

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

LUIZ GARCIA VIEIRA JUNIOR

**FILMES *FOUND FOOTAGE*:**

**FRAGMENTO E HETEROGÊNEOS NO LABORATÓRIO DA VANGUARDA**

Niterói, RJ

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

LUIZ GARCIA VIEIRA JUNIOR

**FILMES *FOUND FOOTAGE*:**

**FRAGMENTO E HETEROGÊNEOS NO LABORATÓRIO DA VANGUARDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Análise da Imagem e do Som.

**Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin**

Niterói, RJ  
2011

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

V665 Vieira Junior, Luiz Garcia.

Filmes *found footage* : fragmento e heterogêneos no laboratório da vanguarda / Luiz Garcia Vieira Junior. – 2011.

192 f.

Orientador: Cezar Migliorin.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

Bibliografia: f. 183-192.

1. Cinema. 2. Filme cinematográfico. 3. Montagem do filme (Cinematografia). 4. Estética. I. Migliorin, Cezar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43

**LUIZ GARCIA VIEIRA JUNIOR**

**FILMES *FOUND FOOTAGE*:**

**FRAGMENTO E HETEROGÊNEOS NO LABORATÓRIO DA VANGUARDA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Análise da Imagem e do Som.**

**Aprovada em Junho de 2011,**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Cezar Migliorin – Orientador  
Universidade Federal Fluminense

---

Profa. Dra. Maria Paula Sibilia  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. André Guimarães Brasil  
Universidade Federal de Minas Gerais

Niterói, RJ  
2011

## RESUMO

A pesquisa concentra-se nos filmes *found footage* como uma das práticas de *reemprego* de imagens dentre outras recorrentes na contemporaneidade. Esta cinematografia, instalada como um campo específico do cinema *avant-garde* ou experimental, acessando o acervo audiovisual constituído principalmente a partir da experiência do cinema, estabelece, ao operar por *desvio* e através de variadas formas de elaboração de novos filmes, reflexões acerca da materialidade do suporte e da natureza de suas imagens. Este caráter híbrido que funde o suporte e o dado que carrega, tratados de maneira dissociada de seu uso prévio, é a especificidade dos filmes *found footage*. Essas novas formulações, agenciadas primordialmente pela operação da montagem, tornam-se objetos de discussão do binômio estética e política no sentido que, através dos gestos de suas realizações, expõem aspectos sobre a natureza ontológica da imagem cinematográfica, suas técnicas e modos de produção, pensados como uma rede de interações e confrontações.. Como *corpus* da pesquisa selecionamos um bloco de filmes da filmografia do realizador austríaco Peter Tscherkassky, por ele denominados *Films from a Dark Room*: a trilogia *cinemascope*, com *L' Arrivée* (1998), *Outer Space* (1999), *Dream Work* (2001); e seu penúltimo filme, *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005).

**Palavras chave:** filmes *found footage*, cinema, reemprego, montagem, estética.

## ABSTRACT

The research focuses on films found footage as a practice of re-employment of images in contemporary among other applicants. This cinematography, installed as a field of cinema avant-garde or experimental, accessing the audiovisual collection consists mainly from the experience of cinema, establishing, operating and misuse through various forms of elaboration of new films, ideas about the materiality support and the nature of their images. This hybrid character that merges the support and the data it carries, treated dissociated from its previous use, is the specificity of the found footage films. These new formulations, agencies primarily for the operation of the montage, they become objects of discussion of the binomial aesthetics and politics in the sense that through the actions of their accomplishments, they expose aspects of the ontological nature of the film image, its techniques and modes of production, thought of as a network of interactions and confrontations. As the corpus of research we selected a block of films of the filmography director Peter Tscherkassky austrian, which he called Films from a Dark Room: a trilogy cinemascope, with L 'Arrivée (1998), Outer Space (1999), Dream Work (2001); and his penultimate film, Instructions for a Light and Sound Machine (2005).

**Keywords:** *found footage* films, cinema, re-assembly, montage, aesthetics.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço e dedico este trabalho aos meus pais, Luiz Garcia (in memoriam) e Marilu, aos meus irmãos Cátia e Leonardo.

Agradeço especialmente a Cezar Migliorin que tive a honra em ser seu orientando, pela inspiração, apoio, estímulo e elegância nesta pesquisa.

A minha família.

A todo o Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, aos professores que tive a oportunidade de frequentar seus cursos ou de manter contato, João Luiz Vieira, Fernando Moraes, Paula Sibilia, Simone Pereira de Sá, Guilherme Nery, Tunico Amâncio, Afonso Albuquerque. Em outras universidades, pela atenção e incentivo de Andréa França e Consuelo Lins. Ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) pela bolsa.

Aos velhos amigos que de longe apoiaram e incentivaram nestes anos, Milton, Luciana, Martha & Marcelo, Helder, Aragão, Ulisses, André, e os novos que chegaram, Rodrigo, Isaac, Thaianne, Henrique, Karla, Tetê Mattos, e todos demais que partilharam uma saudável expectativa e ansiedade dos nossos trabalhos.

## SUMÁRIO

|                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                                                       | <b>9</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 – O lugar do <i>found footage</i> no cinema</b> .....                           | <b>16</b> |
| <b>1.1. <i>Found footage</i> – questões de localização</b> .....                              | <b>18</b> |
| 1.1.1. Filmes de compilação, detecção e primeiros estudos .....                               | 19        |
| 1.1.2. A reciclagem começa com os Lumière .....                                               | 22        |
| 1.1.3. Uma terminologia não encontrada, mas construída.....                                   | 25        |
| <b>1.2. Aproximações entre noção e a prática</b> .....                                        | <b>28</b> |
| <b>1.3. Sobre a questão da modernidade</b> .....                                              | <b>32</b> |
| <b>1.4. A transformação da subjetividade na modernidade</b> .....                             | <b>37</b> |
| <b>1.5. Vanguardas históricas, cinema de atrações e <i>found footage</i></b> .....            | <b>40</b> |
| <b>1.6. Coletando noções</b> .....                                                            | <b>45</b> |
| <b>1.7. Lendo mapas</b> .....                                                                 | <b>49</b> |
| 1.7.1. Imagens recicladas, usos ampliados .....                                               | 50        |
| 1.7.2. O <i>found footage</i> como modalidade de reemprego de imagens.....                    | 52        |
| <b>1.8. Cinema de <i>avant-garde</i> e <i>found footage</i></b> .....                         | <b>58</b> |
| <b>CAPÍTULO 2 – A montagem em <i>found footage</i> como gesto estético e político</b> .....   | <b>62</b> |
| <b>2.1. A montagem faz cinema</b> .....                                                       | <b>64</b> |
| <b>2.2. <i>Found footage</i> como uma “heterotopia”?</b> .....                                | <b>66</b> |
| <b>2.3. Máquinas de imagens</b> .....                                                         | <b>69</b> |
| <b>2.4. Montagem e fragmento</b> .....                                                        | <b>73</b> |
| <b>2.5. O <i>détournement</i> desdobra-se</b> .....                                           | <b>78</b> |
| <b>2.6. Práticas e dispositivos recorrentes nas construções em <i>found footage</i></b> ..... | <b>83</b> |

|                                                                                              |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.6.1. A <i>câmera obscura</i> de Tscherkassky.....                                          | 87         |
| <b>2.7. <i>Found footage</i> e a frase-imagem.....</b>                                       | <b>91</b>  |
| <b>CAPÍTULO 3 - A forma Tscherkassky .....</b>                                               | <b>94</b>  |
| <b>3.1. Recortar, decalcar, reempregar .....</b>                                             | <b>94</b>  |
| <b>3.2. <i>L' Arrivée</i> - o trem que não cessa de retornar .....</b>                       | <b>99</b>  |
| <b>3.3. <i>Outer Space</i> - a expressão e o rosto .....</b>                                 | <b>108</b> |
| <b>3.4. <i>Dream Work</i> - "a verdade não está em um sonho, mas em muitos" .....</b>        | <b>123</b> |
| 3.4.1. Lençóis de passado fluidos e pensamentos oníricos.....                                | 142        |
| 3.4.2. O sonho e o espelho.....                                                              | 149        |
| <b>3.4. <i>Instructions for the light and sound machine</i> - Tscherkassky e a fronteira</b> | <b>154</b> |
| 3.4.1 <i>Found footage, western, Leone</i> e o <i>spaghetti</i> .....                        | 156        |
| 3.4.2. <i>Il brutto</i> e as instruções cadentes.....                                        | 162        |
| 3.4.4. Gesto para reaver gesto .....                                                         | 175        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>                                                                       | <b>178</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>                                                                    | <b>183</b> |
| <b>OUTRAS REFERÊNCIAS .....</b>                                                              | <b>189</b> |
| <b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS .....</b>                                                       | <b>190</b> |
| <b>ANEXO 1 - DVD.....</b>                                                                    | <b>192</b> |

## INTRODUÇÃO

As imagens avançam. Nosso cotidiano, não mais surpreso, é ocupado indistintamente por elas, atingido e afetado por suas múltiplas janelas e diferentes naturezas que desafiam nossa atenção e procuram ser conhecidas e assimiladas ao nosso repertório pessoal através de nossas próprias janelas. Provenientes do cinema, TV, publicidade, filmes institucionais, internet, telefones celulares, essas imagens se apresentam conforme suas funcionalidades na mídia, mas ao mesmo tempo também já se distanciam de suas fontes, mesmo aquelas, em seus respectivos graus de comprometimento ao modelo econômico originário ou de suas respectivas formas de captura, postulam autonomia e deslocam-se para um acervo audiovisual global. Sejam encontradas em cinematecas, coleções particulares, empresas especializadas de banco de imagens, as que circulam na *web*, ou ainda aquelas que são encontradas em sebos ou no lixo, descartadas após o “esgotamento” de seu uso, tornam-se concorrentes numa espécie de ecossistema imagético independente, mas integrado às nossas vidas, passível de ser explorado, revisto, apropriado e reempregado.

Esta pesquisa concentra-se em uma das formas de uso desse acervo de imagens, o *found footage*, o cinema de reciclagem reconhecido como um campo específico do cinema experimental, uma das várias formas identificadas de *emploi*, conforme o termo adotado por Nicole Brenez (2002) para a “montagem entre obras”, que são percebidas no cinema contemporâneo. Na multiplicidade dos diferentes agenciamentos dessas imagens, o *found footage* constituiu-se principalmente nos últimos vinte cinco anos na vertente mais explorada do cinema experimental contemporâneo, como nos indica o pesquisador espanhol Antonio Weinrichter (2009), embora seja percebido desde as primeiras décadas do século passado.

