dos sonhos”. Com *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), justamente sobre o fim de uma forma de produção de cinema analógico⁵; *Coming Attractions* (2010), um tratado sobre o Primeiro Cinema influenciado pelo artigo de Tom Gunning “*An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film*” (1983). Seu mais recente filme, *The Exquisite Corpus* (2015), foi inspirado na técnica surrealista de composição coletiva de uma imagem ou texto na qual os participantes não conhecem o que os demais escrevem ou desenham. Tscherkassky selecionou uma série de filmes de vários gêneros, *thriller*, comédia, pornô e amadores que tinham em comum histórias “completamente insanas” apenas para justificar mostrar corpos nus, ele aproveitou isso para “jogar” com o próprio corpo do filme como tema central para sua composição. Ao mesmo tempo também brinca com o título do filme, *The Exquisite Corpus* refere-se a um “cadáver requintado” que o cinema analógico é atualmente, “um corpus requintado estampado com uma data de expiração, [...] a data limite permanece desconhecida, mas é previsível” (foto)⁶. Todos os títulos realizados com material reempregado, em película, manualmente - Tscherkassky faz todo o processo sozinho -, sem nenhuma utilização de equipamento digital, com exceção do trabalho de som e trilha sonora quando existente, o qual designa para músicos.



Motion Picture, *La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon* (1984) (esq.), *The Exquisite Corpus* (2015) (dir.)

5 Ver mais (In) GARCIA, Luiz. Filmes found footage: fragmento e heterogêneos no laboratório da vanguarda, 2011, 192fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

6 <http://www.tscherkassky.at.html>.

Entretanto, essa postura não é consenso entre realizadores que tradicionalmente trabalharam com película. Ken Jacobs começou no cinema utilizando película, produz filmes desde 1955, mas atualmente trabalha ostensivamente com digital ou num formato híbrido. Um de seus mais recentes filmes, *The Guests* (2014), utilizou a cópia de um filme de 1896 filmado por Charles Moisson - inventor e projetorista que trabalhava na empresa dos Irmãos Lumière -, tratando e refotografando o material analógico para então trabalhar-lo em digital e dar o efeito de 3D desenvolvido por ele⁷.

Harun Farocki foi outro que começou com película e nos últimos anos antes de sua morte, trabalhava com vídeo digital, seja como material de origem ou por razão do manuseio das cópias originadas em diversas fontes e arquivos⁸. Enfim, existem muitos caminhos possíveis para se trabalhar entre esses polos tecnológicos, mas, indiscutivelmente, o analógico está vertiginosamente em desvantagem. Uma vez mais retornamos ao ponto para reforçar, não se trata de nostalgia ou tecnofobia, mas, como argumenta Dean, de coexistência, e também convém ressaltar que do mesmo modo que existem procedimentos somente possíveis no analógico, outros serão somente possíveis no digital. Vimos anteriormente os exemplos da fotografia analógica e do vinil que estão de alguma maneira organizando a manutenção de suas atividades. O cinema analógico, sabemos, depende de uma infraestrutura bem maior, o fornecimento de película, revelação em laboratório, etc., são processos mais lentos que na lógica capitalista parecem não ter mais espaço.

Entretanto não é somente uma escolha cultural, como afirma Dean, é econômica também. De maneira sub-reptícia vemos suplantando não só a tecnologia do conhecimento acumulado em 120 anos de cinema histórico, mas também o acesso a uma maneira operativa de uma parcela de cineastas, sendo mais específico, aqueles que forjaram microeconomias, muitas vezes artesanais para realizar seus filmes, a possibilidade da improvisação, da adaptação, e nisto, da invenção. Um exemplo prático, a mecânica analógica permite que um equipamento de uma câmera possa ser consertado de maneira relativamente fácil, se uma peça que articula o mecanismo quebra, pode ser confeccionada (exemplo extremo). O funcionamento

7 3D Experiments From Ken Jacobs | L.A. Weekly. Disponível em: <<http://www.laweekly.com/film/3d-experiments-from-ken-jacobs-2171681>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

8 (In) GENARO, Ednei De. Farocki - pensador e operador de mídias. Niterói: 2015. 387 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, 2015, pp.283-290.

de grande parte dos componentes de uma câmera digital é uma caixa preta para muitos profissionais que lidam diariamente com esses equipamentos, peças, chips podem ser repostos, mas o custo é comparativamente bem mais alto que o analógico, e o desconhecimento permanecerá.

Além disso existe a estratégia capitalista de cada vez mais tornar os profissionais e consumidores reféns da corrida digital que a indústria imprime, seja para se ter o último modelo de câmera, o último sistema de edição, a última versão do software, o último efeito especial - muitas vezes um pacote pré-formatado que é apenas aplicado com pouca ou nenhuma invenção. Há ainda a extrema segmentação de subprodutos de *softwares*, *hardwares*, acessórios, etc. Por exemplo, atualmente além dos tradicionais *softwares* de edição, temos um investimento maciço no desenvolvimento de outros de correção de cor e efeitos especiais⁹ relativamente acessíveis se comparados a anos atrás, e não destinados exclusivamente à indústria cinematográfica. Uma dessas vertentes são os *plug-ins* que emulam tipos de películas de fabricantes tradicionais, a empresa Red Giant, por exemplo, oferece pacotes de filtros, o *Magic Bullet Film*, que inclui vários “modelos” de películas da Kodak, Fuji e Prolochrome, e outro, o *Magic Bullets Looks*, que simula processamentos dos laboratórios cinematográficos (exposição, correções, “banhos”, etc.)¹⁰.

Não é absolutamente uma negação das possibilidades que isto pode oferecer além das facilidades, muito pode ser realizado, e também lembrando, a utilização do analógico não garante nenhum bom resultado, evidentemente. Nicole Brenez argumenta que atualmente, na maior parte das vezes, estamos apenas experimentando o que a indústria oferece, é preciso ser “desobediente à tecnologia para tentar se tornar autônomo”, criar novos e reinventar usos para as tecnologias, mesmo aquelas consideradas depreciadas. Ela cita o exemplo da objeção recorrente dos meios de comunicação oficiais para com o “contra-cinema, a contrainformação e o cinema político-radical em não mostrar seus filmes é que a qualidade técnica é muito baixa”, não atingem um nível da “qualidade” vigente e imposta. Muitos

9 Como exemplos podemos citar: o Avid Media Composer da Avid, o Smoke da Autodesk, o After Effects da Adobe e o DaVinci da Black Magic Design, entre outros.

10 O Magic Bullet Film e o Magic Bullets Looks são apenas dois exemplos, a empresa, como outras, comercializa vários outros pacotes destinados a outros fins que ajudam a dar a aparência analógica aos vídeos digitais e outras funcionalidades. Disponível: <<http://www.redgiant.com/user-guide/magic-bullet-film/negative-stocks/>>; <<http://www.redgiant.com/products/magic-bullet-looks/>>.

cinastas são subordinados, infelizmente, à tecnologia de ponta que o mercado “permite” que usem, isso causa problemas, antes de tudo, de ordem financeira, mas também ontologicamente na subordinação à indústria, sempre “há uma batalha para as ferramentas”, conclui, “cada ferramenta é política”¹¹.

Enfim, é um momento tensionado por um complexo conjunto de fatores, e em meio a este fogo cruzado a questão de defender a manutenção e expansão de uma paleta de possibilidades de modos de fazer, modos de perceber o sensível, e desta forma, modos de estar na comunidade. O fato é a defesa de ferramentas mas entendendo Rancière fala que há “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2005, pp.27-28).

4.3. As algas selvagens

O coletivo de cinema alemão Schmelzdahin (em alemão: *derretendo*)¹² composto por Jünger Reble, Jochen Lempert e Jochen Müller realizou uma série de pesquisas sobre a emulsão e tratamentos da película cinematográfica durante os anos de 1983 a 1989, analisando através de processos mecânicos e químicos, o desgaste do material e a decomposição por bactérias¹³. Os filmes que trataremos aqui são *Aus den Algen (Extraído das algas, 1986)* e *Stadt in Flammen (Cidade em Chamas, 1984)*.

Aus den Algen é uma espécie de documentário do laboratório do coletivo, onde utilizaram, além do Super8 para registro, material de *reemprego* (possivelmente)¹⁴, segundo Reble, de uma cópia já bastante comprometida de *Ali-Baba und die 40*

11 (In) ARTHUSO, Raul; GUIMARÃES, Victor. Cinética (in English) » A conversation with Nicole Brenez. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/english/198/>>.

12 Nicole Brenez traduz como “dissolva-se”. Jünger Reble, na entrevista “You Destroy Everything: an interview with Jürgen Reble and Christiane Heuwinkel”, afirma que o nome veio da plateia presente em uma das primeiras sessões do grupo como reação espontânea. Entrevista para a revista The Independent . Eye, Vol. 11 No. 2/3, Spring 1990 (pp.74-79), (Tradução nossa) disponível em: <http://www.mikehoolboom.com/r2/artist.php?artist=28>

13 Informações de Jünger Reble (In) Found Footage Film, Cecilia Hausheer e Christoph Settele, (1992), trecho disponível em: <http://filmalchemist.de/publications/Viper.html#betweenfilm> e (In) The Independent Eye (ibid.)

14 O próprio Reble não sabe precisar: “Em 1985, eu joguei uma cópia do filme no meu lago de jardim, acho que foi Ali Babá e os 40 ladrões. Cerca de um ano mais tarde foi colhido” [...]. (In) C. Hausheer e C. Settele, (op cit. 1992).

Räuber (*Ali Baba e os 40 Ladrões*, 1922) que ficou depositada na água dois ou três anos (ele não sabe precisar). O filme inicia com um homem à beira de um lago congelado perfurando o gelo com uma picareta e recolhendo da água vários pés de filme Super8 misturados às algas, ele limpa o excesso com as mãos e verifica o estado da película. Em seguida são mostradas imagens com o resultado que agora está registrado: o quadro tomado por minúsculas manchas que praticamente encobrem a imagem anterior. Voltamos ao homem que observa o material contra o sol. O som, que até esse momento era eletrônico, é substituído pelo coaxar de sapos e outros sons da natureza. Vemos agora a cabeça de um pássaro em decomposição, uma *assemblage* de um toca-discos com batatas altera a reprodução da música (fotos). Tudo intercalado com as imagens das tiras dos filmes resgatadas no lago.



Schmelzdahin: Aus den Algen (Extraído das algas, 1986)

Stadt in Flammen, foi realizado a partir de uma cópia de *City on fire* (Alvin Rakoff, 1979) - uma produção “B” de cinema catástrofe dos anos 1970 sobre os ataques de um piromaniaco à cidade. No filme vemos a película completamente tomada por manchas, fissuras, perfurações e borrrões. A imagem prévia foi comprometida, a velocidade do filme alterada, o som distorcido. Em certo trecho, o rosto de uma mulher é “atacado” por cores estouradas - azuis, vermelhos, preto -, que literalmente borbulham e explodem no quadro (fotos). Modificadas fotograma a fotograma, as áreas ocupadas por essas manchas disputam o quadro do filme com os registros precedentes.

O Schmelzdahin pesquisou as propriedades da película provocando tanto reações bioquímicas quanto processos mecânicos. No primeiro caso através da ação de agentes biológicos (algas ou bactérias), da exposição às intempéries (sol, chuva, neve), ou a transformação química da emulsão (as camadas de cores foram separadas, superexpostas e misturaram-se). Como, por exemplo, enterrar o material na

terra úmida (*Stadt in Flammen*) ou depositar num lago para que provocar reações com bactérias e algas (*Aus den Algen*). Já os procedimentos mecânicos foram provocados através de equipamentos e ferramentas: máquina de costura, polidor, perfurador, tesoura, faca, martelo, ferro de solda, etc. Todos esses expedientes foram utilizados como forma de estudo da conformação e limites de resistência da película, mas também aproveitava-se acidentes. Um exemplo relatado foi na transposição de material para um negativo virgem, a luz do projetor queimou a película durante o processo, as imagens remanescentes do primeiro filme, mesmo deterioradas, ainda foram impressas no novo, e o resultado do acidente foi integrado ao filme¹⁵.