*Found*: o “encontrar”. *Footage*: “o número total de pés corridos da película de filme usado (para uma cena ou assunto); e também: o material contido em tais imagens”<sup>1</sup>. *Found footage*, a metragem encontrada. A locução forjada pela justaposição

---

<sup>1</sup> Conforme o dicionário Merriam-Webster. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/footage>.

desse termos ainda é motivo de controvérsia acerca do que se entende exatamente por esta prática o que se tornou uma das preocupações desta pesquisa. Aqui, propomos analisar as especificidades e procedimentos que o *found footage* apresenta, os quais se confundem com a própria massa crítica que esta filmografia problematiza, pois se trata na verdade de seu próprio meio e fim, e porque não, um recomeço. Embora este caráter reflexivo esteja presente, diferenciadamente, em todo o cinema, os filmes *found footage*, a nosso ver, o expõe a extremos ao operacionalizá-lo, lembrando a colocação de Jean-Louis Comolli que apesar de estarmos em uma sociedade atravessada pelo espetáculo, é ele, o cinema, “a arma ou a ferramenta que – do interior – permite desmontar as construções espetaculares”, isto porque “o real resiste” e “perturba as representações que tentam reduzi-lo” (COMOLLI, 2008, pgs. 9-10). É a partir dessas perturbações nas representações “fechadas” que nos apresentam que podemos, virtualmente, nos instrumentalizarmos na detecção das ambiguidades que nos cercam. Ao explorar as potências das imagens apropriadas em formulações de novas visibilidades, os novos filmes resultantes deste deslocamento abrem perspectivas para uma vasta margem de reflexões a respeito de como nos relacionamos ou de como podemos nos relacionar com estas imagens.

Dos dois segundos de duração de *Roundhay garden scene* de 1888, filme inglês considerado o mais antigo registro sobrevivente, dirigido por um dos muitos inventores do cinema, o francês Louis Le Prince<sup>2</sup>, até a última tomada de algum filme que está sendo rodado neste exato momento, o cinema atravessou extremos em pouco mais de um século. Nesta contínua experiência acabou também por promover este “encontrar de novas imagens” que atualmente se tornou crescente e recorrente, fato que pode ter sua justificção sugerida por diversos fatores, seja o primordial fascínio pelas imagens, o caráter de suas representações ou a massiva produção audiovisual que, em conjunto, acabam por provocar novos posicionamentos e abrem outras perspectivas de abordagem e tratamento para essas imagens. Como nota Laura Mulvey, o último “século acumulou filmes como um universo paralelo que agora podem ser parados, retardados ou fragmentados”, onde o manuseio do próprio corpo do filme abre novos caminhos de se ver, “não o mundo, mas o mundo interno do cinema” (MULVEY, 2006, p.181). Esta perspectiva nos faz propor também que esses novos posicionamentos são possíveis

---

<sup>2</sup> (In) *Encyclopedia of Time: Science, Philosophy, Theology, & Culture*. Sage Publications, 2009, pg. 519.

porque antes de tudo somos espectadores. Mesmo disputados e exigidos no cumprimento desta função pela sociedade do espetáculo, é a partir dessa condição primeira que podemos elaborar mecanismos de reflexão e resistência, e como nos diz Comolli, como espectadores também “estamos engajados em uma prática de cinema e não apenas sujeitos do espetáculo” (COMOLLI, 2008, pg. 10). Os cineastas *found footage* sabem muito bem disso, e se dividem entre essas duas funções, a de espectador e a de realizador, e com seus filmes objetivam encontrar justamente a medida de equilíbrio entre elas.

É um vasto mundo a ser explorado e as possibilidades combinatórias o ampliam ainda mais. O espectro de filmes que abrange a prática *found footage* alargou-se significativamente nos últimos vinte e cinco anos e seu estudo mais específico somente nos últimos vinte anos, como nos atesta Weinrichter em seu livro *Metraje encontrada – La apropiación en el cine documental y experimental* (2009) onde delimita duas vertentes sobre este tipo de apropriação: no cinema documental, para *filmes de compilação* e no experimental, para o *found footage*. Weinrichter mapeia um panorama geral sobre esses filmes e faz um valoroso levantamento bibliográfico entre artigos, catálogos e dos raros livros encontrados e dedicados ao assunto até o momento. Para o objeto de nossa pesquisa, pudemos comprovar neste livro algumas das dificuldades que já havíamos constatado anteriormente, dados que somados ao levantamento que fizemos de artigos em revistas e livros, além de pesquisas realizadas através da internet onde coletamos textos, entrevistas com pesquisadores e realizadores, além dos filmes propriamente. Isto possibilitou estabelecer alguns pontos iniciais desta dissertação: quanto à problemática relacionada ao próprio conceito de *found footage*, por conta das inúmeras denominações a ele associadas e não necessariamente coerentes entre si; o porquê da disseminação da produção desses filmes - marcadamente a partir do começo dos anos 90 - e de uma defesa quase militante de seu reconhecimento como gênero autônomo do cinema experimental; e principalmente o atual interesse artístico e teórico, por tanto tempo relegado à obscuridade e que agora assume relevância.

O quê são e o quê exatamente esses filmes “mostram”, ainda é, a nosso ver, tema de divergências e mal-entendidos entre muitos teóricos, cineastas e conseqüentemente para o público que os assiste. As fronteiras que delimitam o que se considera atualmente por *found footage* de outras práticas de apropriação, são por vezes

traçadas em linhas tênues que ocasionalmente tornam difícil sua verificação, isto se não quisermos cair em generalizações que alargariam por demais o campo de seu estudo e reconhecimento, ou em simplificações que certamente estreitariam seu potencial reflexivo.

Partimos então para a pergunta: o que representam na história do cinema e como se inserem os filmes *found footage* nesta experiência? Pergunta abrangente que pode desdobrar-se desde as especificidades materiais relacionadas a esta prática até questões mais amplas se a pensarmos em relação à própria natureza do cinema. Para o realizador austríaco Peter Tscherkassky, por exemplo, tornou-se um campo específico tal qual o documentário, a animação ou o cinema narrativo (TSCHERKASSKY, 2000) e como ele, Brenez e Weinrichter defendem que este estrato, que predominou nas últimas décadas no cinema *avant-garde* ou experimental, tornou-se por fim um gênero autônomo (BRENEZ, 2002 e WEINRICHTER, 2009). Como prática *avant-garde*, esses filmes concorrem para uma abordagem ontológica da imagem, como Brenez declara, “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? E a inevitável pergunta seguinte: o que é arte?” (BRENEZ, 2006)<sup>3</sup>. Os filmes *found footage* exercem continuamente esse questionamento através de formulações de novos objetos artísticos ao mesmo tempo refletem a produção cultural do cinema. Podemos também levantar outros questionamentos sobre as tensões que este tipo de filmografia provoca quando relacionada, como assinala o pesquisador americano William C. Wees, aos sistemas de produção e consumo das imagens cinematográficas e de seus reflexos em outras realidades midiáticas (WEES, 1993). Sem esquecermos o novo cenário, cada vez mais mutante, das inovações tecnológicas e as novas formas de interação entre o homem e as imagens. Por outro lado, estamos também falando de *ruínas* da sociedade capitalista, usando o conceito de Walter Benjamin, na qual o consumo para o descarte é sua nutrição, e inversamente é para os filmes *found footage*, quando os resíduos se tornam matéria-prima a ser empregada em novas elaborações.

Considerando ainda, enquanto uma cinematografia distinta, que não é documental, nem narrativa, mas pelo fato de ser constituída a partir das imagens produzidas e retiradas destes modelos, provoca uma ambiguidade, um hibridismo onde

---

<sup>3</sup> Brenez em entrevista para o documentário de Fergus Daly, *Experimental Conversations* (2006).

passam a operar várias reflexões em torno das divisões estabelecidas pela historiografia do cinema entre ficção/documentário, narrativo/não narrativo, industrial/vanguarda, clássico/moderno, e neste sentido, nos remete a uma revisão da maneira de como eram concebidos os filmes do primeiro cinema, que associamos à perspectiva proposta por Tom Gunning, ao descrevê-los como *paisagens* as quais eram “mostradas” aos primeiros espectadores, bem como o fascínio que os mesmos provocaram nas vanguardas do início do século XX (GUNNING, 2006, pgs. 381-382). Vanguardas que são reconhecidamente influenciadoras, com o exemplo das colagens cubistas, dadaístas e surrealistas, que em seus processos de montagem e *choque*, ecoam nos filmes *found footage* e nos oferecem indicações para analisarmos o quê de peculiar acontece nos procedimentos de reemprego das imagens na construção desses filmes.

Poderíamos então perceber o *found footage* como um *corpus* de filmes que propõe uma forma teórico-pragmática de reedição à indagação *o que é o cinema*[?] ao questionarem e promoverem buscas sobre o quê possibilita e relativiza o entendimento das imagens? Isto acontecendo em um momento que o cinema busca novas reinvenções, seja por artifícios tecnológicos como o 3D atualizado ou de natureza formal perceptível em certos setores onde, cada vez mais, nos deparamos com filmes que não se encaixam facilmente nos paradigmas anteriormente listados.

E por fim, o que as novas visibilidades proporcionadas por esses filmes, através dos variados procedimentos adotados, prioritariamente uma montagem potencializada, nos colocam como posicionamentos estéticos-políticos? Pois estes filmes ao assumirem a *tensão-entre-imagens* como ambiente natural de trabalho, resultam, como nomeia Jacques Rancière, em uma “prática estética”, uma forma de “visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2005, pgs. 15-17). No caso particular da prática *found footage*, acreditamos que o vínculo estética e política se revela profundamente, inserido no contexto que Rancière denomina de regime estético das artes, “atravessado pelo projeto de uma arte que realiza suas potencialidades essenciais ultrapassando a si mesma”, criando novas formas de vida (Rancière) <sup>4</sup>, e a partir delas o exercício da política.

---

<sup>4</sup> 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](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000400011&script=sci_arttext)

São muitas questões, possivelmente ambiciosas, mais ainda para o espaço de uma dissertação, entretanto defendemos que devemos considerá-las organicamente e abordá-las, pelas razões aqui expostas, de maneira sistêmica no desenvolvimento desta pesquisa. Trata-se de traçar um mapeamento dos fatores e de suas articulações que localizam o reemprego nos filmes *found footage*, e sua investigação, no sentido ontológico, das potenciais visibilidades que carregam.