Schmelzdahin: Stadt in Flammen (Cidade em Chamas, 1984)

As matérias-primas do grupo, cópias Super8, foram coletadas de parentes, clássicos de ação, filmes pornográficos, indistintamente. O que importava era a película como suporte de trabalho, fossem aproveitadas as imagens registradas ou não. Todas as realizações do grupo foram direcionadas a ensaios cinematográficos que exploraram as especificidades da película a partir de ideias-chaves: *decomposição bacteriana*, *tratamento mecânico*, *corrosão atmosférica*, *tratamento químico*, a *fugacidade* (o próprio desaparecimento da película), e derivações desses processos¹⁶ (Reble, 1995).

Brenez destaca a grande contribuição do grupo ao cinema em relação à montagem, “a imagem é de fato inconcebível que não seja em decomposição e gestação”¹⁷. Esse traço cíclico assinalado pela pesquisadora, sinaliza a característica principal do coletivo: trabalhar constantes provocações trabalhando exaustão

15 As informações sobre os processos de realização dos filmes encontram-se (In) Poétique de la couleur - Une histoire du cinéma expérimental. Ed. Nicole Brenez e Miles McKane. Auditorium du Louvre e Institut de l'Image, 1995. Trecho disponível em: <http://filmalchemist.de/publications/Poetik.html>.

16 (op. cit.) Brenez e McKane, 1995.

17 Nicole Brenez. (In) La couleur en cinema, Couleur critique. Cinémathèque française, 1995. Trecho disponível em <http://filmalchemist.de/publications/LaCouleurEnCi.html>

e reinicialização. Uma reorientação contínua ao objeto fílmico. Na perturbação material, a cada choque, provocado ou acidental, emergem novas configurações.

A película cinematográfica que já traz registros, é reconduzida a um novo circuito. Em *Stadt in Flammen*, a partir do registro do filme original (*City on Fire*), vemos um médico atender uma das vítimas do piromaniaco e tentar reavivá-lo através de massagem cardíaca. O coletivo serve-se das imagens para alegorizar sua própria abordagem. Mas agora o tratamento aplicado ao paciente é físico-químico, a diegese do primeiro filme é substituída por uma narrativa onde o “médico-cineasta” tenta reavivar a película. Como se lidasse sobre os limites físicos da película, e no exato momento de maior intensidade da “massagem”, o quadro é completamente tomado por fissuras e manchas.

Os filmes do coletivo trabalharam com reconfigurações do suporte tradicional do cinema, entretanto não havia preocupação com preservação. Conforme Reble, a “conservação de filmes é rejeitada, em favor de um único ato de sacrifício, há uma necessidade essencial de trazer o filme de volta a ser um evento em um momento em que o olho é dominado por imagens sem significado”¹⁸. Para o cineasta, “a ideia básica é que é impossível reparar o filme, cinema é algo que está sempre em um estado de fluxo que novamente se submete às mudanças no tempo”¹⁹.

4.4. Peggy Ahwesh, a cor púrpura

A cineasta americana Peggy Ahwesh conta que recebeu de um amigo várias caixas contendo latas e bobinas de filmes, o material havia sido descartado e exposto à chuva. Ao vasculhar o conteúdo das caixas, encontrou em meio a tralha um carretel de Super8, visionando-o no *viewer* de Super8, percebeu algo lhe pareceu bem interessante, dele elaborou o curta metragem *The Color of Love* (1994). O carretel era a cópia de um bizarro filme pornográfico de um *ménage à trois* entre duas mulheres e um homem. O filme mostra um homem que permanece, aparentemente, inconsciente por todo o tempo, enquanto isso as duas mulheres o acariciam, mexem seu pênis e em seguida pegam um punhal percorrendo o corpo dele até

¹⁸ (In) C. Hausheer e C. Settele, (op cit. 1992).

¹⁹ Ibid.

feri-lo. Daí então as duas começam a espalhar o sangue por todo tórax do homem, lambem seus mamilos, seu sexo - à essa altura o sangue também já se espalha em seus corpos -, beijam-se e se acariciam, começam a se revezar fazendo sexo com ele que permanece inerte (fotos). A película do filme degradada pela chuva criou texturas e as cores originais estouraram, mas Ahwesh esclarece que não se trata de um *readymade*, ela trabalhou bastante a montagem na impressora ótica, analisando o material, improvisando, trabalhando com as velocidades em algumas sessões, filtrando cores e elevando outras (a púrpura), repetindo passagens, alongando o trechos - “tratando a máquina como um companheiro de dança”-, e depois remontou o material sincronizando com gravações de tangos de Astor Piazzola²⁰.



The color of Love (Peggy Ahwesh, 1994)

Junto a *The Deadman* (1987) e *Nocturne* (1998, co-dirigido com Keith Sanborn), *The Color of Love* compõem *The love-sex trilogy*²¹, todos trabalhando esses dois temas. A cineasta pensa *The Color of Love* como “um filme da primeira menstruação”, e também gosta de imaginá-lo “como um filme lésbico de vampiro”²². Fã dos filmes de terror, especialmente os italianos da década de 70 (Dario Argento, Mario Bava, Lucio Fulci)²³, afirma adorar o excesso desses filmes, “são muito libertadores”, [...] “filme de terror não é sobre mulheres que têm de morrer”. Outras influências de Ahwesh, que também é professora de cinema e artes digitais, são Freud, Lacan, Bataille, diretores como os austríacos Kurt Kren e Otto Mühl,

20 MacDONALD, Scott. *A critical cinema 5: interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006, pp.135-136.

21 Ahwesh, na verdade, nunca planejou os filmes como trilogia, mas após um convite para exibir o conjunto no Anthology, Jonas Mekas “decidiu” que eram uma trilogia, a diretora concordou, “OK, it’s a trilogy”. MacDonald, *ibidem*, p.132.

22 (In) WEES, William. *Peggy’s Playhouse - Contesting the Modernist Paradigm*. (In) BLAETZ, Robin (Org.). *Women’s experimental cinema: critical frameworks*. Durham: Duke University Press, 2007, p.301.

23 Além de uma eclética lista de diretores: Pier Paolo Pasolini, Walther Ruttmann, Alberto Cavalcanti, George Romero, Jean-Marie Straub Daniele Huillet, Pee Wee Herman e Jean Painlevé (MacDONALD, *op.cit.* p.114).

Pier Paolo Pasolini, Walther Ruttmann, Alberto Cavalcanti, George Romero, Jean-Marie Straub e Daniele Huillet, os Irmãos Fleischer, Pee Wee Herman e Jean Painlevé. Outro traço para aclarar sua personalidade, é que em sua juventude esteve fortemente envolvida com a cena *punk* de Pittsburgh (1978), recém-formada em artes, organizava festivais, documentava em Super8 apresentações de bandas, e em troca as bandas se apresentavam nas projeções que promovia, criando alternativas para que essas atividades pudessem acontecer²⁴, o “*do it yourself*” em ação.

The color of love é dedicado a Doris Wishman (1912-2002), diretora, roteirista e produtora que realizou cerca trinta filmes *sexplotation* (pornô *softcore*) durante quarenta anos de carreira²⁵. Uma dupla mobilização de Ahwesh, a homenagem a uma cineasta extremamente atuante, mas conhecida apenas em um círculo restrito, e a provocação ao inserir um segmento do cinema que apesar de muito presente como produto cultural, é sempre mantido camuflado no circuito. Camuflagem que de certa maneira permanece no filme, como observa William Wees, a deterioração da cópia por vezes “censura” as cenas de sexo, obscurecendo partes e reforçando a ambiguidade (Wees, 2007, p.303). De fato, Ahwesh manipula a cópia de Super8 buscando extrair algo mais na “improbidade” dos gestos dos corpos, do prazer que eles vendem, e ainda mais na escolha em usar um filme que além do gênero, apresenta um contexto desviante. Aquilo que fala sobre o libertário que há no excesso dos filmes de terror, aparece em seu filme. Através dos recursos que utiliza no filme, Ahwesh parece trabalhar polaridades entre aquilo que é proibido, de mal gosto, doentio, e a plasticidade das cores, a elegante cadência do tango sincronizada aos movimentos das atrizes, cavando uma beleza no que é negado como comportamento social, e ainda se apresenta deteriorado em sua materialidade.

Um gesto, embora muito mais radial, que nos faz pensar num paralelo com o que vimos em *Tears* de Sabine Massenet, ao repensar o choro das atrizes das telenovelas. Mas se lá a crítica era a banalização da emoção vendida como produto de massa, aqui nos parece querer provocar a ambiguidade de emoções num jogo de sedução com o espectador. Ahwesh conta um comentário da amiga e cineasta Abigail Child sobre seus filmes, “todos os seus trabalhos são sobre morte”, mas

24 MacDonald, *ibidem*.

25 Alguns deles: *Bad Girls Go to Hell* (1965), *Behind the Nudist Curtain* (1964), *Keyholes Are for Peeping* (1972), *A Night to Dismember* (1983), *Dildo Heaven* (2002).

retruca que “não é realmente sobre a morte”, mas de se ter uma experiência limite, de “hiperviolência e morte misteriosa”. Nada de caráter punitivo, é “como um parque de diversões” onde você não quer morrer, mas quer se sentir em alguma “fantasia totalmente hiper-real e bizarra que lhe permite viver a sua vida normal em uma forma que é menos estressante e menos neurótica”²⁶.

O teor violento das imagens contrapõe-se ao belo resultado entre imagens e a música de Piazzola, uma mistura de rituais e discursos estão presentes no filme. O sexo espetacularizado do filme pornô - aparentemente uma produção bastante obscura -, o cinematográfico no tratamento das cores e na sincronização do som com os movimentos entrecortados e repetidos, e a postura feminista que o filme apresenta, as mulheres além de conduzirem o ato sexual, invertem o que normalmente se vê nestes filmes, o homem se torna literalmente um objeto. Wees fala que o cinema de Ahwesh poderia ser visto, metaforicamente, como um teatro onde a cineasta encena seu posicionamento, de maneira “indireta e subversiva”, afrontando o “imperialismo fálico”. O pesquisador chama atenção para as características de improvisação e experimentação da diretora em sua filmografia, alternando gêneros e exercendo uma liberdade formal que poderia ser vista como não sendo o “trabalho de uma artista séria”. A própria Ahwesh se referiu a seus filmes Super8 como “pequenos *playgrounds*”, um trabalho “sub-empresário e qualidade autodepreciativa”, [...] mas acrescenta que “talvez isso seja enganoso em algum sentido”.

Wees percebe que Ahwesh oferece um “exemplo instrutivo de uma cineasta *avant-garde* cujas graves intenções são disfarçadas (pelo menos em parte) por uma brincadeira que é também uma forma genuína de crítica, bem como uma alternativa construtiva ao imperialismo fálico e estruturas narrativas de autoridade (Ahwesh *apud* Wees, 2007; WEES, 2007, pp.290-293)²⁷. Neste sentido, podemos perceber, por exemplo, a exploração estendida do plano da vagina em um *super-close* e *slow motion*, durando dois minutos em um filme de nove minutos, reforçado pelo tratamento de cores (vermelhos, púrpura, roxos) e o próprio gozo. No filme o que é mais “explícito” parece ser a celebração do prazer das duas mulheres, apresentada

26 MacDonald, *ibidem*, p.132.

27 Wees remete aqui ao ensaio de Manohla Dargis, “Beyond Brakhage” (1991), sobre os filmes de Ahwesh, no qual a pesquisadora se refere como um campo de batalha contra o “imperialismo fálico” (WEES, 2007, p.291).

no contexto de forma subversiva, como Wees comenta, contudo não concordamos que seja de maneira indireta, a provocação é bastante objetiva, uma espécie de monumentalização de um ato afirmativo concretizado em imagens. Para o crítico Scott MacDonald, mesmo quando um filme da diretora “parece ser mais uniforme”, apresenta-se como um desafio ao decoro, mas reconhece que certos filmes dela, como *The color of love* e *Deadmen* - este último um curta de ficção -, somente são possíveis de serem apresentados em locais onde o público esteja predisposto a assistir. Para o pesquisador, Ahwesh confronta livremente a cultura comercial popular, sem evitá-la e se confundindo com ela, mas trabalhando de estratégias de recontextualização (MacDONALD, 2006, p.115).

Este trânsito entre diferentes produtos culturais é marcante em sua postura artística, em outro curta metragem, *She Puppet* (2001), ela “escalou” uma “superstar” para o filme, Lara Croft, a personagem do videogame *Tomb Rider*, “a menina-boneca virtual do final do século 20”²⁸ e um dos ícones da cultura pop recente. Coletou as imagens digitais do jogo para tratar da “identidade feminina”, especulando sobre a biografia da personagem a partir de suas personas no jogo (a estrangeira, a órfã e o clone). O filme inicia com Lara conseguindo ultrapassar diversas barreiras e adversários, no jogo ela vai atirando e matando diversas ameaças, mas a partir de certo momento ela é sucessivamente “morta”, subjugada diante dos perigos nos diversos cenários que atravessa, até o momento que, encurralada por abutres, começa a refletir sobre sua “existência”: “eu não sou humana, eu nunca chamei ninguém de mãe, eu nunca chamei ninguém de mãezinha”, [...], “eu não sei o que é nascer, eu simplesmente aconteci”²⁹ (fotos). O texto do vídeo contém citações de Fernando Pessoa (“Livro do Desassossego”, 1982) e Joana Russ (“The Female Man”, 1975), além da música de Sun Ra. Os dois livros abordam, por diferentes caminhos, a questão da identidade, do duplo, do clone. Pessoa assina o livro composto de fragmentos autobiográficos sob o heterônimo de Bernardo Soares. A ficção científica feminista e satírica de Russ tem como cenário uma sociedade heterossexual incisivamente dividida, onde mulheres e homens vivem em estado de guerra declarada há 40 anos. E enquanto as imagens de matança, morte e desolação são vistas, a música de Sun Ra reverbera como uma caixinha de música de algo

28 *She Puppet*, disponível em: <<https://vimeo.com/9197535>>.

29 Narração da personagem no vídeo (N.nossa).

perdido ou que se perde. Inserimos rapidamente o título para demonstrar, além do ecletismo de Ahwesh, mais uma vez as possibilidades de reemprego das imagens correntes, tanto por serem de um produto da cultura popular e marca registrada como Lara Croft, quanto por pertencerem ao universo digital, além de indicar a flexibilidade de uma nova geração de cineastas experimentais que assimilam diferentes mediums em seus trabalhos, algo muito significativo dentro da tradição avant-garde norte-americana e de muitos outros países.



She Puppet (Peggy Ahwesh, 2001)

Wees lembra que o trabalho de Ahwesh emerge no contexto de numa nova geração de cineastas a partir do final dos anos 1980 nos Estados Unidos, que se opõe não somente ao cinema mainstream, mas também a vários preceitos modernistas tradicionais que marcaram o experimental norte-americano até esta década. O pesquisador aponta esses pontos como sendo “o conceito de autonomia da arte”, o de direcionar para uma “descoberta e exploração das propriedades únicas de cada medium de expressão artística”, “a moral e superioridade estética da ‘alta’ arte (high art) sobre a cultura popular” e “o imperativo de criar trabalhos inovadores que expressam a sensibilidade única do realizador” [...] e “dotados de um significado ‘universal’ e ‘atemporal’”, ou seja, apolítico e ahistórico. Segundo Wees, a nova geração, ao contrário, encoraja “o engajamento aberto e criativo para todos os níveis culturais”, reconhecendo que a arte não pode estar isolada do contexto histórico e político (WEES, *ibidem*, pp.290-293).

Neste mesmo sentido, Tom Gunning em 1989 escreveu o texto “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon³⁰,” proclamando “o fim do ‘estilo internacional’ do cinema avant-garde”. Para ele, a nova geração rompia com as tradições e um comodismo “imitável” herdado

30 (In) Motion Picture (vol. 3, nos. 1-2 [Winter 1989-90]).

do cinema estrutural na época. Salvaguardados os trabalhos “verdadeiramente exploratórios” de Michael Snow, Hollis Frampton, Ken Jacobs e Ernie Gehr, o cinema experimental havia se transformado em um estilo internacional, minimalista, “aparentemente adaptável a qualquer conteúdo”. O “menor” do título do artigo de Gunning foi tomado emprestado do texto de Deleuze e Guattari “O que é uma literatura menor?” do livro “Kafka – por uma literatura menor”³¹. Gunning defende que essa geração “menor”, exilada e consciente de sua “identidade marginal”, formava uma “consciência revolucionária”, compreendendo “seu lugar na história do cinema e nas realidades econômicas de distribuição de filmes e exposições”, pois não afirmavam “nenhuma visão de conquista” nem buscavam uma hegemonia. Essa postura afastava “a imagem de batalhões de tropas de choque” e colocava em cheque os termos que a *avant-garde* havia sido teorizada nas últimas décadas (GUNNING, 1989, p.2).

Tanto Gunning quanto Wees estão respondendo às críticas que emergiram na época, como as de J. Hoberman³² e Fred Camper³³, sobre o experimental. Conforme Wees, “o fim do filme *avant-garde*” que Camper declarava, era argumentado pela ausência dos tradicionais critérios de “alta arte” modernista, “originalidade, rigor formal, integridade moral e devoção sincera ao meio” (Camper, 1987 *apud* Wees, 2000; WEES, 2000, p.101). Gunning defende com vigor a nova geração, pois para ele tanto Hollywood quanto o cinema *avant-garde* tinham sido nas últimas décadas “o cinema do conceito”. O que identificava de mais positivo no grupo de cineastas que cita - não formados por escolas, nem presos a métodos -, era a preocupação com a expressividade das imagens e o momento na história (GUNNING, *ibidem*, p.5). A renovação que os autores festejam foi disputada na época por esses cineastas, tornou-se histórica a “Carta Aberta ao Congresso de Cinema Experimental” de maio de 1989 ocorrido em Toronto no Canadá, o texto em apoio de Gunning é quase que imediato ao protesto. Inclusive ao lermos a carta³⁴, entendemos melhor a correlação que Gunning faz ao texto de Deleuze e

31 Kafka – por uma literatura menor (Autentica, 2014).

32 J. Hoberman, “Fear and Trembling at the Whitney Biennial,” Village Voice, 16 June 1987.

33 Fred Camper, “The End of Avant-Garde Film,” Millennium Film Journal 16-17-18 (1986-87): 109.

34 (In) WEES, William. “Let’s set the record straight”: The International Experimental Film Congress, Toronto 1989. Canadian Journal of Film Studies- Revue Canadienne D’Études Cinématographiques. Vol. 9, No1, Spring-Printemps, 2000.

Guattari sobre a literatura *menor*, na última frase do texto, os cineastas assinam: “A *Avant-Garde* está morta, vida longa à *avant-garde*” (“*The Avant-Garde is dead; long live the avant-garde*”). O uso das letras minúsculas implicava a nova concepção que o grupo defendia, fazendo menção implícita ao texto de Camper (“*The End of Avant-Garde Film*”). O grupo atacou a organização do Congresso - que de certa maneira confirmava os artigos de Hoberman e Camper, “dedicando-se a celebrar as realizações da velha *avant-garde*” -, por manter o *status quo*, se opondo aos “novos desenvolvimentos nas artes” (WEES, *ibidem*, pp.101-105). Passaram-se quase vinte e seis anos da publicação do texto, efetivamente surtiram efeitos, os cineastas afirmaram-se e abriram espaço para novos nomes, mesmo que o *Anthology Film Archives*, por exemplo, continue a defender o rigor de uma determinada visão de cinema *avant-garde*, percebida nas séries de filmes estabelecidas por um grupo seletivo para “definir a arte do cinema”,

“Uma série muito especial de filmes exibidos em uma base de repertório, a coleção *Essencial Cinema Repertory* consiste em 110 programas / 330 títulos reunidos em 1970-1975 pelo *Anthology's Film Selection Committee* - James Broughton, Ken Kelman, Peter Kubelka, P. Adams Sitney e Jonas Mekas. Foi uma tentativa ambiciosa para definir a arte do cinema. O projeto nunca foi concluído, mas mesmo em seu estado inacabado as séries fornecem uma visão geral crítica intransigente da história do cinema”³⁵.

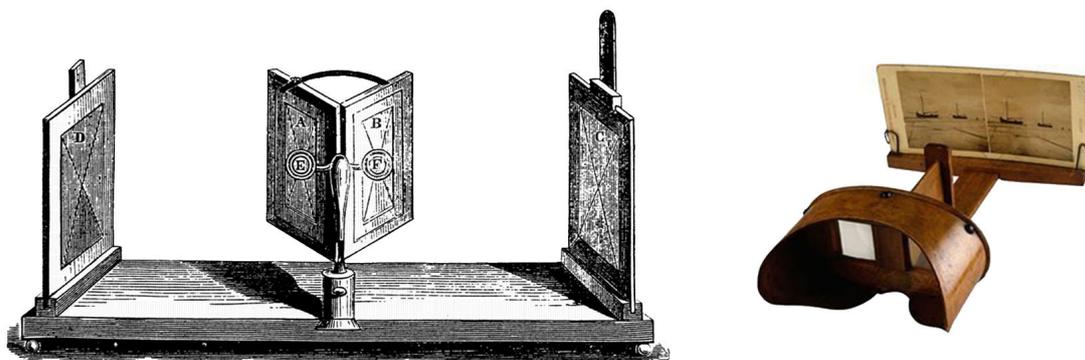
Fizemos este aparte sobre a Carta ao Congresso - que teve participação direta de Ahwesh em sua elaboração -, porque julgamos pertinente para pensar nosso momento atual. Temos poderosas ferramentas passíveis e, de certa maneira, acessíveis de serem utilizadas. A revisão dos preceitos modernistas apontados por Gunning e Wees, colocando em cheque a tradição histórica do cinema experimental e sua preocupação exclusiva com o *medium*, de certa forma se afirmou independentemente de uma institucionalidade, para além de *rótulos* chancelados, às vezes negando a ideia básica da liberdade de expressão, arriscamos dizer que o experimental tende a se horizontalizar, preencher espaços de todas as maneiras, mesclar e sugerir coisas como as imagens de um filme pornô ao som de tangos. É uma questão que fica em aberto, não acreditamos ser possível respondê-la agora, mas para que isso ocorra, o incômodo precisa ser nutrido.

35 Disponível em: <http://anthologyfilmarchives.org/film_screenings/programs/essential-cinema>.

4.5 Duas fotos

O cineasta norte-americano Ken Jacobs, revisitou o princípio de funcionamento de um brinquedo vitoriano, o estereoscópico. Recorreu como fonte material a ser tratada fotos de arquivos públicos (Library of Congress) onde recolheu dois exemplos dos cartões utilizados originalmente no antigo dispositivo (fotos). Por refotografia digital dos originais, realizou dois filmes, *Capitalism: labor child* e *Capitalism: slavery*, ambos de 2006. Jacobs atualiza o princípio óptico do aparelho para formular experimentações onde explora relações entre a percepção do olho humano e o registro nas fotos. A palavra estereoscópico deriva do grego *skopion* e *stereo* (ver-sólido). Em 1830 Charles Wheatstone³⁶ criou um dispositivo, “espelho que reflete estereoscópico” (*reflecting mirror stereoscope*), utilizando dois espelhos centrados a 45 graus para cada olho que refletiam imagens para o olho direito e esquerdo. Essas imagens produziam um efeito tridimensional.