No vastíssimo espectro de possibilidades do *found footage*, percebemos que possivelmente não seria suficiente para o nosso objetivo – de pensarmos como se apresentam e se acomodam os procedimentos de sua realização e de sua representação para a experiência do cinema a partir da relação estético-política destes filmes- nos concentramos apenas em um único realizador, entendemos que seria necessário buscar cinematografias que pudessem comportar os objetivos que buscamos. Portanto, selecionamos como *corpus* da pesquisa quatro títulos da filmografia de Peter Tscherkassky cuja obra possui um enfoque mais formal, os da chamada trilogia *Cinemascope*, *L' Arrivée* (1998), *Outer Space* (1999) e *Dream Work* (2001) e o seu penúltimo, *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005). Ressalvamos porém que esta filmografia não comporta um quadro completo das modalidades do *found footage*, o que nos leva a assinalar outro ponto acerca deste cinema, o caráter idiossincrático de suas realizações, estes filmes, geralmente, são manufaturados por uma única pessoa, daí a amplitude das categorias encontradas. Portanto, quando necessário acessaremos outras obras como ilustrações no esclarecimento de certas particularidades.

Como estrutura metodológica para esta dissertação, estipulamos sua divisão em três capítulos: um predominantemente historiográfico, outro teórico, um analítico dedicado ao recorte na filmografia de Tscherkassky.

O primeiro capítulo será destinado à apresentação do *found footage* e das questões que suscita ao cinema, abordaremos os aspectos históricos da terminologia que o circunda, bem como nossa conclusão referente ao conceito aqui adotado. Neste sentido, torna-se necessária uma revisão sobre certos aspectos. De suas raízes, que se confundem com a do próprio cinema e, por conseguinte, a relevância do cenário construído pela modernidade, suas correspondências com o primeiro cinema, as práticas das vanguardas artísticas do início do século XX como também suas acepções em relação ao cinema, as abordagens instauradas pelo cinema experimental após a

Segunda Grande Guerra, a *Arte Povera*, a *Pop Art*, até chegarmos a produção nas últimas décadas.

No segundo capítulo analisaremos mais detidamente os procedimentos comumente encontrados na construção dos filmes *found footage* e de como ocorre a “autonomização” dessas imagens (Brenez, 2002), da apropriação à sua distinção. O papel essencial da montagem na construção desses filmes e os dispositivos recorrentemente encontrados: repetição, tempos, fotogenia, reenquadramentos, tratamento no material fílmico, etc. Trabalharemos com as reflexões de Jacques Rancière acerca da frase-imagem (sintaxe/parataxe) e sobre a montagem de heterogêneos de Georges Didi-Huberman.

Como terceiro capítulo, formularemos as análises dos títulos selecionados da filmografia de Tscherkassky. Aqui a própria natureza dos filmes *found footage* apropriou-se da pesquisa. Para desenvolvermos as análises deste *corpus*, foi necessário acessarmos temáticas bastante heterogêneas: partiremos no trem dos Lumière e questões relativas à instituição do cinema com *L'Arivée*, entraremos em clausura na *expressividade* do filme de terror em *Outer Space*, mergulharemos nos pensamentos oníricos de Freud e o surrealismo francês com *Dream Work*, e seguiremos para a fronteira do *western spaghetti* em *Instructios for the Light and Sound Machine*.

Como procuraremos demonstrar ao longo desta dissertação, as reflexões que os filmes *found footage* propõem sobre as imagens do cinema que transitam em nosso imaginário ou que estão esquecidas em algum porão, assumem em sua prática uma multiplicidade de conteúdos, formas e técnicas que dada a estas combinatórias podem assumir um número virtualmente infinito de novos filmes, neste percurso, porém, emerge a principal questão desses filmes, a proposição de novos olhares para nossa cultura audiovisual, o que ela representa hoje a partir daquilo que já foi apresentado.

## CAPÍTULO 1 – O lugar do *found footage* no cinema

O cinema é poroso, a cada filme realizado e acrescido ao seu repertório, parece funcionar como uma provocação para uma contínua construção de uma grande e única história que se desdobra, reinventa-se e que não almeja um fim. Os filmes *found footage* querem buscar mais histórias no interior das histórias de outros filmes, embora ressalvamos que não é prerrogativa destes filmes uma preocupação com o estabelecimento de “narrativas”, pois o que os interessa são as imagens disponíveis para novas modulações de suas representações. Sendo assim, se considerarmos que esta cinematografia se constitui de rasgos de outras e que por esta razão, arrasta consigo segmentos dessas narrativas, o *found footage* poderia ser pensado como um contador experimental das histórias do cinema a exponenciar as significações desse repertório. Entretanto, é nesse movimento que expõe sua real natureza e dimensão eminentemente reflexiva, delimitando um *locus* no qual formula sua crítica às imagens cinematográficas, tanto em relação às suas representações estéticas quanto políticas, uma prática cinematográfica que se tornou majoritária no campo do cinema *avant-garde* nos últimos vinte e cinco anos, embora já fosse percebida desde as primeiras décadas do cinema.

Mas voltando um pouco mais as histórias. Jorge Luís Borges em uma de suas conferências disse acerca da beleza do título do *Livro das mil e uma noites*,

“Creio que reside no fato de que para nós a palavra ‘mil’ seja sinônima de ‘infinito’. Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inumeráveis noites. Dizer ‘mil e uma noites’ é agregar uma ao infinito” (BORGES, 1992, pg. 61).

O clássico, de “mil” autores, composto durante centenas de anos, originado em múltiplas culturas, com histórias dentro de histórias, repassado pelos *confabulatores nocturni* – os profissionais que contavam esses contos durante a noite -, e que mesmo quando encerrado em uma “versão final”, não teve comprometido, para Borges, o sentido desse devir, “é um livro virtualmente infinito, pois ali estão as noites a esperar” (BORGES, 1992, pgs. 64-67). O cinema, em comparação, acaba de nascer, mas acreditamos que é impregnado da mesma ideia contida naqueles volumes, mesmo

sabendo que “histórias tem um começo e um fim”, como nos diz Jean Louis Comolli, “com ou sem Borges”, mas “os filmes se renovam uns sobre os outros em um movimento espiral, uma história que retorna” (COMOLLI, 2004, pg. 156). Neste sentido, os filmes *found footage* propõem uma espécie de vórtice nesta espiral, desencadeando fissuras nas representações das imagens acumuladas da história do cinema, reciclando-as, provendo-as de novos significados.

Seja narrativo ou não, o cinema enquanto mecanismo renova seus argumentos, tramas, protagonistas, *mis em scènes*, sempre buscando capturar seus espectadores, criar-lhes expectativas, jogá-los em suspensão, tencioná-los num entre-mundos que por fim colidem. Seu caráter dicotômico, material e imaterial, complexifica nosso entendimento em relação às imagens apresentadas, Stan Brakhage nos oferece uma bela reflexão sobre isso,

“Oh transparente alucinação, superimposição da imagem, miragem do movimento, heroína das mil e uma noites (Xerazade deve certamente ser a musa desta arte), você obstrui a luz, perturba o branco puro da tela frisada (e transpira) com seus padrões a embaralhar” (BRAKHAGE, 2001, pg. 14).

Não nos sentamos mais diante de uma fogueira com os contadores noturnos, mas sim, atualizados, diante de uma tela, porém continuamos a confabular da mesma forma, buscando discernir nos padrões embaralhados os jogos que nos são propostos. Nesse campo de possíveis que é o cinema e que se reconfigura a todo o momento, o *found footage* transita entre os polos estabelecidos entre a materialidade do suporte e a representação da imagem, procurando revelar o que ocorre às imagens, enquanto imagens, neste intervalo. Sem dúvida é um intervalo extremamente abrangente que problematiza o próprio cinema, pois como o núcleo do *found footage* é a própria imagem, cada elemento que a constitui, torna-se uma variável a ser considerada e relativizada. As certezas e os jargões expostos são minados por esta prática endogenamente, revelando o aspecto ambíguo presentes nas imagens.

### 1.1. *Found footage* – questões de localização

Ambiguidade. Possivelmente seja esta palavra que melhor denote, de maneira extensiva, a natureza do que foi instaurado e é objetivamente (materialmente) trabalhada por esta prática cinematográfica que se tornou majoritária no campo do cinema *avant-garde*. Ao explorar as potências das imagens apropriadas em formulações para novas visibilidades, os novos filmes resultantes deste deslocamento abrem perspectivas para uma vasta margem de reflexões a respeito de como nos relacionamos ou de como podemos nos relacionar com estas imagens. Desde já, queremos explicitar que entendemos por imagem como um sistema composto daquilo que é visível e audível, como Deleuze indica, “uma imagem ótica (e sonora) pura” (DELEUZE, 2009, pgs. 59-60) ou nas palavras de Robert Bresson, “imagens e sons devem sustentar um ao outro, de longe e de perto, não há imagens ou sons independentes” (BRESSION, 1977, p.40). Mas de certo que essa ambiguidade não constitui uma exclusividade dos filmes *found footage*, se faz presente em todo cinema, em todos os tipos de imagens visuais produzidas, pois como quaisquer constructos humanos, são passíveis de interpretações e agenciamentos. O uso de material apropriado também não é exclusividade desses filmes, como veremos adiante, o que os difere é precisamente a maneira em sua abordagem, dos procedimentos aplicados por seus realizadores, quando o gesto em trabalhar as ambiguidades “encontradas” nas imagens, torna-se seu mote essencial.

Ironicamente, essa ambiguidade parece afetar até mesmo o reconhecimento e delimitação do que seja o cinema *found footage*, gerando diferentes formas de enunciação de seu conceito, num misto de prospecção do tema e de “disputa” pela melhor etiqueta que possa adequá-lo. Precisamos lembrar que a prática *found footage*, bem antes de assumir este rótulo, sempre esteve presente no cinema e não caracteriza nenhuma novidade recente, encontrava-se diluída entre outras formas de apropriação e reemprego de imagens, a questão é que era uma cinematografia ainda indeterminada, a qual não se reconhecia suas particularidades. Por esta razão, julgamos necessário traçar neste momento um apanhado histórico sobre as primeiras reutilizações de imagens, e de como essa prática suscita interesse para estudos até a adoção da terminologia *found footage*.