A razão do efeito é a visão binocular que temos com os dois olhos que nos permite enxergar dessa forma. A descoberta de Wheatstone, sintetizada um pouco mais tarde por David Brewster, demonstrava a propriedade da visão humana que há séculos havia sido detectada³⁷, mas ainda não havia sido comprovada cientificamente.



In the great spinning room - 104,000 spindles, 1903

36 Wheatstone em 1833 publicou seu tratado “Contributions to the Physiology of Vision, Part the First: On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision.” (Contribuições para a fisiologia da visão, Primeira parte: Sobre alguns fenômenos notáveis, e até aqui não observados, de visão binocular). (In) *Stereoscopic cinema and the origins of 3-D film, 1838–1952*. Ray Zone, 2007, pp. 5–7.

37 Euclides, Galileu, Leonardo da Vinci, já haviam notado essa particularidade da visão em seus estudos. (Zone, op. cit., 2007)

Quando duas imagens ligeiramente diferenciadas, dispostas em perspectiva, são apresentadas uma para cada olho, de modo a coincidir com as partes correspondentes, a figura sólida original será reproduzida e terá aparência tridimensional (ZONE, 2007, pp.5-7). Jonathan Crary lembra que nesta época várias publicações teóricas e inventos associados à óptica e a visão humana surgiram: tratados sobre ilusões ópticas, pós-imagem, teoria das cores e outros fenômenos. A fotografia surgia e iria ser elemento chave na popularização do aparelho, como os dois exemplos apresentados aqui (CRARY, 2012, p.116-119).

Jacobs atualiza o princípio óptico do aparelho para formular experimentações onde explora relações entre a percepção do olho humano e o registro das fotos. O cineasta utilizou o mesmo princípio em outros filmes, nossa opção por estes dois títulos deve-se aos motivos que as fotos trabalhadas por Jacobs apresentam. Em *Capitalism: Labor Child* é o trabalho infantil em tecelagens no início do sec. XX. As fotos apresentam a perspectiva de uma grande tecelagem, em primeiro plano um grupo de crianças, mais afastados, dois adultos (fotos). Em *Capitalism: Slavery*, é o trabalho escravo em fins do sec. XIX. O grupo desta vez apresentado é de negros colhendo algodão enquanto são observados por um homem a cavalo à distância. Os títulos dos filmes já indicam o teor das fotos e nos pareceu apropriado inseri-los numa pesquisa sobre reemprego, laboratórios e engajamento. Os dois curtas metragens são uma espécie de panfletos do início da era industrial, atualizados para o século XXI pós-industrial.

Como em outros filmes de Jacobs que utilizam o mesmo princípio, é disposta uma cartela inicial de alerta: “*Aviso. Luz estroboscópica: não indicado para pessoas acometidas de epilepsia*”. O alerta procede. A intensidade em muitos filmes do diretor, exigem de seus espectadores disponibilidade física, notadamente pela incitação óptica presente, algo que Jacobs desenvolve há décadas.

Sua carreira inicia-se em 1955, desde então o diretor tem experimentado varias linhas de realizações. Seu filme mais conhecido, o *found footage*, *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969, revisado em 1971) faz um estudo analítico exaustivo através da (de)composição do curta metragem homônimo de 1905 da produtora Biograph³⁸.

38 O Tom, Tom A duração de Tom, Tom, the Piper's Son (1905) original é de 8 minutos enquanto a de Jacobs é de 115 min. Esta mesma fonte foi ainda revisitada mais duas vezes por meio digital: Return To The Scene Of The Crime (2008) e Anaglyph Tom (Tom With Puffy Cheeks) (2008), este último retrabalhado em 3D.



Cotton is King - Plantation scene, 1895.

Jacobs sempre teve a preocupação em trabalhar os efeitos das visualidades do cinema e os efeitos sobre nosso olhar. Adotou uma abordagem muito particular para o tratamento das imagens reempregadas que fez Mekas declarar que ele havia instigado um novo gênero, o *filme tradução*. O mesmo entendimento ocorre a Brenez, considerando o *Tom, Tom...* como o filme fundador de uma teoria fílmica necessária para o entendimento de muitas obras cinematográficas, a qual denomina de *anatomia plástica do cinema*.

“Jacobs usa uma argumentação visual intimamente baseada na imanência do trabalho que ele está analisando”. O estudo desta anatomia consiste em trabalhar a riqueza do filme através da análise das imagens e da maneira no trabalho de criação, não persuasiva, que tende a revelar e tornar visíveis elementos do cinema, uma forma de “arte pedagógica”. Em *Tom, Tom...* apresenta-se na invenção de um

estilo de montagem sintética por “composição integral” (Brenez), ou seja, realizada a partir daquilo que o filme apresenta enquanto objeto, na decomposição plástica e sua total reorganização como outro objeto (BRENEZ, 2011, p. 163).

Essa arte pedagógica mencionada por Brenez, parte do próprio Jacobs, relacionada à sua vasta experiência como professor, na qual reconhece como parte vital de seu trabalho como cineasta e de suas preocupações em relação à postura do cinema experimental como espaço emancipatório. A forma de abordagem inaugurada em *Tom, Tom...* se ramifica até hoje na obra de Jacobs. Isto torna necessário traçar algumas referências que se acumularam e são refletidas em sua obra até suas incursões no digital.

A pesquisadora Michelle Pierson aponta que os primeiros filmes que chamaram atenção de Jacobs, ainda adolescente, foram nas programações do Museu de Arte de Manhattan com *Entr'acte* (Rene Claire, 1924), *Ballet mécanique* (Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924) e *Sciucsià* (Vittorio de Sica, 1946), mas foi um curta documentário, *In the Street* (Helen Levitt, James Agee, e Janice Loeb, 1948) que o fez decidir pelo cinema. Em todos eles encontramos elementos sobre o tratamento da imagem cinematográfica para o tempo e o movimento. Das influências dadaístas e surrealistas sobre o manuseio e temporalidade das imagens nos dois primeiros, ao naturalismo e observação da presença e movimentação dos corpos nos últimos.

Um pouco mais tarde frequentou as programações do *Cinema 16* de Amos Vogel, que compreendiam filmes *avant-garde*, científicos e educacionais, que mais tarde, segundo Pierson, influenciará diretamente sua obra e sua atividade como professor. Outro dado biográfico que ajuda a mapear a trajetória de Jacobs e obra e sua concepção de cinema, são as influências da literatura, filosofia e na pintura. Quando seu pedido de dispensa do serviço militar em recusa a participar da Guerra da Coréia foi rejeitado, Jacobs foi forçado a se alistar na Guarda Costeira Americana sendo alocado no Alaska passando dois anos em “servidão militar” (PIERSON, 2011, p.3-4). Após retornar, Jacobs foi aluno do teórico e pintor Hans Hofmann³⁹, e, segundo Federico Windhausen, adaptou certas noções sobre visão, design visual, percepção e experiência visual.

39 O alemão Hans Hofmann (1880-1966), migrou para os Estados Unidos em 1932 fundando uma escola de arte em Nova York e estabelecendo uma ponte entre as primeiras vanguardas e o movimento do Expressionismo Abstrato. (WINDHAUSEN, op. cit.)

Uma das aproximações com Hoffman aparece na noção defendida pelo pintor de *casualidade contingente*, a qual nos leva a perceber a “realidade” conforme o design corpóreo, ou seja, estabelecida de acordo com “a capacidade do corpo, orientações, limitações”, posição dos olhos, etc. Para Windhausen, Jacobs adequa esta visão considerando que “nós pensamos como erros na nossa percepção do mundo externo”, isso devido à mecânica do corpo que pode ser muitas vezes enganada com facilidade por distorções perceptivas e ambiguidades, daí a possibilidade que “o corpo pode ser feito para servir à mente e que a mente pode participar de um treinamento do olho” (WINDHAUSEN, 2011).

É nesse treinamento, essa arte pedagógica, que Jacobs tem investido insistentemente para o cinema que ele chama de *indeterminado*. A disponibilização de uma experiência aberta na qual o espectador, sujeito aos enganos da mecânica do corpo, possa ter acesso a um estado de “vigília e consciência”, mesmo que a princípio seja de forma desorientada, pois “[...] é assim que você começa a pensar, caso contrário você leva as coisas para o concedido, [...] a desorientação faz você lutar pela retidão novamente. Você tem que procurar o que está acontecendo: onde estou? Em seguida, sua mente é trazida ao trabalho, você é ativado ”(JACOBS, 1999)⁴⁰.

Para provocar essas desorientações, Jacobs aplica vários artifícios cinematográficos como vistos em *Capitalism: labor child* e *Capitalism: slavery*. A repetição (*looping*) do quadro ou de um trecho de filme até a exaustão, reenquadramentos obsessivos de análise de elementos figurativos, o *flicker* (a intermitência da luz de forma pulsada e ritmada), o anáglifo (o efeito 3D para explorar os volumes dos elementos figurativos), efeitos gráficos digitais de saturação de cor e mascaramento de zonas das imagens, e a combinação de vários destes simultaneamente.

Brenez lembra que foram três décadas de estudos e desenvolvimento técnico de Jacobs, “suas pesquisas recentes desdobram o estudo visual do fílmico em mais de uma reflexão (em imagens) da percepção humana em geral”. Para a pesquisadora é um trabalho experimental de investigação das “determinações fisiológicas, culturais e políticas da visão humana” (BRENEZ, 2011).

⁴⁰ Entrevista a Harry Kreisler, *Conversations with History*: Institute of International Studies, UC Berkeley. Disponível em: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con0.html>

O princípio metodológico de Jacobs em trabalhar relações entre tempo e o movimento da imagem cinematográfica é visto regularmente em seus trabalhos. Em variantes, foram desenvolvidos diversos projetos, além da investigação sobre a ampliação de usos de dispositivos cinematográficos: o projetor, a lanterna mágica, o 3D e o estereoscópico.

Paralelamente a realização de filmes, Jacobs desenvolveu uma série de projetos que envolvem projeções ao vivo como consequência de sua atividade pedagógica. As primeiras, realizadas a partir de 1967 privadamente. Em 1969 foram integradas técnicas 3D com luzes dispostas paralelamente, filtradas por filtros polarizadores que sobrepunham as sombras. Posteriormente, essas apresentações desdobraram-se em outros projetos sendo os mais conhecidos o *Nervous System Performance* (1975-2000) e *Nervous Magic Lantern Performance* (1990-). O trabalho com vídeos digitais foi introduzido a partir de 1999 por razões de custo, mas principalmente pelas novas possibilidades de manuseio do material e efeitos disponíveis, como os que encontramos em *Labor child* e *Slavery*.

O caráter peculiar do reemprego de Jacobs nestes dois filmes é que parte de fotos. Imagens estáticas, mas que não deixam de estabelecer a relação com o cinema, considerando que fotogramas também são stills. Ele parte da ideia de produzir movimento no intervalo de duas fotos.

Jacobs parte do princípio do dispositivo para propor mais uma reflexão sobre aquilo que vemos. Retoma sua ideia de que a mecânica de nossos corpos pode nos enganar. Ao invés de simplesmente corroborar com a ilusão refazendo-a, explicita-a em seu fracionamento e repetição, multiplicando as possibilidades de análise das imagens. Crary aponta que Wheatstone e Brewster reconheciam que nunca havia realmente uma imagem estereoscópica. Tratava-se de “uma aparição, um efeito da experiência que o observador extrai do diferencial entre duas imagens” (CRARY, 2012, *op. cit.* pp. 121-122), citando Brewster,

“Não se obtém o relevo a partir da mera combinação ou sobreposição das figuras distintas. A sobreposição é produzida ao se voltar cada olho para o objeto, mas o relevo é dado pelo movimento dos eixos ópticos ao unir, em sucessão rápida, pontos semelhantes das duas figuras. [...] Embora as figuras aparentemente se unam, o relevo é dado pelo movimento subsequente dos eixos ópticos, que se unificam e se alteram sucessivamente nos pontos semelhantes em cada figura que corresponde a diferentes distâncias do observador” (Brewster, 1856, *apud* Crary, *op. cit.* pp. 121-122).