### 1.1.1. Filmes de compilação, detecção e primeiros estudos

Antonio Weinrichter relaciona algumas denominações precedentes e outras variantes associadas à prática dentro do cinema de não ficção como a de *compilation film*, *archival film*, *film de montage*, documentário de montagem ou de arquivo, e sugere que essa dificuldade de descrição do princípio da apropriação para situar o *found footage* pode ser explicada pela diversidade multiforme das práticas cinematográficas que remontam “às formações discursivas distintas como o cinema de propaganda, a apropriação vanguardista, a cultura de apropriação modernista e a cultura de alusão<sup>5</sup> pós-moderna”. Lembra ainda que somente em 1964 que tivemos um primeiro estudo específico que reconhecia o campo diferenciado de atuação destes filmes de apropriação. O livro *Films beget films – A study of a compilation film* do historiador americano de cinema Jay Leyda (1910-1988), também realizador *avant-garde* e tradutor de livros de Sergei Eisenstein nos Estados Unidos, foi o precursor na sistematização dessa investigação, no qual Leyda denominou-os genericamente de *compilation films*, rechaçando o termo francês *film de montage*, e propõe uma aproximação transcrita por Weinrichter,

“O termo adequado deveria indicar que o trabalho começa na mesa de montagem, a partir de planos existentes previamente. Deve indicar que o fim que se utiliza procede de algum momento passado. O termo poderia indicar também que é uma película de *ideias*, pois a maioria dos filmes feitos nesta forma não se contenta em ser meros registros ou documentos” (Leyda, 1964, pg.9 *apud* WEINRICHTER, 2009, pg. 15).

Weinrichter confere à descrição de Leyda como sendo “vaga”, por notar que apenas privilegia o processo mais que o resultado, embora destaque a presença da noção essencial de que o filme resulta de uma obra de ideias a partir de material remontado, mas ressalva ainda que o termo filme de montagem também fosse válido, pois implicaria em considerar a tradição vanguardista de transformação do material utilizado quando uma imagem montada com outra adquire um novo sentido (WEINRICHTER, 2009, pg. 15).

---

<sup>5</sup> Weinrichter refere-se aqui ao conceito de *allusion* de Noël Carroll para designar práticas de citação, memorialização e, retrabalhamento de gêneros, homenagem, etc. In *Interpreting the Moving Image*, 1998, pgs. 240-241.

Entretanto, William C. Wees em outro livro extremamente importante para os estudos do *cinema reciclado*, segundo seus termos, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993), onde também recorre ao mesmo estudo de Leyda, assinala a “clareza da descrição e a forte justificativa” que ele oferece para os filmes de compilação,

“Qualquer meio pelo qual o espectador seja compelido a olhar tomadas de filmes conhecidos como se não tivesse visto antes, ou que a mente do espectador torna-se mais alerta para os significados mais amplos de materiais antigos - esse é o objetivo da compilação correta” (Leyda, 1964, pg. 45 *apud* WEES, 1993, pg. 36).

Aqui encontramos este impasse de leitura. Weinrichter, que também referencia o trabalho de Wees, aparentemente não considerou sua observação correta sobre o entendimento de Leyda acerca dos filmes de compilação, concentrou-se na questão da terminologia inaugurada por ele como nos faz notar em sua observação de que ela ainda não contemplava a ideia de se trabalhar com “material estranho arrancado de seu contexto” e que é com *found footage*, esse “encontrado”, que a noção de apropriação torna-se mais explícita para se denominar esta prática. Wees, por sua vez, deixa claro que a preocupação de Leyda estava mais voltada para uma produção de cunho documental e de expor a longa tradição do uso de material de arquivo na realização de documentários. Recorre ao exemplo célebre que Leyda oferece, também citado por Weinrichter, como o primeiro grande filme deste tipo, *Padenie dinastii Romanovich* (A queda da dinastia Romanov, 1927) de Esfir Shub para as comemorações do décimo aniversário da Revolução Bolchevique de Outubro de 1917. Este filme foi montado a partir de uma série de fragmentos de filmagens caseiras da corte czarista, de noticiários e material arquivado, com diferentes estilos, de qualidade de filmagem, vários formatos e diferentes qualidades de emulsões, e para Shub, um dos grandes desafios deste projeto segundo Graham Roberts, além da quantidade enorme de material a ser selecionado, foi o de criar uma “montagem direta, poderosa e graciosa” e que se adequasse ideologicamente ao regime (ROBERTS, 1999, pg. 50-52). Outro pesquisador, Mark Joyce, informa que Schub proveu o filme com novos comentários através da intercalação de intertítulos entre as tomadas justapostas, fazendo com que o público chegasse a “novas conclusões sobre o material” (JOYCE, 2003, pg. 415). Apesar dessas novas conclusões o filme de Schub ainda está restrito ao universo temático do

material original, mas se adequa perfeitamente à terminologia de Leyda como um exemplo de filme de compilação.

Assim, os filmes de compilação, mesmo resignificando o conteúdo do material utilizado, ainda carrega vínculos com a origem deste material, ou como esclarece Wees, estes filmes “podem reinterpretar as imagens tiradas de filmes, dos arquivos da televisão, mas eles não desafiam a natureza representacional das imagens delas mesmas”, [...] “ainda operam assumindo uma correspondência direta entre as imagens e suas origens proffmicas no mundo real” (WEES, 1993, pg. 36). O trabalho de montagem não é explicitado como forma de estimular o espectador à crítica, mas é um método de “composição e argumentação”, o qual o próprio Leyda reconhece que essa manipulação está a serviço dos fins buscados pelo cineasta, fazendo com que o espectador veja a “realidade” por ele mostrada (Leyda, 1964, pg. 10 *apud* WEES, 1993, pg. 36), ou seja, não existe aqui um deslocamento para se explorar a imagem em si, permanece a vinculação a serviço de sua representação.

Portanto, sem ainda caracterizar propriamente a natureza dos filmes *found footage*, o trabalho de Leyda marcou o primeiro momento de reconhecimento de uma filmografia associada diretamente ao uso de material de arquivo. Dos pontos apresentados, podemos destacar alguns que julgamos importantes aos quais voltaremos brevemente: a questão do trabalho da montagem para criar um filme de ideias e não somente ilustrativo, tornar “o espectador mais alerta para os significados do material” através do fomento de uma assistência crítica desse material e a consideração sobre a tradição vanguardista implícita no gesto de apropriação. Lembramos que a própria Esfir Shub estava associada à vanguarda russa e fazia parte do círculo de amigos de Mayakovsky, Meyerhold, Vertov e Eisenstein, atores que confrontaram, como defende Rancière<sup>6</sup>, através de “uma política da arte revolucionária, criadora de formas de vida, a visão estática da arte como ilustração da revolução social”. Esse entendimento é relevante no sentido que ele demonstra uma mudança de um paradigma da arte que ocorre nessa época e que se tornou determinante, o regime estético (Rancière) que será explorado mais adiante.

---

<sup>6</sup> Entrevista citada p. 12, Introdução.

### 1.1.2. A reciclagem começa com os Lumière

Entretanto a reutilização de material filmado não era novidade na história do cinema, nem estava circunscrita exclusivamente ao âmbito das vanguardas emergentes. De suas origens até hoje, várias formas de reemprego de material previamente filmado são detectadas. Tom Gunning, em seu ensaio seminal *The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde* (1986), no qual evidenciou certas particularidades do primeiro cinema, ainda quando o modelo narrativo não havia se tornado hegemônico, lembra que, citando Charles Musser<sup>7</sup>, os antigos exibidores, que muitas vezes também eram os *showmen*, compravam filmes e os reeditavam conforme as necessidades para seus espetáculos, agregando elementos *off-screen* como a narração e efeitos sonoros (GUNNING, 2006, pg. 383). Em outro exemplo, Ursula Böser citando Jay Leyda, assinala como já se manifestava o “início pré-consciente” da prática dos filmes de compilação na forma em que vários filmes dos irmãos Lumière foram reutilizados em novos contextos para suprir a demanda crescente por imagens sobre eventos tópicos, e até mesmo como contribuíram efetivamente para inovações criativas em filmes comerciais como *Life of an American Fireman* (1903) de Flaming e Porter (BÖSER, 2007, p. 306).

Um exemplo mais concreto e mais antigo sobre reemprego de imagens é indicado por William C. Wees mais uma vez através Leyda. Data que em 1898 o francês Francis Doublier forjou um relato cinematográfico a partir de vários filmes sobre o escândalo político-militar, o caso do judeu Albert Dreyfus, que não só mobilizou a França, mas teve grande repercussão em vários outros países. Doublier<sup>8</sup> foi assistente e fotógrafo na companhia dos irmãos Lumière, viajou pelo mundo promovendo o cinematógrafo e em uma dessas viagens, no sul da Rússia, percebeu o grande interesse da população judaica local sobre o caso e montou um “noticiário” a partir de vários trechos de filmes. Não sabemos exatamente sobre o teor desta “compilação” feita por Doublier para o caso Dreyfus, a qual ele mesmo relatava como anedota, mas assim a descreve: “reuni uma tomada de alguns soldados, a de um encouraçado, uma do Palácio da Justiça e de um homem alto de cabelos grisalhos, e chamei de *L'affaire Dreyfus*”

<sup>7</sup> Charles Musser, “*American Vitagraph 1897-1901*,” *Cinema Journal* 22.3 (1983).

<sup>8</sup> In *Who's Who of Victorian Cinema*, site baseado no livro homônimo publicado pelo British Film Institute (1996), em: <http://www.victorian-cinema.net/doublier.htm>, acesso em 01/08/2010.

(DOUBLIER, 1956, pgs. 134-135)<sup>9</sup>. Wees nos complementa a informação indicando os comentários que acompanhavam a sequência compilada: “Dreyfus antes da prisão, [...] o Palácio da Justiça onde Dreyfus foi condenado à corte marcial, [...] Dreyfus tomando o barco, [...] a Ilha do Diabo” (Leyda, 1964, pgs. 13-14 *apud* WEES, 1993, pg. 35). Doublier acrescenta ainda que a plateia ficou realmente convencida com o noticiário, exceto por um senhor mais velho que após a sessão, nos bastidores, o questionou sobre a autenticidade do filme, pois a prisão de Dreyfus fora em 1894, ou seja, um ano antes das câmeras estarem disponíveis, Doublier, depois de insistido por aquele senhor, confessou sua artimanha. Wees reconhece neste artil de Dublier a origem de quase todas as principais características dos filmes de compilação, quando a partir de filmes díspares, “montados seguindo um conceito (tema, argumento, história) que motivava a seleção dos trechos e a ordem em que apareciam, acompanhados de narração e ou cartelas, conectavam esses trechos”, reforçava a verossimilhança da “notícia” e eram utilizadas para o “aparente convencimento das plateias” (WEES, 1993, pg. 35). Desde esse momento, muito do que assistiríamos posteriormente no cinema documental, em filmes educacionais e principalmente na televisão estava embrionado na “piada” de Doublier.