A construção formal dos filmes por Jacobs a partir dessa matriz estereoscópica, embora cada um deles apresente particularidades em suas montagens, coincide sua proposta estética com a própria funcionalidade original do objeto (o estereograma). Ao se valer do comprovado efeito ilusório que ele gera, trabalhando a *tangibilidade* aparente e imediata que Crary aponta em relação ao efeito, transforma-a em uma “experiência puramente visual” (CRARY, 2012, *op. cit.* p.122). Lembrando que esses filmes, obviamente, são possíveis através do processo de animação das duas fotos de cada um dos estereogramas, construída quadro a quadro, manualmente, em computador.

Jacobs refotografa com certo grau de aleatoriedade, o que confere um efeito de “movimento” e organicidade às fotos ao mesmo tempo em que escapa de uma perfeição na reprodução. Quer, ao contrário, explicitar o efeito utilizado. Além disso, reenquadra elementos perscrutando e descobrindo detalhes, insere e retira e luz usando quadros negros, cria fusões e sobreposições (fotos: *Labor child*). É aqui, associando a intervenção direta e manual na montagem, recorrendo às propriedades da óptica, e por vezes enganadora percepção visual humana, que Jacobs abre o espaço laboratorial no próprio de translação (Brenez, 2003) entre a materialidade da coisa e sua reconstituição na projeção, restando ao espectador complementar a experiência. O brinquedo vitoriano do Pré-cinema que treinava a visão do homem moderno, é desmontado e reinventado.



stills 33-35, *Capitalism: Labor child*

Crary aponta que com exceção da fotografia, o estereoscópio foi “a forma mais significativa de imagem visual do século XIX” fazendo parte da “reorganização do *observador*”, em seus termos, o novo sujeito que emergiu na modernidade sob uma forte demanda em sua capacidade de prestar *atenção* frente à fragmentação, ao choque e a dispersão, inserido ao novo status que produziu uma “densa e poderosa recomposição da subjetividade humana”. Ao mesmo tempo esse tipo de aparelho

também implicava na reorganização das relações de conhecimento e poder, estabelecendo uma reciprocidade com o aumento das normas e práticas necessárias às demandas de atenção.

O estereoscópio foi por décadas “o mais importante modo de lidar com imagens produzidas fotograficamente”, de enorme difusão comercial depois de 1850 na América do Norte e Europa (CRARY, *op. cit.*, pp.115-117 e 2013, pp. 25-26). Jacobs resgata esse jogo entre visibilidade e atenção, corrompendo o sentido de domesticação do olhar para sua desestabilização através do recurso em trabalhar a intermitência do *flicker*, conjugada à repetição contínua da imagem como forma de atingir a recepção visual do espectador. A busca de uma resposta óptica, orgânica, é perceptível nos filmes, *vide* o aviso da cartela inicial, indica a intenção de abrir uma espécie de fissura dessa normatividade do olhar condicionado ao exigir uma atenção muito peculiar do espectador.

Na reinvenção digital do estereoscópio também inventa novas visibilidades. Nas fotografias estereográficas em *Labor child* e *Slavery* os temas iniciais das cenas desdobram-se à observação de outros subtemas através dos novos reenquadramentos estabelecidos, do plano geral ao *close*, dos cortes e ritmo de exposição (*stills* 39-41). As imagens são varridas em todas as suas áreas, como se fossem prospectadas em um sítio arqueológico, esquadrinhadas, catalogadas e particularizadas dentro da composição. Jacobs mesmo estabelece essa analogia ao procedimento que utiliza comparando à escavação, em entrevista declara,

“Estou à procura de coisas que, literalmente, você simplesmente não vê quando se passa a 24 quadros por segundo, [...] o filme é uma relação de quadro a quadro a quadro, e também estou declarando relações de um quadro com outro quadro. Eu quero ver o que pode ser feito entre esses dois quadros e, em seguida, talvez quadro A e quadro B, e em seguida B e quadro C” (JACOBS, 1999).⁴¹

Embora o comentário de Jacobs trate de filme captado em película, revela um pouco mais sobre sua ideia de cinema indeterminado de múltiplas entradas e saídas para múltiplas combinações de montagem e de aproveitamento do material como fonte de análise. É exatamente nessa escavação e detalhamentos que novos planos

⁴¹ Entrevista a Harry Kreisler, *Conversations with History*: Institute of International Studies, UC Berkeley. Disponível em: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con0.html>

são definidos, ocorre uma expansão quantitativa do material que diversifica a montagem, e isso também ocorre nos dois filmes em questão. Em *Labor child*, por exemplo, através de reenquadramentos, Jacobs descobre um garoto atrás da maquinaria que olha fixamente para a câmera, recorta-o e o sobrepõem aos outros garotos em primeiro plano; chama atenção para as instalações e a longa perspectiva do prédio, ao mesmo tempo em que contrapõe os pés descalços do menino no chão (*stills* 36-38). O ambiente fabril é reforçado pela trilha sonora *noise* composta pelo músico Rick Reed que imprime uma monotonia industrial marcando ritmo às imagens.



stills 36-38, *Capitalism: Labor child*

Em *Slavery*, outros exemplos, diferentemente de *Labor child* que parte da totalidade da área da foto para a pesquisa dos detalhes, o filme é totalmente montado por recortes das fotos dos estereogramas começando no detalhe da garota desfiando a flor de algodão, passando para detalhes do grupo de negros trabalhando na plantação, e por fim, quem parece ser o capataz, funciona como uma espécie de panóptico a vigiar o trabalho, além do que, entre todos na foto - os demais estão concentrados no trabalho e cabisbaixos -, é o único a olhar para a câmera (*stills* 39-41).



stills 39-41, *Capitalism: Slavery*

Como em outros filmes experimentais, a insistência na repetição é um dos recursos mais utilizados como parte fundamental da experiência. Jacobs recorre a ela mais uma vez, e desta a partir do intervalo entre duas fotos, propõe uma forma de gagueira na imagem com variações atonais distribuídas ao longo dos filmes. Esse

movimento confunde-se como o próprio duo de fotos, tornando a insistência da informação um desafio à percepção.

Pierson, comentando sobre o crescente número de estudos acadêmicos que associam a arte às teorias de Bergson, defende o trabalho de Jacobs como um mais bergsonianos no cinema, quando este enfatiza em sua obra a relação entre percepção e experiência, “no seu sentido de que a arte faz contato com algo real quando é mais aberta à contingência, mais indeterminada; e sua crítica implícita a um certo tipo de intelectualismo, encontra total apoio na obra do filósofo”. Ainda lembra da influência de Bergson sobre os pensadores modernistas americanos (William James, Alfred North Whitehead, e John Dewey) de que

“[...] o pensamento não acontece somente através da linguagem e símbolos, que o sentimento e o pensamento não descrevem maneiras distintas de se engajar com o mundo, e que a natureza em constante mudança de experiência significa que não há repetição sem diferença [...]” (PIERSON, *op. cit.*, pp.196-197).

Essas ideias foram absorvidas pela *avant-garde* americana do pós guerra e são encontradas no expressionismo abstrato, nas colagens, *assemblages*, happenings, jazz, música experimental e no cinema (Pierson, *op. cit.*). Como exemplo, podemos localizá-la no cinema estrutural-materialista ao qual Jacobs é associado constantemente, onde os recursos da repetição de quadros, de cenas, de forma rápida e excessiva, são empregadas para consolidar a experiência visual. O próprio Jacobs reforça que ver um quadro repetidas vezes é um modo para que o espectador seja induzido a ver tudo o que pode em determinado quadro especial, e em seguida, os outros quadros ao longo do tempo⁴². As experiências propostas por *Labor child* e *Slavery* encontram-se nesta chave onde a atenção é requisitada para que o espectador elabore sua construção. Essa licença que Jacobs permite-se ao buscar num dispositivo pré-cinema e associar, por desvio, a imagens de arquivo do capitalismo pós-industrial, conectando-as ao percurso do próprio cinema. Por desvio, pois essas imagens eram de um brinquedo bastante popular e se hoje o trabalho infantil é a exploração da raça negra são inaceitáveis, em sua época, essas imagens eram culturalmente admissíveis. Os temas das fotos não são as

⁴² Entrevista a Harry Kreisler, *Conversations with History*: Institute of International Studies, UC Berkeley. Disponível em: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con0.html>

crianças ou os negros, mas o orgulho de um parque industrial de fiação (*In the great spinning room - 104,000 spindles*, 1903) e a da produção dos campos de algodão (*Cotton is King - Plantation scene*, 1895). Ao mesmo tempo, esses filmes geminados, também criam um circuito entre eles, como se o ritmo das imagens coincidissem com o arco estabelecido entre a plantação e a fábrica. Ao final, os brancos e negros, crianças e adultos das fotos originais estavam a serviço da consolidação de um sistema econômico. O laboratório de Jacobs resgata essas imagens e as refuncionaliza lançando questões.

Este último bloco de filmes assumiu um caráter extensivo para referenciar a prática de reemprego em filmes no momento atual. Nossa proposta foi tentar aclarar questões sobre as tecnologias em uso, mas que, fundamentalmente, refletem a defesa de uma multiplicidade de modos de fazer. Entendendo que isto pode potencializar multiplicidades de formas, e assim ampliar possibilidades de mobilizações do olhar.

Conclusão

Durante nosso percurso traçamos uma cartografia, das muitas possíveis, para os filmes de reemprego no cinema experimental. A opção mostrou-se ser a mais justa à nossa formulação em tentar demonstrar como estes laboratórios, tão diversos, são potenciais veículos ao engajamento da maneira que aqui foi pensada. Trabalhos como de Wees (1993), Blümlinger (2012) e principalmente Brenez (2000-2002), foram contribuições valiosas para pensarmos por onde começaríamos a constituir o *corpus* de pesquisa e um primeiro mapeamento das questões que estes filmes apresentam. Para tal, foi preciso, formular na primeira parte um lastro teórico e referencial histórico para dar instrumentos ao leitor acerca de questões que elencamos sobre o reemprego de imagens, pontuada por filmes que ilustrassem concretamente os assuntos e ao mesmo tempo garantissem a abordagem cartográfica.

Iniciamos a primeira parte fazendo um painel introdutório sobre a prática do reemprego e nossa concepção de como os “pedaços” de cinema, previamente elaborados, são agenciados por cineastas na constituição de um novo filme e disponibilizados ao espectador. Concebemos esses pedaços como partes isoladas, rasgadas de filmes que derivam da máquina-cinema, a qual mobiliza uma vasta rede de agentes necessários para sua concretização. Cada um desses pedaços se torna uma unidade (mesmo como *readymade*) que pode ser retrabalhado em suas dimensões simbólica, de figurabilidade, historicidade e materialidade (Blümlinger, 2014). Neste sentido a ideia de cinema infinito de Hollis Frampton foi inspiradora e aproximativa à nossa. A proposta do cineasta defende que o cinema se estende por todo aparato cinematográfico conhecido. A tira de um filme, até mesmo o “contido” em um fotograma, continuam a potencialidade em se fazer um outro filme (Frampton, 1971). Algo

também defendido por Tscherkassky, “você pode fazer um novo filme com qualquer pedaço de outro” (Tscherkassky, 2014). Essas ideias corroboravam com o que pensamos sobre os pedaços de filmes reempregados como elementos constituintes de uma rede maior. Assim, os filmes de reemprego, tornam-se pontos de articulação e ou bifurcação na configuração de novas redes, fazendo destes interstícios oportunidades de releituras das imagens previamente produzidas.