Vale aqui salientar rapidamente que o caso Dreyfus (1894) se tornou notório e passou a ser considerado como um dos maiores desvios judiciais da era moderna. A acusação de traição com base em documentos falsificados, fez com que este caso de antissemitismo mobilizasse diversos intelectuais pelo mundo, dentre eles, José de Alencar, quando exilado em Londres, que foi o primeiro a se manifestar no artigo publicado em 1895 no *Jornal do Commercio*. Na França, teve como maior representante em sua defesa pública o escritor Émile Zola, que culminou sua campanha contra o Estado-Maior com a publicação de seu célebre artigo *J'Accuse...!* no jornal *L'Aurore*, em 13 de janeiro de 1898, o que provocou sua sentença de prisão e sua fuga para o exílio, mas também desencadeou a revisão do caso em 1899<sup>10</sup>. Posteriormente Hannah Arendt, em seu livro *As Origens do Totalitarismo* (1951), dedicou um capítulo ao mesmo caso, marcando-o como exemplo da mudança de costumes típica da modernidade e onde também ressalta a importância de seu significado político e o que ele traçava como antevisão do século XX para o povo judeu (ARENDR, 1998, pgs. 113-116).

---

<sup>9</sup> IMAGE – Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House. Vol. 5, N° 6 Junho, 1956.

<sup>10</sup> LÍSIAS, Ricardo (org.). Eu acusol!: o processo do Capitão Dreyfus (pgs. 13-31). Ed Hedra, São Paulo, 2007 e Revista Prisma Jurídico, Vol. 7, Núm. 1, 2008, pgs. 211-214, Universidade Nove de Julho, São Paulo.

É significativo perceber neste exemplo de como o cinema, já em 1898, portanto três anos após sua estreia institucional e comercial nos subterrâneos do *Grand Café* em Paris, já se alastrava e se entremeava no cotidiano das pessoas. Neste caso em uma remota região da Rússia, através das mãos de um mercador, um capitalista, que reciclando imagens de sua mercadoria para um novo uso, e como ele mesmo confessou, fez “um bocado de dinheiro”, torna-se revelador sobre uma série de fatores que constituíram e perseguem a experiência cinematográfica. Mesmo antes de pensarmos em *found footage* especificamente, percebemos como o uso dessas primeiras imagens cinematográficas numa ilustração de sua forma primitiva e “mentirosa”, anteriores à hegemonia narrativa, ao documentário, ao cinema experimental, aos grandes estúdios, aos gêneros, ao *star system* e os desdobramentos que a história do cinema acumulou, já prenunciava secretamente questões perenes sobre o poder e a dimensão representacional das imagens. Das práticas econômicas que começavam a se desenhar, o papel da montagem, que por mais “intuitiva”, já não era nada inocente, e como aquilo que Arendt significa ao caso Dreyfus em seu contexto político para o novo século que começava. Podemos então traçar em paralelo com o cinema, de pensarmos o caso Dreyfus, o fato histórico, que ironicamente já era um caso de falsificação, e o *L'affaire Dreyfus* de Doublier como outra falsificação, um confronto mediado por manipulações entre mundo real e as representações do mundo do cinema que se iniciava.

Evidente que o público não era de todo inocente, o senhor lá na plateia de Doublier confirma isso, ou como na declaração de um anônimo publicada na revista *Fantasio* em 1914, transcrita por Aumont: “o cinema implantou-se de tal modo em nossos costumes, em nossa existência, que já não sabemos se as dores são verdadeiras e as alegrias reais ou se elas não são apenas uma encenação espreitada pela objetiva” (AUMONT, 2008, pg. 18). O fato é que desde suas origens as imagens cinematográficas não só revelam a ambiguidade de sua representação, mas também a ambiguidade das relações que se estabeleciam com o espectador.

Percebemos nestes dois exemplos, o filme politicamente engajado de Schub e a artimanha comercial de Doublier, polaridades da reutilização de imagens, mas em seus diferentes propósitos, evidenciam a potencialidade intrínseca da imagem que sua manipulação pode fazer emergir. É neste intervalo que já podemos indicar o território no qual os filmes *found footage* irão instalar, a operacionalização dessa potencialidade.

### 1.1.3. Uma terminologia não encontrada, mas construída

O reconhecimento da prática que os filmes *found footage* estabeleceram não foi de imediato e ainda é controverso. Sua efetiva visibilidade somente ganhou força nos início dos anos noventa, através das inúmeras mostras e retrospectivas<sup>11</sup> a ele dedicadas que deflagraram a atenção sobre esta prática e contribuíram para o seu atual reconhecimento, ao passo que seu estudo específico, diferenciado de outras práticas de apropriação de material previamente filmado e o próprio uso dessa terminologia, data apenas de pouco mais de vinte anos, fato que reforça sobre certas confusões percebidas relacionadas ao seu conceito que ainda se acomoda, pois retrata um ambiente em franca efervescência e de uma multiplicidade enorme de contribuições. Como lembra Christa Blümlinger, “não há dúvida de que as imagens de arquivo nunca circularam tanto, e não somente como *found footage*”, possibilitadas pelas novas capacidades de arquivamento, de decomposição de som e imagem que evidenciam essas técnicas na atualidade, “quando não as transformam no próprio conteúdo da obra”, pois definitivamente “entramos na era do *mix* e do *remix*, da variação e da reinterpretação” (BLÜMLINGER, 2004, pg. 338). Assim, além dos usos efetivos no cinema, assistimos atualmente as novas possibilidades de reemprego de imagens viabilizadas pelas facilidades tecnológicas, sejam em instalações artísticas, nos clubes noturnos manipuladas pelos *Vjs* onde “criam fluxos de imagens de referente *pop*, ou em *sites* de coletivos que as utilizam na construção de vídeos de cunho político na mais fiel tradição dos filmes *agitprop*” (Blümlinger). São mais e mais estratificações que se apresentam, que embora não estejam no âmbito do cinema *found footage*, assemelham-se e confundem os limites de reconhecimento do reemprego de material de arquivo.

Este indiscernimento é a constatação de uma longa tradição do descaso para com esses filmes. Weinrichter aponta que na historiografia do cinema o *found footage* foi ignorado e até mesmo ridicularizado, como exemplos ele cita o livro de Hans Richter, *A History of the Avant-garde* (1947) e o de Lewis Jacobs, *Experimental Cinema in America* (1948), onde ambos não mencionam o surrealista e americano Joseph Cornell, que em

---

<sup>11</sup> Christa Blümlinger relaciona como as principais mostras acontecidas: Vienna (1991) organizada por Peter Tscherkassky e Brigitta Burger-Utzer; Lucerne (1992) por Christoph Settele e Cecilia Hausheer; Valença/Madrid (1992) por Eugeni Bonet; New York (1993) por William C. Wees e Paris (1995 e 2000) por Yann Beauvais e Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours, respectivamente.

1936 havia realizado um dos primeiros “clássicos” *found footage*, *Rose Hobart*, assim como, nem o filme de compilação, também clássico, *Die Melodie der Welt* (A Melodia do Mundo, 1929), de Walter Ruttmann. O próprio Jay Leyda em seu livro 1964, não confere nenhuma importância à apropriação do cinema de vanguarda, resguardando mais a linha documental que reutilizava imagens de outros filmes. Entretanto já havia filmes que destoavam da categorização de filmes de compilação, como exemplos temos *Crossing the Great Sagrada* (1924) do inglês Adrian Brunel, *Histoire du soldat inconnu* (1932) do belga Henri Storck e além de *Rose Hobart*. Detectam-se então indícios de um obscurecimento dessa produção e, por conseguinte um não reconhecimento de suas especificidades. A terminologia *found footage* sequer era ensaiada, na verdade ela será construída em um longo percurso através do século.

Weinrichter busca indicar os motivos para a tardia emergência do conceito de *found footage* nos estudos de cinema. Uma de suas defesas é a de que seu conceito “parece oferecer certa resistência” assim como ocorreu aos documentários de compilação, talvez até mais, pois mesmo sendo distintos os campos do cinema documental e o do cinema experimental, neste último ocorre a particularidade daquilo que Pam Cook, citada rapidamente por Weinrichter, identifica como sendo a noção do “artista” e da obra como sua “expressão pessoal”. Em seu texto, Cook refere-se a essa característica da *avant-garde* norte-americana que historicamente e principalmente após a Segunda Grande Guerra, através do cinema estruturalista e minimalista, defendia em suas práticas essa “visão pessoal do artista” como forma de oposição ao sistema dominante de representação, produção, distribuição e exibição. Para Cook, entretanto, essa mesma ideia também provocou contradições,

“A ideia de “auto-expressão”, sugerindo como a criação de uma linguagem privada para transmitir as fantasias e obsessões pessoais de um único indivíduo, foi atacada pelos cineastas estruturalistas na América e Europa, com suas preocupações formalistas e marxistas para quem este conceito é baseado no individualismo burguês, e defendiam uma independência em relação ao sistema dominante, que só pode ser ilusória, relegando-se a uma posição politicamente marginal a partir da qual ela nunca pode ser radicalmente desafiadora à ideologia dominante” (COOK, 2001, pgs. 271-272).

Apesar de não deixar claro em seu texto, Weinrichter parece fundamentar seus argumentos a partir dessas contradições que estavam instaladas na cena do cinema experimental, pois se se buscava essa negação de qualquer aproximação com o sistema

dominante, para o *found footage* se tornou um complicador, pois pelo fato de ser realizado com material alheio, forçou uma visão, que perdurou por muito tempo, de se perceber essas obras, mesmo as fundamentais, como “casos singulares e não como categoria, sem mal reconhecer o princípio estético geral ou ao menos o potencial da colagem fílmica”. Decorrente desta situação determinou a escassez de uma literatura e até mesmo a total negligência do *found footage* dentro do próprio campo do cinema experimental, aliado ainda, à própria dificuldade de acesso a essas obras. Continuando o lento assentamento dessa filmografia, mais alguns exemplos de como foram negligenciados. Jean Mitry em seu *Le cinema expérimental: histoires et perspectives* de 1971, segue sem mencionar Cornell, apenas o americano Bruce Conner e seu *found footage A movie* (1958), mesmo assim qualificando-o como que “une ao voyeurismo de suas imagens um humor gráfico bastante torpe”, refere-se ainda ao filme italiano de Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello, *La verifica incerta* (1964), como uma “colagem animada” e até mesmo as experiências em compilação de Esfir Schub são ignoradas (Mitry, 1971, pg. 273 e 282 *apud* WEINRICHTER, 2009, pg. 134).

Weinrichter prossegue com seu impressionante levantamento bibliográfico sobre a evolução do conceito de *found footage* e detecta, pela primeira vez, no artigo do crítico de arte Brian O’Doherty, *Bruce Conner and his films*, em *The New American Cinema* de 1967, conectando o trabalho de Conner (que também era artista plástico e realizava *assemblages*) ao cenário do que acontecia nas artes plásticas com a *Pop art* de Robert Rauschenberg, onde fazia a menção sobre a apropriação de material como “objeto” e a de “fragmento da realidade”. Em outra publicação, *Experimental Cinema: A Fifty-year Evolution*, de David Curtis em 1971, aparece finalmente a referência de “*film as film and found footage*” onde relacionava a utilização potencial das imagens enquanto objeto e das possibilidades de seu manejo pela montagem. Porém, Weinrichter salienta que mesmo assim, a terminologia de Curtis permaneceu isolada durante vinte anos, embora “o princípio de (re)montagem começava a ser reconhecido gradualmente”. Em 1989 é publicado o livro de David James, *Allegories of Cinema - American Film in the Sixties*, onde no capítulo *Underground Intertextuality*, situa a prática de apropriação em um contexto estético se referindo a relação intertextual entre cinema independente e o cinema industrial. Finalmente com a mostra *Found Footage Film*, coordenada por Cecilia Hausheer e Christoph Settele em 1992, é publicado o primeiro volume, com este mesmo título, destinado exclusivamente à prática, Weinrichter considera-o como um tipo de

manifesto do *found footage*, que embora “polifônico” e montado por declarações “dísparas”, constituiu-se em um documento de afirmação e visibilidade, o que não ocorrera até então (WEINRICHTER, 2009, pgs. 133, 139, 144-145 e 148). Ainda são relacionadas várias outras publicações que contribuíram gradualmente para o início do reconhecimento da prática *found footage*, mas para os objetivos desta dissertação quisemos demarcar até aqui o intervalo entre o primeiro texto que evidenciava a apropriação e reemprego (Jay Leyda), até o momento de início da “virada” nos anos noventa com as mostras e retrospectivas que ocorrem desde então.

Voltaremos mais adiante à problemática ainda vigente sobre o discernimento mais preciso em torno do *found footage*. Até o momento quisemos explicitar como essa terminologia surgiu e se tornou corrente, a seguir exporemos características gerais de como entendemos esta prática.

## 1.2. Aproximações entre noção e a prática

A terminologia *found footage* é derivada de *found object* (*objet trouvé*), que designa a apropriação e utilização artística de um objeto originalmente estranho a esta finalidade, o *readymade*, o objeto ‘pronto’ que Marcel Duchamp introduziu no campo das artes em 1913 deslocando-o da vida cotidiana para um lugar de exposição. Como nos indica Anne Cauquelin, este gesto estabeleceu, a partir da noção do objeto “encontrado por acaso, escolhido e reservado”, a “relação de fragmento com a totalidade dos acontecimentos da arte”, outorgando-lhe assim um outro valor estético, revisto e recriado para um novo contexto e a produção de novos signos (CAUQUELIN, 2005, pgs. 91-96). Este raciocínio, assim como outros localizados nas vanguardas do início do século XX, refletia uma nova maneira de abordagem no campo das expressões artísticas, todas elas originadas no objeto encontrado, em nosso caso, na metragem encontrada. Nicole Brenez que inscreve o *readymade* como uma das modalidades de *found footage*, assinala “as fotocolagens e fotomontagens dos anos 20, as formas intertextuais de literatura, como em Lautréamont, James Joyce e Ezra Pound, a colagem cubista e, sobretudo, o *détournement* (o desvio) dadaísta”, como as influências diretas nas práticas

percebidas nos filmes *found footage* (BRENEZ, 2002, p. 52). Podemos aqui arriscar, que esta prática também já se caracteriza como um outro desvio, desdobrado dentro da própria experiência do cinema, pois como nos lembra Jacques Aumont, “o cinema surgiu fora da arte, como curiosidade científica, diversão popular e como mídia (meio de exploração do mundo), foi imediatamente reivindicado como arte e como *medium* (meio de criação) (AUMONT, 2008, p.13), então, ao trabalhar com as imagens produzidas pelo cinema, buscando no interior delas e a partir de seu suporte dar-lhes novos sentidos, incorporando uma filosofia de autocrítica, o *found footage* assume a marca de *détournement* no próprio território do cinema.

Cabe lembrar que essa metragem, o *footage*, trata-se de uma medida arcaica utilizada pelo Império Britânico para o comprimento do filme e que justaposta à palavra *found* sugere, para o pesquisador americano Michael Zyrd, o encontrar de significados escondidos, ao mesmo tempo em que também evoca “os resíduos de produtos industriais” que encontrados acidentalmente são utilizados na realização desses filmes (ZYRD, 2003, pg. 41-42). Entretanto, como William C. Wees salienta, “as imagens recicladas dos filmes *found footage* tem algo mais do que simplesmente suas origens nas metragens encontradas pelo cineasta” (WEES, 1993, pg. 32), e como Weinrichter salienta,

“a metragem apropriada não é só a matéria bruta com que se trabalha, não designa simplesmente o material que se intercala para evocar ou ilustrar um discurso, *found footage* é a técnica, o conteúdo e o foco mesmo do discurso, o ‘tema’ explícito deste tipo de cinema” (WEINRICHTER, 2009, pg. 15).

Portanto, não é simplesmente pelo fato de que, tradicionalmente, estes filmes se originaram nos descartes de nossa sociedade que devemos restringir o campo de ação do *found footage* e obrigá-lo a submeter-se a essa regra, seria mesmo paradoxal, em nosso entendimento, com aquilo a que ele se propõe, o trânsito livre no mundo das imagens, o ‘*found*’ que entendemos é o de encontrar e “arrancar”, em quaisquer imagens, de oportunidade ou de suporte, a possibilidade da crítica em suas reelaborações. Todavia sabemos que a grande maioria dos cineastas *found footage* trabalham exclusivamente com película, e até mesmo adotam essa postura de forma primordial e radical, como o caso de Peter Tscherkassky. Porém, temos como um dos maiores exemplos dessa filmografia a obra cânone de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*

(1988-1998), onde devassa os arquivos da história do cinema mundial para revê-la à sua maneira, inclusive utilizando a tecnologia do vídeo e de seus recursos disponíveis, pois como ele mesmo declara, considera o vídeo “como um dos avatares do cinema” e como tal, podemos utilizar tanto um como o outro (GODARD e ISHAGHPOUR, 2000, pg. 26). Além deste aspecto tecnológico facilitador em uma tarefa monumental como o *Histoire(s)...*, temos que levar em conta que obviamente Godard não encontrou todo aquele material “acidentalmente”, encontrou-o no conhecimento, na pesquisa, em sua sensibilidade.

Outro aspecto que consideramos com respeito à sua terminologia, já adotada em todo o mundo, e para além do apelo de sua sonoridade, é que a locução *found footage* parece se revestir de uma aura *quase* mística e ao mesmo tempo mítica, o que seria, à primeira vista, paradoxal à sua premissa material, entretanto este hibridismo soa perfeitamente coerente com os seus fins. Mística, pelas as possibilidades desses “encontros misteriosos”, das aberturas para novos mundos nas imagens, mas ressaltando que os mundos nestes filmes estão bem longe de procurar revelar sentidos harmônicos, eles se comunicam através de choques, e destes eventos estabelecem novas configurações, mas que em essência também são provisórias. Mítica, por sua busca material em encontrar e realizar novas significações para as imagens, o que lhe infere um não chegar, uma procura incessante que se torna cíclica, uma espécie de saga prometéica, destinada a renovar-se sempre. Christa Blümlinger correlacionando o aspecto icônico do trem para na história do cinema e de sua recorrência em muitos filmes *found footage*, reflete:

“a história do cinema começou com um trem e é como se esse trem tivesse se dirigido para dentro da história do filme desde então; é como se fosse destinado a voltar interminavelmente, é a encruzilhada dos filmes dos Lumière e as jornadas de seu trem de fantasma” (BLÜMLINGER, 2006, p.245).

Acreditamos que as imagens perseguidas pelos filmes *found footage* nunca se acomodam, poderíamos mesmo perguntar se algum desses filmes possui um *fim*, pois essas imagens estão circunscritas em um jogo dialético onde o passado e o presente se complementam, quando não se confundem, abrem-se para entendimentos que se atualizam continuamente nas possibilidades de suas visibilidades.

É uma cinematografia que acessa as imagens do acervo audiovisual global, as que circulam, as que se encontram submergidas ou ainda aquelas que foram descartadas após uso efêmero. Estejam contidas nos filmes conhecidos da história do cinema, nos categorizados como “B”, documentários, educacionais, institucionais, de bancos de imagens, pornográficos, caseiros, pouco importa, todas elas se tornam, indistintamente, a matéria-prima para os filmes *found footage*. Forjam um ecossistema audiovisual onde imagens adormecidas e consideradas finalizadas são convocadas para novos usos, exclusivamente como imagens, descompromissadas de suas finalidades anteriores. Ironicamente agora equalizadas em termos de sua importância como insumo, apartam-se dos parâmetros e das convenções em que foram produzidas (econômicos, culturais ou sociais), que determinam o que é alta e baixa cultura, que taxa o bom e o mau gosto, o que são imagens ricas ou pobres, elas contestam, neste primeiro movimento, a hierarquia que lhes foi imposta. Cenas de guerra, de melodramas hollywoodianos, de um filme *noir*, de um filme sobre jardinagem ou de um ataque de zumbis, elas se apresentam como representantes dos estratos que compõem o mundo audiovisual. Brenez, em entrevista para o documentário de Fergus Daly, *Experimental Conversations* (2006), lembra uma frase provocativa de Jonas Mekas, que “o cinema de Hollywood é meramente um reservatório de material para os artistas usarem mais tarde”, à qual ela complementa,

[...] “o cinema experimental é a principal iniciativa especulativa, desde que sua tarefa é também de criticar, mudar, parodiar e destruir as imagens dominantes, ou completá-las, para revelar o que elas esconderam e falsificaram. Este é um dos grandes empreendimentos do que é conhecido como o cinema de *found footage* (BRENEZ, 2006)”.

Evidente que não se trata de um vale-tudo, mas do questionamento e o desvio de suas representações e por fim expô-las à reflexão. Como afirma Craig Baldwin, “a apropriação e o *détournement* do imaginário pop cultural 'encontrado' para fins de oposição, serve para render alguma satisfação em atraso, perversa, mas justa” (Baldwin, in Hausheer, Cecilia e Settele, Christoph, 1992, pg. 93 *apud* WEES, 2002).