Os usos exclusivos ou híbridos das novas tecnologias, suportes e formas de armazenamento, impõem a revisão do tradicional termo *found footage* (Brenez, Wees) para o cinema experimental. Se o “encontrar” (*found*) sempre nos pareceu algo dúbio como expomos no capítulo 1 - encontrado acidentalmente ou buscado -, a ideia de metragem (*footage*), estrito senso, não ocorre mais com o digital. A informação pode estar alocada em hds, *flash-disks*, DVDs, etc., são blocos de informação numérica. O termo, portanto, se torna uma espécie de alegoria para denominar a prática. Entretanto, isso não é o mais importante, mas sim o reconhecimento que outras formas de produção de filmes estão sendo desenvolvidas. Com isto a postura tradicional do experimental, em sua reverência inequívoca ao *medium* (película), é abalada.

Atualmente observamos uma ampliação dos modelos de elaboração, de produção e circulação das imagens fílmicas (Brenez, 2015), a irrevogável realidade do cinema digital e a constituição de um vasto campo a ser explorado. A ideia clássica do aparato cinematográfico foi desestabilizada - apesar disso não ser nenhuma novidade, pois ele próprio sofreu constantes inovações desde sua criação, experimentado em diversas formas e formatos técnicos (a controvérsia sobre o incremento sonoro é clássica). Mas claro, o que ocorre agora é um realinhamento radical, quase uma mutação, do analógico ao digital. Muitos dos filmes e outros modos fílmicos que apresentamos na cartografia - performance, instalação -, refletem esse momento dissipador das categorizações que costumávamos observar.

Os novos e diferentes modos de produção de imagens repercutem nas maneiras como os laboratórios de reemprego se instalam, os procedimentos que desenvolvem e a relação com o material que utilizam. Assim, a própria noção de reemprego de imagens também se atualiza. Vimos no cap. 2 filmes realizados entre as décadas de 1950-60 (*A Movie, Now e Contestação*), os quais utilizaram material de película comprados em brechós (Conner) ou conseguidos em emissoras de tevê (Trevisan).

No capítulo 3 temos as capturas de materiais feitas diretamente dos sinais das redes de televisão, armazenados e retrabalhados em computadores (Coutinho, Fast, Massenet, Murata). E finalmente no capítulo 4 temos os próprios suportes explorados à exaustão (Schmelzdahin, Ahwesh) ou as formas híbridas entre material fotográfico e digital (Jacobs) e jogos/digital (Ahwesh em *She puppet*).

Todas as diferentes maneiras de agenciamento de imagens prévias assumem um caráter político em suas escrituras, buscam encontrar caminhos que singularizem as experiências que querem propor. Cada uma delas, em suas particularidades exploradas, nutre o terreno estético da comunidade, abrem novas possibilidades de discussão. Entendemos que o gesto de cada um desses filmes de reemprego assumem esse caráter de uma escrita ao retomarem, reverem e restituírem formas já elaboradas à comunidade. Os modos de engajamento que defendemos aqui passam por estas múltiplas formas apresentadas, do *agitprop* de Álvarez à extenuação do Schmelzdahin. São maneiras distintas de convocação à experiência, da literalidade entre imagens e música do primeiro ao “niilismo” exploratório do segundo.

Os filmes de reemprego por terem como objeto de trabalho e pesquisa imagens previamente constituídas, são, simultaneamente, obras e estudos que repensam a produção de imagens desde suas dimensões materiais às simbólicas.

Reconhecer isto nos levou a repensar como se dá a circulação de todo esse arsenal de informações, dados e materiais. Comumente os tratamos por arquivos, noção popularizada e em certa medida indiferenciada. Portanto, julgamos que era necessário esclarecer, ao menos pontualmente, o conceito tradicional de arquivo e de que forma poderíamos associar ao reemprego, tendo em vista que um segmento da cinematografia trabalha diretamente com material desta origem. Investigar o conceito de arquivo (*arkhê*) mais detidamente nos serviu para esclarecer os processos de seleção e exclusão na esfera institucional e as implicações políticas que daí sobressaem, aquilo que foi selecionado procura traçar como será o futuro (Lundemo, 2014). Para isso recorreremos brevemente às reflexões de Derrida - com auxílio da leitura de Birman -, abrindo margem a outras implicações trazidas por Kittler sobre a introdução dos novos *mediums* no sec. XIX, os quais, como vimos, redefiniram a noção tradicional do arquivo até então fundado exclusivamente na palavra escrita.

O arquivo tradicional ainda existe e exprime o lugar de poder, mas à sua volta proliferam hoje outros modelos que gerenciam arquivos (no plural), desde os empresariais às contra-coleções (*WikiLeaks*), fruto, evidentemente, do desenvolvimento de tecnologias implementadas com a reprodutibilidade técnica e das novas formas de captação (fotografia, som, cinema).

Mapeado este acervo, faltava compreender um ponto crucial que ajudaria no entendimento sobre as práticas laboratoriais, a própria questão do reemprego, de como esses materiais são percebidos e trabalhados pelos cineastas. O gesto de extrair, retrabalhar e retornar imagens previamente produzidas nos levou a investigar a noção original de reemprego na História da Arte. Como vimos, a “prática mais constante e mais diversificada para a fabricação de imagens”, adaptada ao cinema por Brenez (2002) e seguida por outros, nos pareceu sumariamente apresentada, poderia apontar a outras questões, embora pudesse parecer distanciado recorrer a estudos sobre práticas medievais para relacionar a outras localizadas no cinema experimental.

Nosso interesse foi despertado pela aproximação aos estudos apontados por Kinney sobre o reemprego e algumas características que a pesquisadora define, apropriação, bricolagem, fragmento, o sentido de reinicialização das obras e a presença da prática em culturas com recursos limitados (KINNEY, 2006). Settis por sua vez indicou o processo exegético de conjecturas que a utilização de fragmentos antigos permitia, uma certa forma de indução à complementaridade por parte do observador (SETTIS, 1986). As indicações de Kinney conciliavam com o que pensávamos sobre o modo operativo na elaboração dos filmes de reemprego no que diz respeito à apropriação, bricolagem e fragmento, ou seja, tratava-se de pensar a montagem de pedaços de filmes, além de estar implícito que na operação: existe uma *escolha* entre este ou aquele pedaço que será reutilizado. A ideia sobre “reinicialização” apontava para o que nós entendemos como a reorientação do objeto-filme, seja este reusado em sua totalidade - no caso do *readymade* -, ou parcialmente a partir de um trecho.

Por fim, o que Settis chama atenção sobre o observador ser convocado a complementar o fragmento do reemprego medieval, levou-nos a transpor o raciocínio à pesquisa. A possibilidade do observador de hoje ser mobilizado a pensar sobre a nova construção realizada a partir de pedaços de filmes. É no “entre” desses pedaços que se localiza o poder de reformulá-los e de revê-los. Um exercício combinatório

seja na totalidade de um filme (*readymade*), de um trecho ou fotograma, que se demonstra a potencialidade para que essa “abertura de espaço”, o emancipatório possa vir a acontecer. Entretanto, cabia ainda transpor ao âmbito do cinema experimental e de que forma esse poder emancipatório pode ocorrer.

Sabemos que seguindo a tradição do projeto modernista da “alta arte” (Bru; Nuijs, Perloff, 2012) (cap. 1), o filme *avant-garde* “clássico” também estabeleceu preceitos rigorosos que se estenderam ao longo do século, “originalidade, rigor formal, integridade moral e devoção sincera ao *medium*” (Camper *apud* Wees, 2000). Para Wees isto implica uma busca em ser ‘universal’ e ‘atemporal’”, *apolítico e ahistórico* (2007). Como então falar de mobilização e engajamento sob essa perspectiva que de antemão impõe uma hierarquia às obras (mesmo quando retiradas da cultura popular), e sob a determinação de preceitos tão rigorosos?

Rancière distingue duas ideias de vanguarda, apesar de considerar problemáticas tanto a noção de modernidade quanto de vanguarda para se pensar as novas formas de arte a partir do século passado. Para o pensador francês existe aquela que está ligada a uma “subjetividade política” e determinada por uma forma - do partido, do destacamento avançado extraindo sua capacidade dirigente de sua capacidade para ler e interpretar os signos da história”, da “novidade artística”. Há outra “que se enraíza na antecipação estética do futuro”, “da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2005, pp. 43-44).

A controvérsia que apresentamos no início do cap. 2 entre o cinema de Vertov e o “modelo ideal” de documentário de Schub, ilustram muito bem essa questão. De um lado, Vertov recolhendo e montando “pedaços de vida”, buscando na invenção de “formas sensíveis” a mobilização de seus compatriotas. Do outro, Schub construindo um filme de acordo com preceitos que buscavam tornar a análise o mais inteligível ao espectador de acordo com o programa do então regime soviético. É aqui que nossa concepção de engajamento aparece mais clara. Não acreditamos que a mobilização e engajamento possam ser anteparados por um didatismo que parte do pressuposto que o outro possa ser aclarado sobre um programa preestabelecido. O “olho” de Vertov queria reconhecer o povo soviético e dar a ele a chance também de se reconhecer. O “quadro” de Schub buscava delimitar para que o comportasse em visões de mundo determinadas. Emancipação vem de trocas,

contribuições entre aqueles que fazem parte da comunidade. Não que isto signifique a busca prévia e idealizada de consenso, mas, antes de tudo, é o reconhecer o movimento das diferenças que constitui a comunidade.

Esta segunda perspectiva é a que detectamos, de maneira diferenciada, que se instalou no “estilo internacional do filme de *avant-garde*” (Gunning, 1989), determinado e autogerido por um grupo seletivo de cineastas como vimos no capítulo 4. Não que fosse a única forma de manifestação do experimental, podemos identificar que o cinema de Conner, já na década de 1950, apresentava uma liberdade e independência ao rigor desta tradição. Além de toda a produção do cinema *underground*.

O cinema experimental é antes de tudo um cinema de estudos, pesquisá-lo é dobrar um estudo sobre outro, sua natureza heterogênea solicita que também desenvolvamos estratégias particulares (Brenez 2014). Frampton em “*Notes on Composing in film*”¹ (1975) fala que “se é verdade que o objeto ante a nós [...] prevê claramente o vector de nossa pesquisa, então poderíamos esperar também que observar de perto esse objeto irá produzir prescrições metodológicas específicas”, mas tal afirmação está embebida no rigor do cinema estrutural. Isso nos leva a uma questão que detectamos no decorrer da pesquisa. Apesar do reemprego de imagens (*found footage*) ser percebido no cinema desde o início do sec. XX, estar presente com Bruce Conner ao final dos anos 1950, é em meados da década de 1980 que ele emerge com toda a força. Como nos referimos em vários momentos, coincidindo com a emergência dos estudos sobre o arquivo e sobre a noção de reemprego na História da Arte, mas também logo após à fase áurea do cinema estrutural (1960-70). Não só nos Estados Unidos, mas também Áustria, Alemanha, entre outros onde a influência desse cinema foi marcante. Tscherkassky, Martin Arnold, Jünger Reble são exemplos de cineastas *found footage* que se declaram influenciados pelo estrutural.

Entretanto, como visto no capítulo 4, a polêmica causada pela nova geração de cineastas que confrontou a tradição *Avant-Garde* (Camper, 1987) no Congresso de Cinema Experimental de Toronto em 1989, afirmou-se ao negar as diferenças entre a dita noção de alta arte e cultura popular, misturando temáticas, incorporando vários *mediums*, improvisando em suas práticas, preocupados mais com a

¹ Notes on Composing in film. October, p.105. - NotesOnComposing.pdf. Disponível em: <<http://www.vasulka.org/archive/Artists2/Frampton,Hollis/NotesOnComposing.pdf>>.

“expressividade das imagens” e consciente de seu momento histórico (Gunning, 1989). A renovação que Gunning e Wees festejaram, para além do momento específico, era sintomática de uma outra realidade do cenário das formas fílmicas que começava a ser evidenciada, uma postura que se afastava “a imagem de batalhões de tropas de choque” (Gunning, 1989).

Para nós é a constatação do retorno da mesma situação que vimos entre Vertov e Schub. É a manifestação de uma estética que se desvincula da tradição modernista e explicita sua preocupação com a invenção de “formas sensíveis” como Vertov. Não mais hierarquizadas entre alta e baixa arte, pedaços reempregados de uma maneira a constituir formas de arte que buscam dar “dignidade aos temas” (Rancière, 2010)².

Quando lembramos dos filmes que vimos ao longo desta cartografia, este *corpus* de obras está destacando esses pedaços de vida comum, reorientando-os para que sejam visualizados sob novas perspectivas, mas sem a preocupação e o comprometimento de induzir o espectador a conclusões. Rearranjando o material em formulações e deixando uma abertura ao espectador. É neste ponto que múltiplos modos de engajamento desta visão do experimental se afirma. Como Gunning aponta sobre a geração de 1989, antes de tudo um comprometimento com a “expressividade das imagens”, sua consciência histórica, mas sem nenhuma “visão de conquista” ou hegemonia (Gunning, 1989).

Algo muito caro ao estudo foi buscarmos identificar e entender a organização dessas microeconomias que inventam formas de produção e circulação, na maioria dos casos, quase que sorrateiramente em mostras e festivais, mas não deixam de criar espaços alternativos onde possam ser veiculadas. Deleuze e Guattari dizem que “uma literatura menor, não é uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”, [...] e assim “nas literaturas menores tudo nelas é político, [...] pois “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política (DELEUZE & GUATTARI, 2014, pp.35-36). Certamente hoje temos os espaços do museu e de galerias que acolhem nomes já conhecidos, Farocki nas últimas décadas de

2 RANCIÈRE, Jacques. A associação entre arte e política. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART. V. 1, n. 15, Outubro 2010.

vida, Christian Marclay, Martin Arnold, Silvy Simon, dentre outros. No outro extremo temos a internet que se transforma num espaço cada vez mais efetivo na distribuição de filmes (*MUBI*, *Vimeo*, *Youtube*) e divulgação deste tipo de cinema e de suas atividades.

Acreditamos na proliferação dessas microações, como Gunning percebeu no *avant-garde* com o “a” minúsculo da geração de 1990. Este tipo de postura reflete os modos de engajamentos que foram pensados aqui. Não se tratou antes de defender uma causa para o cinema experimental, mas sim dessas ações afirmativas que movimentam subterrâneos de um imaginário que não são facilmente visualizadas. Talvez possa ser criticável sob a perspectiva que não causem efeitos efetivos de visibilidade, que a partilha dessas obras seja limitada a certos grupos, mas a negação da tradição da espetacularização do cinema é quase um pré-requisito para se manter certa autonomia como a própria liberdade de experimentação.

Reempregar é também (re)descobrir, é reativar o tempo das coisas, reexperimentá-las e experimentá-las sob um novo olhar, encontrar o novo no passado-presente, atualizar suas potências em usos. Nossa sociedade de consumo impõe a ordem do já “dado”, aquele que precisa ser descartado, transposto, substituído - dos objetos ao pensamento -, a obsessão por um produtivismo que embaça o que é produtivo.

Apresentamos filmes onde buscamos propositalmente que fossem díspares entre suas elaborações, selecionamos laboratórios que demonstrassem diversidades de pensar o incomum, o não previsto, mesmo que em alguns casos se assemelhe a forma mais tradicional, como a da contrainformação em *Now* e *Contestação*.

Entendemos que as surpresas possíveis dos resultados desses laboratórios, os filmes, oferecem perceptos - “pacotes de sensações e de relações” (Deleuze, 2005), ao menos como pequenas hachuras, em confrontação aos blocos pré-formatados de pensamentos que assimilamos e cada vez mais parecem ser naturalizados. Vivemos sob demandas objetivas, pragmáticas, funcionais, a errância parece ter se transformado em palavra de baixo calão, estigmatizada como subversiva. -Errância no sentido de experimentação, aquela ativamente empenhada em descobrir caminhos alternativos para além daqueles que as setas indicam. Parece uma ideia desgastada, ultrapassada falarmos desta maneira, talvez sim, mas nossa aproximação com o objeto que aqui estudamos foi neste sentido.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. (In) O cinema de Guy Debord. Blog Intermédias: «O cinema de Guy Debord» por Giorgio Agamben. Disponível em: <<http://www.intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>.
- ALEA, Tomás Gutierrez. Dialética do Espectador. São Paulo: Summus, 1984.
- ASTRUC, Alexandre. The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo. (In) GRAHAM, Peter John. The new wave. London: Secker & Warburg, 1968.
- AUMONT, Jacques. A modelagem do espectador. (In) AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Campinas: Papirus, 2007.
- _____, Jacques. Montage Eisenstein. Paris: Éd. Images modernes, 2005. (Inventeurs de formes, 8).
- _____, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2007.
- BALTAR, Mariana. contracampo :: revista de cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/71/metaforas.htm>>.
- BEAUVAIS, Yann. Filmes de arquivo. Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2004.
- BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2016.
- BLÜMLINGER, Christa. Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux media. Paris: Klincksieck, 2013. (Collection d'esthétique, 77).
- _____, Christa. Cultures de remploi – questions de cinéma. (In) Qu'est-ce que le cinéma? Trafic n° 50 ed. Paris: P.O.L., 2004. v. Trafic n° 50 (Été 2004).
- _____, Christa. « leurs lumières » » Christa Blümlinger. Les arrangements visuels de Ken Jacobs. Disponível em: <http://www.ednm.fr/leurslumières/?page_id=624>. Acesso em: 18 jan. 2016.
- BRAININ-DONNENBERG, Wilbirg; LOEBENSTEIN, Michael (Org.). Gustav Deutsch. Wien: SYNEMA, Ges. für Film und Medien, 2009. (Filmmuseum-Synema-Publikationen, 11).
- BRASIL, André. PACIFIC: o navio, a dobra do filme. (In) PEDROSO, Marcelo. Pacific, 2009. [DVD, encarte], 2011.

- BRENEZ, Nicole. Abel Ferrara. Urbana: University of Illinois Press, 2007. (Contemporary film directors).
- _____, Nicole. L'Atlantide. (In) Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France. Brenez, (Ed) Nicole e Lebrat, Christian, Cinémathèque Française, Paris, 2001.
- _____, Nicole; Chodorov, Pip. Cartography of found footage. Ken Jacobs – Tom Tom The Piper's Son. Paris: Re:Voir, 2000.
- _____, Nicole. Couleur critique – Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain. La Couleur en Cinéma, (org.) Jacques Aumont. Milão, Paris: Mazzotta, Cinémathèque Française, 1995.
- _____, Nicole. Cinémas d'avant-garde. Paris: Cahiers du cinéma, les petits cahiers, SCÉREN-CNDP, 2005.
- _____, Nicole. De la figure en general et du corps en particulier – L'invention figurative au cinema. De Boeck Université, Paris, 1998.
- _____, Nicole. L'étude visuelle. Puissance d'une forme cinématographique – Débordements. Disponível em: <<http://www.debordements.fr/spip.php?article89>>. Acesso em: 15 set. 2015.
- _____, Nicole. L'objection visuelle. (In) Le Cinema Critique – De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle. (Org.) Brenez, Nicole. Publications de La Sorbonne, Paris, 2010.
- _____, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma experimental. (in) Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 13, n° 1-2, 2002.
- _____, Nicole; MCKANE, Miles. Poétique de la Couleur – Une histoire du Cinéma Expérimental. Paris: Auditorium du Louvre, Institut de l'Image, 1995.
- _____, Nicole. Recycling, visual study, expanded theory – Ken Jacobs, Theorist, or the long song of the sons (In) Optic antics – The cinema of Ken Jacobs. (Ed.) Pierson, Michele, James, David E.; ARTHUR, Paul. Oxford University Press, Nova York, 2011.
- _____, Nicole. NICOLE BRENEZ / René Vautier: devoirs, droits et passion des images. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images>>.
- _____, Nicole, GRANDRIEUX, Philippe. Cultural Guerrillas – The fundamental questions of a cinema of intervention. Disponível em: <http://www.movingimagesource.us/articles/cultural-guerrillas-20120301>.
- _____, Nicole. Todas las artes han producido sus maravillas, el arte de gobernar sólo ha producido monstruos. Lumière. International Godard, 2014.

- _____, Nicole. *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz: Séguier Archimbaud, 2006.
- Bresson, Robert. *Notes on Cinematography*. Urizen Books, New York, 1977.
- BROOKSHEAR, J. Glenn. *Ciência da Computação: Uma Visão Abrangente*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- CRARY. *A visão que se depreende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, VANESSA R (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo (SP): Cosac & Naify, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver: escritos de teoria y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg : Cátedra La Ferla (UBA), 2002.
- DANEY, Serge. *A Rampa: [Cahiers du cinéma, 1970–1982]*. São Paulo (SP): Cosac & Naify, 2007.
- _____, Serge. *Le salaire du zappeur*. Paris: P.O.L, 1993.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J.. *A User's Guide to Détournement. Detournement as Negation and Prelude (Situationist International)*. Disponível em: <<http://bopsecrets.org/SI/3.detourn.htm>>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol.1*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DERRIDA, Jacques; REGO, Cláudia de Moraes. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Ed Brasiliense, São Paulo, 1983.
- _____, Gilles. *A imagem-tempo*. Ed Brasiliense, São Paulo, 2009.
- _____, Gilles. *Conversações*. Ed. 34, Rio de Janeiro, 2008.
- _____, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1*. Ed. 34, São Paulo, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lamento – Constructing Duration by Georges Didi-Huberman*. Disponível em: <<http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman-en.html#ancr16>>.
- DOUBLIER, Francis. *Reminiscences of an Early Motion Picture Operator*. In *IMAGE: Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House*. Vol. 5, N° 6 Junho, 1956.
- EAGAN, Daniel. *America's film legacy: the authoritative guide to the landmark movies in the National Film Registry*. New York: Continuum, 2010.

- ELWES, Catherine. Video art: a guided tour. London; New York: I.B. Tauris; In Association with University of the Arts; In the United States of America and in Canada distributed by Palgrave Macmillan, 2005.
- ERNST, Wolfgang. Digital memory and the archive. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013.
- EPSTEIN, Jean. Écrits sur le cinéma, 1921–1947, tome 1. Paris: Publisher Seghers, 1974.
- _____, Jean. L'élément photogénique | photogenie. Disponível em: <http://www.photogenie.be/photogenie_blog/primary-text/1%C3%A9lement-photog%C3%A9nique>. Acesso em: 1 fev. 2016.
- EVERHART, Spencer. Ken Jacobs' PERFECT FILM, a literal found footage short concerning the assassination of Malcolm X | The Dailies Blog @ The Seventh Art. Disponível em: <<http://www.theseventhart.org/dailies/2014/02/20/ken-jacobs-perfect-film-a-literal-found-footage-short-concerning-the-assassination-of-malcolm-x/>>.
- FAUCON, Térésa. Penser et experimenter le montage. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1, 2013.
- FRANÇA, Andrea. Cinema documentário e espectador em cena. Logos 32, Comunicação e Audiovisual. Ano 17, Nº01, 1º semestre 2010.
- GARCIA, Luiz. Filmes found footage: fragmento e heterogêneos no laboratório da vanguarda, 2011, 192fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. Archéologie du cinéma et mémoire du siècle – Dialogue. Ed. Farrago, Tours, 2000.
- GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre – Psicanálise e cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm>>.
- GUNNING, Tom. Films that tell time': The paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. 1989. Disponível em: <http://www.movingimagesource.us/files/films_that_tell_time_ken_jacobs.pdf>.
- _____, Tom. Finding The Way: Films Found on a Scrap Heap. Laika, USP, v. v.3, n.5, jun. 2014.
- _____, Tom. From fossils of time to a cinematic genesis. (In) BRAININ-DONNENBERG, Wilbirg; LOEBENSTEIN, Michael (Org.). Gustav Deutsch. Wien: SYNEMA, Ges. für Film und Medien, 2009.
- _____, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. (in) Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

- _____, Tom. Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon. (In) *Motion Picture* (vol. 3, nos. 1–2 [Winter 1989–90]).
- GODFREY, Mark. Frieze Magazine | Archive | Making History. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/article/making_history1/>.
- IAMPOLSKY, Mikhail. Reality on a second hand (1991). (In) KAHANA, Jonathan (Org.). *The documentary film reader: history, theory, criticism*. New York: Oxford University Press, 2015.
- IVERSEN, Margaret. Readymades, Found Objects, Photograph. (In) *Art Journal*, Summer 2004.
- KITTLER, Friedrich A. Gramophone, film, typewriter. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999.
- LE GRICE, Malcolm. Abstract film and beyond. 1st U.S. ed ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1977.
- LEYDA, Jay. Films beget films: a study of the compilation film. New York: Hill and Wang, 1964.
- LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LUNDEMO, Trond. Archives and technological selection. (In) *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, v. vol. 24, n. n° 2-3, 2014.
- MACDONALD, Scott. A critical cinema5: interviews with independent filmmakers. Berkeley: University of California Press, 2006.
- MACKENZIE, Scott. Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology. Berkeley: University of California Press, 2014.
- MARTIN, Richard. “CNN Concatenated”, Omer Fast: Summary || Tate. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/fast-cnn-concatenated-t13707/text-summary>>
- MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.
- MICHAUD, Philippe-Alain. Filme: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MICHELLI, Mario De. As vanguardas artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MIGLIORIN, Cezar. Cartas sem resposta: a internet, a educação, o cinema e o Lucioano Huck. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Alteridade e criação).
- _____, Cezar. Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/namjunepaik.htm>>.