Partir dessas imagens, inquiri-las sobre seus significados, confrontá-las, dar-lhes novas interpretações ou mesmo reinventá-las completamente através de suas desconstruções e reconstruções, e por fim encontrar “novas imagens” a partir de um

mesmo corpo fílmico. É o retorno de um passado que foi expurgado ou esquecido e que se torna novamente presente como um novo objeto, que nos serve para redimensionar nossa percepção do mundo, ou nas palavras de Paul Valery, é “encontrar a coisa esquecida olhando o esquecimento” (VALERY, 2007, pg. 92).

Como dissemos anteriormente, são amplos e extremamente variados os procedimentos de reemprego em *found footage*, pode-se partir de um único filme ou de trechos de vários outros, e através de justaposições, sobreimpressões, reenquadramentos, repetições, alterações de velocidade, tratamentos na película, buscar encontrar os “segredos” dessas imagens. Essas revelações podem estar presentes no rosto de uma atriz como em *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell, no cogumelo atômico em *A Movie* (1958) de Bruce Conner, no arranhão na cópia de um filme em *Lyrical Nitrate* (1990) de Peter Deulpet ou a mutilação e reconstrução do corpo fílmico em *Outer Space* (1999) de Peter Tscherkassky. O que foi registrado, a deterioração apresentada ou as possibilidades de manipulação da mídia, tornam-se igualmente possíveis constitutivos para o *found footage*, cada fotograma pode carregar uma “cicatriz”, no sentido físico ou não, um discurso oblíquo ao seu original.

Todas essas formas de elaboração apresentam o traço comum que é a abordagem do objeto utilizado, o material fílmico. Isto tornou necessário o aprofundamento para podermos identificar em quais circunstâncias podemos encontrar as raízes desta prática. Como veremos, estão embrenhadas no momento da profunda transformação da concepção estética da arte da modernidade e intimamente ligadas às práticas das vanguardas históricas do início do século XX, as quais influenciam até hoje o cinema experimental.

### **1.3. Sobre a questão da modernidade**

Christa Blümlinger lembra que o gesto do reemprego não é nada novo, e que no cinema *avant-garde* ele assume uma dimensão reflexiva, característica das práticas de citação, do *détournement* e da remontagem que “depois de Duchamp se

transformaram no coração da questão da definição da obra de arte” (BLÜMLINGER, 2004, p. 337). A associação do *found footage* com a noção de *objet trouvé* nos reafirma a idéia de como deve ser percebida esta prática para melhor situá-la na atualidade, de perceber que sua origem se encontra diluída nas modificações instauradas no cenário urbano-industrial que a Modernidade provocou. Tom Gunning ressalta que a primeira arte da máquina não só “introduziu novas tecnologias e modos de representação, mas também inspirou as pessoas a pensarem amplamente sobre a forma como a invenção do cinema interagiu com as novas maneiras de conceber o mundo e novas formas de fazer arte” (GUNNING, 2003, p. 75). Portanto nos remete imediatamente a rever a questão da modernidade, as modificações no cotidiano deste novo homem, das práticas críticas das vanguardas do início do século XX em relação à concepção de arte e os primeiros passos de uma cultura de massa que o cinema começava a desenhar, desde sua fase pré-narrativa, onde já estabelecia um tipo de assistência diferenciada daqueles primeiros espectadores com relação à novidade das imagens cinematográficas.

A ideia de modernidade é controversa. Anne Cauquelin adverte que os termos ‘moderno’, ‘modernismo’ e ‘modernidade’ suscitam muitas interpretações, e nos indica sua visão mais global sobre esses termos. Para ela, “*modernismo*<sup>12</sup> designa um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais”, “*modernista* é aquele que é a favor da novidade” e *modernidade*, “termo abstrato, designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade”, desta forma poderíamos localizar uma ‘modernidade’ a qualquer tempo, mas observa que o termo tem sido reivindicado recentemente (seu texto é de 1991) para um emprego de ordem sócio-histórica (CAUQUELIN, 2005, pgs. 23-26). Por outra via, Ben Singer sugere três acepções não tão vinculadas à teoria da arte: como conceito *moral e político*, refletindo o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal; como conceito *cognitivo*, relativo à racionalidade instrumental para a percepção do mundo construído e como conceito *socioeconômico*, sobre as mudanças tecnológicas e sociais ocorridas nos últimos dois séculos e que alcançaram um volume crítico nos fins século XIX (SINGER, 2004, p. 95).

---

<sup>12</sup> Cauquelin ressalta que para os teóricos da arte como Clement Greenberg, o termo modernismo é o oposto dos termos moderno e modernidade, pois se refere à “radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração, de pureza abstrata, de abstração formal” (*op. cit.*).

Próxima a essa visão, encontramos a de Gunning que se refere à modernidade não exatamente como um período histórico, e sim a de uma *mudança na experiência* determinada por um conjunto de fatores demarcado pela Revolução Industrial que transformou a vida cotidiana da sociedade capitalista através dos avanços técnicos e as novas formas de circulação de riquezas e de comunicação, acrescenta ainda que, mesmo ocorrendo principalmente no século XIX na Europa e nos Estados Unidos, “a modernidade ainda não esgotou suas transformações e tem um ritmo distinto em diferentes áreas do globo” (GUNNING, 2004, pg. 33). Jacques Aumont apresenta uma visão completamente oposta às colocações anteriores, para ele, que não faz distinção entre moderno e modernidade, estas são palavras exauridas pelos múltiplos usos que sofreram: “a modernidade é um capítulo da genealogia e da periodização”, e considera que a noção de “moderno” hoje é confusa e ultrapassada, e que muitos “fazem de tudo para se livrar dela (tal qual Jacques Rancière, que a dissimula pudicamente sob a categoria de ‘regime estético’)” (AUMONT, 2008, pg. 11). Rancière, por sua vez, também declara por outras vias, como problemáticas as noções de modernidade e de vanguarda para se pensar as novas formas de arte a partir do século passado, justamente por confundir “a historicidade própria a um regime das artes em geral” com “as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime” (RANCIÈRE, 2005, pg. 27).

Podemos perceber perspectivas distintas na abordagem sobre o conceito de modernidade. Por um lado temos as de Singer e Gunning que a empregam mais especificamente no sentido sócio-histórico ao qual Cauquelin se referiu, onde reconhecem a modernidade como essa mudança na experiência que ainda não se esgotou (Gunning) e que pode ser percebida a qualquer época (Cauquelin). Por outro lado temos a conceito de modernidade mais questionado no campo da arte, embora saibamos que esta última situação decorra daquela primeira.

A noção que Aumont adota não permite uma localização da modernidade além de seu momento tradicionalmente histórico, percebe o conceito de uma maneira fechada e já distanciada à qual faz uma crítica severa, pois para ele o moderno

“foi durante toda uma época a senha que permitia ao atual, ao recente, ao novo ser qualificado de modo diferente de ‘contemporâneo’, epíteto que tem o grave inconveniente de ser o que se chama de um *shifter*, de não designar nada de estável” (AUMONT, 2008, pg. 12).

Para Aumont então este rótulo de “moderno” se tornou um complicador, de certa maneira um modismo, e sugere ainda que a questão da modernidade aconteceu no círculo dos críticos e dos *marchands* de arte. (AUMONT, 2008, pg. 14).

Em relação ao conceito de regime estético de Rancière mencionado por Aumont, entendemo-lo como uma problematização à noção de modernidade estabelecida, e não como uma forma dissimulada de se rever este conceito. Rancière no capítulo *Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade* de seu livro *A Partilha do Sensível* (2000), propõe três regimes para as imagens: o *ético*, o *poético* e o *estético*. Para melhor desenvolvermos nossa reflexão, situaremos esses regimes e a confrontação entre o regime estético e a noção de modernidade, que também nos servirá no segundo capítulo desta pesquisa.

Para Rancière o regime ético das imagens é aquele onde ‘a arte’ não é identificada enquanto tal, mas incluída na questão das imagens de uma maneira geral, o que a impede de individualizar-se, pois “se trata unicamente de saber no que o modo de ser das imagens relaciona-se à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (*ethos*), como exemplo, ele coloca as imagens da divindade que são submetidas ao direito de serem ou não produzidas.

No regime poético ou representativo as artes são identificadas, “no par *poiesis/mímesis*”, no sentido pragmático de uma classificação das maneiras de fazer, tornando-se conseqüentemente normativa, pois se define as maneiras de fazer, ver e julgar. Para este regime Rancière aponta como aquelas imagens tradicionalmente pertencentes às ‘belas-artes’.

Para o regime estético a identificação da arte não se distingue mais nas maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte, o modo de ser de seus objetos, onde

“[...] esse sensível, subtraído de suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico ao *pathos*, intenção do intencional etc. (RANCIÈRE, 2005, pgs. 27-32)

Rancière conclui que o regime estético desobriga a arte de qualquer regra específica, de hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao mesmo tempo em que

singulariza a arte, destrói todo “critério pragmático dessa singularidade” e funda um *estado estético* que “é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma”. Considera como exemplo a descoberta do “verdadeiro Homero” por Giambattista Vico (1668-1744), que segundo Alberto Manguel, em seu livro *Homer's the Iliad and the Odyssey: a biography* (2007), Vico “desenvolveu a noção de que a sabedoria poética não pertence a um poeta, mas a um povo, e que não há autoria de obras de Homero, no sentido comum da palavra, mas a mente do povo grego é o seu autor”, pois para ele “Homero não era uma pessoa, mas uma idéia” (MANGUEL, 2007, pg 152). Assim, ao reconhecemos Homero como “um poeta”, entendemos ser esse o sensível, “subtraído das conexões ordinárias”, uma espécie de *supra-objeto* compartilhado e comum a todos ao qual Rancière se refere. Outros exemplos dados são localizados na idade moderna como “a prática surrealista da obra expressando o inconsciente do artista com ilustrações fora de moda dos catálogos do século precedente” ou a ideia de cinema de Robert Bresson “como pensamento do cineasta extraído dos corpos dos ‘modelos’ que, repetindo sem pensar as palavras e gestos que dita para eles, manifestam, sem o seu conhecimento ou o deles, a verdade que lhes é própria” (RANCIÈRE, 2005, pgs. 33-34).