- _____, Cezar. Digitagrama. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>.
- MUANIS, Felipe de C.. Zapping como conteúdo e espectralidade. Compós, 2015.
- NOGUEZ, Dominique. Eloge du cinéma expérimental. Paris: Ed. Paris Expérimental, 2010.
- NOORDEGRAAF, Julia. Displacing the colonial archive. (In) KOOIJMAN, Jaap; PISTERS, Patricia; STRAUVEN, Wanda (Org.). Mind the screen: media concepts according to Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, p.330.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana De. Pistas para o método cartográfico. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____, Jacques. Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Editions Galilée, 2011.
- _____, Jacques. A associação entre arte e política. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART., v. 1, n. 15, Outubro 2010.
- _____, Jacques. A Revolucao Estetica – Ranciere.indd - a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf>.
- _____, Jacques; ROCKHILL, Gabriel. The Politics of Aesthetics. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- _____, Jacques. “A emancipação é um problema de todos” | LavraPalavra. Disponível em: <<https://bloglavrpalavra.wordpress.com/2015/12/09/ranciere-a-emancipacao-e-um-problema-de-todos/>>. Acesso em: 13 dez. 2015.
- REBLE, Jünger. Entrevista à revista ART TUNG! Março, 1992. Disponível em: <http://filmalchemist.de/publications/rev-cor.html>
- _____, Jünger. (In) Found Footage Film. (Ed.) Hausheer, Cecilia e Settele, Christoph. VIPER/zyklop verlag , Lucerne, 1992. Disponível em: <http://filmalchemist.de/bibliography.html>
- _____, Jünger. “You Destroy Everything: an interview with Jürgen Reble and Christiane Heuwinkel”, The Independent Eye, Vol. 11 No. 2/3, Spring 1990 (pp.74–79).
- REES, A. L. A history of experimental film and video: from canonical avant-garde to contemporary British practice. London: BFI Publishing, 1999.
- RENAN, Sheldon. An introduction to the american underground film. Dutton, Nova York, 1967.

- ROSE, William. Annotated filmography and performance history. (In) *Optic antics – The cinema of Ken Jacobs*. (Ed.) Pierson, Michele, James, David E. e ARTHUR, Paul. Oxford University Press, Nova York, 2011.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª edição ed. Porto Alegre, RS: Ed. UFRGS, 2011.
- ROSA, Carlos Adriano J. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. São Paulo: 2008. 384 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2008.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- SETTIS, Salvatore. *Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique*. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 48, n. 6, p. 1347–1380, 1993.
- SILVA, Cícero Inácio. *O código e o arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos*. (In) MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEIGUELMAN, Giselle (Org.). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Ed. Petrópolis, 2014.
- SCHUBART, Rikke; GJELSVIK, Anne (Org.). *Eastwood's Iwo Jima: critical engagements with flags of our fathers and letters from Iwo Jima*. London: Wallflower Press, 2013. (A Wallflower Press book).
- SILVA, Cícero Inácio. *O código e o arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos*. (In) MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEIGUELMAN, Giselle (Org.). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Ed. Petrópolis, 2014.
- SINGER. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, VANESSA R (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo (SP): Cosac & Naify, 2004. .
- SITNEY, P. Adams. *Visionary film: the American avant-garde, 1943–2000*. 3rd ed ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2002.
- SITNEY, P. Adams. *Eyes Upside Down – Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford University Press, Nova York, 2008.
- STEPHAN, Halina. *“Lef” and the left front of the arts*. München: Sagner, 1981.
- VERTOV, Dziga. *Cine-ojo: [textos y manifiestos]*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- WEES, William. *“Let’s set the record straight”*: The International Experimental Film Congress, Toronto 1989. *Canadian Journal of Film Studies – Revue Canadienne D’Études Cinématographiques*. Vol. 9, No1, Spring-Printemps, 2000.

- _____, William. Peggy's Playhouse – Contesting the Modernist Paradigm. (In) BLAETZ, Robin (Org.). Women's experimental cinema: critical frameworks. Durham: Duke University Press, 2007.
- _____, William C. Recycled images: the art and politics of found footage films. New York City: Anthology Film Archives, 1993.
- WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.
- WEST, M.L. (In) west_theogony.pdf. Disponível em: <https://culturalstudies101.files.wordpress.com/2011/09/west_theogony.pdf>.
- ZIELINSKY, Siegfried. Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999. (Film culture in transition).
- ZYRD, Michael, História e ambivalência no Magellan de Holis Frampton, publicado originalmente em October, 2004, n. 109, traduzido no Brasil pela Revista Laika (USP: São Paulo, 2014).

Filmografia

Filmografia de Reemprego

48 (Susana De Sousa Dias, 2009)
A Movie (Bruce Conner, 1958)
Aus den Algen (Schmelzdahin, 1986)
Capitalism: Labor child (Ken Jacobs, 2006)
Capitalism: Slavery (Ken Jacobs, 2006)
CNN concatenated (Omer Fast, 2002)
Color of Love (Peggy Ahwesh, 1994)
Contestação (João Silvério Trevisan, 1969)
No match (Takeshi Murata, 2010)
Now (Santiago Álvarez, 1965)
O&A (João Silvério Trevisan, 1968)
Perfect film (Ken Jacobs, 1985)
Stadt in Flammen (Schmelzdahin, 1984)
Tea Room (William Jones, 2007)
Tears (Sabine Massenet, 2004)
The Exquisite Corpus (Peter Tscherkassky, 2015)
Um dia na Vida (Eduardo Coutinho, 2010)
Videogramme einer Revolution (Harun Farocki e Andrei Ujică, 1992)

Reemprego citados

Al Doilea Joc (Corneliu Porumboiu, 2014)
Archipels Nitrate (Claudio Paziienza, 2009)
Coming Attractions (Peter Tscherkassky, 2010)
Decasia (Bill Morrison, 2002),
Diva Dolorosa (Peter Delpout, 1999)
Dream Work (Peter Tscherkassky, 2001)
Film ist a Girl & a Gun (Gustav Deutsch, 2009)

Get ready (Peter Tscherkassky, 1999)
Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)
Instructions for the Light and Sound Machine (Peter Tscherkassky, 2005)
Jerusalem (Paul Pfeiffer, 2014)
Long Live the New Flesh (Nicholas Provost, 2009)
Lyrisch Nitraat (Peter Delpout, 1991)
Natureza morta (Susana De Sousa Dias, 2005)
Get ready (Peter Tscherkassky, 1999)
Outer Space (Peter Tscherkassky, 1999)
Pacífic (Marcelo Pedroso, 2009)
Padenie dinastii Romanovich (Esfir Schub, 1927),
Santoscópio= Dumontagem (Carlos Adriano, 2007-2009)
Soft palate (Martin Arnold, 2010)
Tom, Tom the piper's son (Ken Jacobs, 1969-1971)
Works and Days (Hollis Frampton, 1969)

Filmografia citada

2001 (Stanley Kubrick, 1968)
79 Primaveras (Santiago Álvarez, 1969)
À meia noite levarei tua alma (José Mojica Marins, 1964)
As Canções (Eduardo Coutinho, 2011)
Anuska, Manequim e Mulher (Francisco Ramalho Jr., 1968)
Babilônia 2000 (Eduardo Coutinho, 2000)
Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
Cada Coração um Punhal (João Batista de Andrade, Sebastião de Souza, 1970)
Cat People (Jacques Tourneur, 1942)
Cine Zé Sozinho (Adriano Lima, 2007)
Dames (Busby Berkeley, 1934)
Django (Sergio Corbucci, 1966)
Dirty faces (Michael Curtiz, 1938)
Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012)
Eterna Esperança (João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet, 1971)
Experimental Conversations (Fergus Daly, 2006)

Exploration (Johanna Vaude, 2006)
Film Socialisme (Jean-Luc Godard, 2010)
Il mistero di Oberwald (Michelangelo Antonioni, 1981)
Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007)
La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon (Peter Tscherkassky, 1984)
La Vie Et La Passion de Jesus (Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, Sidney Olcott, 1902)
Le retour à la raison (Man Ray, 1923)
Liberdade de Imprensa (João Batista de Andrade, 1967)
Mulher Que Inventou o Amor (Jean Garret, 1979)
Mothlight (Stan Brakhage, 1963)
Mutiny on the Bounty (Lewis Milestone, 1962)
O Gordo e o Magro (episódio)
Orgia ou O Homem que deu cria (João Silvério Trevisan, 1970)
Paulicéia Fantástica (João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet, 1970)
Persona (Ingmar Bergman, 1966)
Santiago (João Moreira Salles, 2007)
Serious Games I-IV (Harun Farocki, 2010)
Sonic Outlaws (Craig Baldwin, 1995)
The Entity (Sidney J. Furie, 1982)
The Green Ray (Tacita Dean, 2001)
The Great Train Robbery (Edwin S. Porter e Wallace McCutcheon, 1903)
The Killing of a Chinese Bookie (John Cassavetes, 1976, 1978)
The Lady from Shanghai (Orson Welles, 1947)
THX 1138 (Georges Lucas, 1971)
Traité de bave et d'éternité (Isidore Isou, 1952)
Un giorno nella vita (Alessandro Blasetti, 1946).
Um Sonho de Vampiros (Ibere Cavalcanti, Rubén W.Cavalloti, 1969)
Vita Futurista (Arnaldo Gina, 1916)
W Django! (Edoardo Mulargia, 1966)
Warm objects (Peggy Ahwesh , 2007)
Zorro (episódio)

Instalações / Filmes web/ Performances

American Falls (Phil Salomon, 2000-2012)
Cameron's Conference Rap (Cassetteboy, 2014)
CNN concatenated (Omer Fast, 2002)
Emperor's New Clothes rap (Cassetteboy, 2015)
Film (Tacita Dean, 2011)
Global Groove (Nam June Paik, 1974)
Hell's Club (Antônio Maria da Silva, 2015)
Television delivers people (Richard Serra, 1973)
TV Bhudda (Nam June Paik, 1974-2002)
TV Cello (Nam June Paik com Charlotte Moorman, 1976)
Materia Obscura (Jürgen Reble e Thomas Köner, 2010)
Nervous Magic Lantern Performance (Ken Jacobs, 1990-)
Nervous System Performance (Ken Jacobs, 1975-2000)
Now! Again! (Alex Johnston, 2014)