À primeira vista, o conceito de regime estético que Rancière apresenta, possivelmente permita ser associado à noção de modernidade localizada e defendida por Aumont, percebendo esta modernidade ou moderno, como a nova situação deflagrada sobre o entendimento da definição da obra de arte, conforme apontada anteriormente por Blümlinger a partir o gesto de Duchamp. Rancière declara que “o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”, pois em suas diferentes versões, existe no termo modernidade uma força contrária que oculta a especificidade desse regime e dos regimes da arte, apoiando-se em uma “historicização simplista” que busca apenas marcar uma linha de “passagem ou de ruptura entre o antigo e moderno, o representativo e o não-representativo ou anti-representativo”. Mas esta posição não nos parece um subterfúgio para mascarar a noção de modernidade, é a de propor um novo sistema de abordagem das imagens. Para Rancière a questão do regime estético não é a de opor o antigo ao moderno, mas sim dois regimes de historicidade através da “reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que faz ser arte”, ou seja, estabelecer reconhecimentos e promover um modelo artístico de acesso ao universo imagético considerando a “co-presença de temporalidades heterogêneas”.

Aqui podemos aludir de como queremos fazer uma aproximação entre o conceito de regime estético e *found footage*. Como objeto arrancado de seu contexto original, desviado de sua finalidade primeira e “acabada”, o filme ou trecho de filme é liberado daquelas “conexões ordinárias” de que Rancière fala, é autonomizado, potencializado para estabelecer novas relações em temporalidades heterogêneas ao mesmo tempo que esse fazer, sua prática, reflete o que a arte faz ou aquilo que faz ser arte. Entretanto fazemos notar outro aspecto de nosso entendimento da leitura para os regimes da arte propostos por Rancière, o de que não são regimes estanques de superação um pelo outro, localizados temporalmente, mas que eles ocorrem simultaneamente.

Por ora, retornaremos a seguir à perspectiva sócio-histórica sobre a modernidade para pensarmos como naquele intervalo de tempo entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX, caracterizado pelas transformações globais assistidas e neste cenário e o aparecimento do cinema, podem nos ser relevantes para pensarmos a questão do *found footage*.

#### **1.4. A transformação da subjetividade na modernidade**

Fragmentada, caótica, desorientadora. São palavras recorrentes quando se fala sobre a modernidade, a ideia de uma realidade composta em mosaico e de um homem formado de múltiplas e urgentes informações que era impelido a assimilar rapidamente o novo ambiente urbano, industrial, tecnológico, científico que o circundava. Singer aponta os trabalhos de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, onde afirmavam que “a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” o que o autor denomina como concepção *neurológica* da modernidade para entender as mudanças que ocorreram neste mundo fenomenal e que mudaram definitivamente os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva do homem (SINGER, *op. cit.*).

Em meio ao trânsito, os novos sons e barulhos das cidades, as mudanças na arquitetura, a competição visual pela publicidade nos espaços etc, toda essa quantidade de hiperestímulos aos quais estava sujeito esse novo homem, iria influenciar e mudar completamente a maneira de se ver o mundo, provocando aquilo que Jonathan Crary refere-se como uma demanda na capacidade de prestar atenção frente à fragmentação, ao choque e a dispersão, ao mesmo tempo em que considera um paradoxo para com as atividades extremamente organizadas e concentradas do cotidiano do mundo disciplinar do trabalho, da educação e do consumo de massa por estar também associado a esse “ideal de atenção sustentada como um elemento constitutivo de uma subjetividade criativa e livre” (CRARY, 2001, pg. 1-2). E nesta nova realidade em que esses indivíduos se tornavam cada vez mais disciplinados nos espaços fechados da família, da escola, da caserna e da fábrica, conforme nos lembra Gilles Deleuze a partir da noção de Michel Foucault de sociedade disciplinar que perdurou até o início do século XX (DELEUZE, 2008, pg. 219), era no trânsito entre esses espaços que estavam sujeitos a formularem essa subjetividade criativa e livre a partir de uma realidade recortada, fragmenta. Apesar de também estarem sendo aprimorados como consumidores ao olharem algum cartaz ou vitrine nestes caminhos, Crary nos faz refletir sobre o

“muito do que parece constituir um domínio do visual é um *efeito* de outro tipo de forças e relações de poder. Ao mesmo tempo visualidade pode facilmente virar em um modelo da percepção e da subjetividade que é cortada a partir de noções mais ricas e historicamente determinadas de ‘personificação’, em que um sujeito personificado é tanto a localização das operações do poder e do potencial de resistência” (CRARY, 2001, pg. 3).

Sendo assim, mesmo no projeto ideal dos meios de confinamento, especialmente a fábrica (concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo, compor no espaço-tempo uma força produtiva) como Deleuze assinala, estava também imbricada na modernidade o potencial de resistência no modelo de percepção e de subjetividade possibilitado pelo processo de modernização e racionalização dessa subjetividade. Na própria fragmentação do mundo fenomenal que Singer apontou e no interior de uma sociedade disciplinar, a visão assume um duplo mecanismo conforme afirma Crary, como sendo o “único estrato do corpo que pode ser capturado, conformado ou controlado por uma variedade de técnicas externas”, mas ao mesmo tempo “é a única

parte do corpo capaz de escapar a uma captura institucional e inventar novas formas, emoções e intensidades” (CRARY, *op. cit.*).

Outro fator que influenciou decisivamente nessa mudança de percepção, foram as grandes mudanças de natureza tecnológica que desde o início do século XIX já se faziam presentes, e mais especificamente as relacionadas com as imagens, que com o aparecimento de certos instrumentos ópticos que contribuíram para uma ruptura da própria noção de subjetividade e da ideia de visão ou percepção, forçando a se reconsiderar o que significava realismo, assim como a disseminação da fotografia e o novo modelo de representação visual com o impressionismo de Manet e que determinam o aparecimento da figura denominada por Crary do observador, aquele “que olha para”, diferenciado do espectador de conotação mais passiva, aquele que assiste (CRARY, 1992, p.2-6).

É neste cenário que o cinema instalou-se e atingiu o homem forjado pela modernidade que é instigado a se adaptar continuamente a esse novo paradigma de percepção, onde “a visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades do objeto observado que é o produto histórico e o *local* de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”, o que a determina (a visão) é “o funcionamento da montagem coletiva de partes discrepantes em uma única superfície social” (CRARY, 1992, p.2-6). O cinema começou a dispor toda uma gama de novas possibilidades perceptivas, disponibilizando mundos na tela ao seu espectador. Então, desde esse momento este espectador historicamente definido, aquele “que dispõe de certos dispositivos de imagens”, como nos coloca Aumont (AUMONT, 2007, pgs. 197), estava suscetível a estabelecer relações epistemológicas com as imagens que acessava. Exercer sua capacidade em perceber e formular um senso crítico a partir daquilo que lhe é mostrado começava ser posta à prova, é o impasse que se estabelecia dessa vivência. Assim como o espectador, o cinema é “uma construção histórica, relativa, dependente das forças econômicas e dos desafios ideológicos tanto quanto das *performances* tecnológicas” (COMOLLI, 2008, pg. 12), e assim é então instaurado um pacto entre estas duas construções, o espectador e o cinema, uma via de mão dupla onde começam a transitar representações de todas as espécies, um grande espelho de duas faces.

Portanto podemos sugerir que a questão do *found footage* que atualmente assistimos, estava embrionada desde o surgimento do cinema. Ao fazermos um paralelo

com as ideias de Crary sobre as mudanças de percepção, a ruptura da noção de subjetividade e a do que era realismo, podemos perceber que desde aí já podemos identificar toda a grande temática do *found footage*, polarizada na relação entre a imagem cinematográfica e seu espectador, que esta prática revê e transforma-a em um desvio de seu sentido, na procura de estabelecer novas conexões.

### **1.5. Vanguardas históricas, cinema de atrações e *found footage***

Fator decisivo que já mencionamos como traço originário do *found footage* é a sua inteira ressonância com as práticas das vanguardas históricas do início do século XX que refletiam todas as mudanças na experiência subjetiva promovidas no novo cenário da modernidade. A profunda transformação social assistida influenciou diretamente o campo da arte, onde as noções de descontinuidade, de fragmentação, ou seja, de recortar o ambiente foram inscritas diretamente nas obras da época. Uma nova relação com os objetos, com as coisas que circulavam foi estabelecida, mudando as maneiras do fazer. Isto já era detectado mesmo antes do período das vanguardas, como podemos atestar nos textos de Francesco De Sanctis de 1858, citados por Micheli: “a forma não é uma ideia, mas uma coisa; portanto, o poeta tem diante de si coisas e não ideias”, e 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). Somamos a isso o que Micheli comenta sobre as vanguardas, de que não devem ser explicadas somente como uma ruptura estética, mas que 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 que assim 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” e assim “determinava a fisionomia da obra, a sua forma” (MICHELI, 2004, pgs. 5-9).

Peter Bürger também lembra que desde a metade do século XIX “a dialética forma-conteúdo dos produtos artísticos foi se deslocando em favor da forma”, e este deslocamento deu-se, concomitantemente, para a “estética dos meios de produção, pela disponibilidade dos meios artísticos<sup>13</sup>, e para a estética da recepção, como uma tendência à sensibilização do receptor”. É justamente com os movimentos históricos das vanguardas que os “meios artísticos se encontram livremente disponíveis em sua totalidade”, pois até então o uso destes meios se encontrava limitado aos cânones de suas épocas. Segundo Bürger, isto se deve ao fato de que com as vanguardas históricas foi suprimida a possibilidade de um estilo de época, elas elegeram o princípio da “disponibilidade sobre os meios artísticos”, e se o estilo não mais domina, a categoria meio artístico torna-se geral. “E tornando-se, de fato, o procedimento artístico dominante, o “estranhamento”<sup>14</sup> pode também ser reconhecido como categoria geral”, aquilo que justamente as vanguardas buscavam: o choque do receptor como “o mais elevado princípio da intenção artística” (BÜRGER, 2008, pgs.49-53).

Podemos apontar que o traço revolucionário apontado por Michelli é refletido nessas idéias de estranhamento e choque buscadas pelas vanguardas e que se tornaram presentes em suas obras. Lembramos do exemplo da montagem de Shub com *A queda da dinastia Romanov* que apresentava essa noção de estranhamento para seu público. Mas as vanguardas também estavam atentas ao “bombardeio de estímulos” que transformou não somente a estrutura e a experiência cotidiana da cultura de massa, da experiência programada, como por exemplo, os entretenimentos comerciais que deram ao espetáculo ênfase sensacionalistas e da surpresa, inaugurando um “comércio de choques sensoriais” e que nos primeiros anos do cinema criou uma “estética do espanto”, atraindo sua atenção como uma espécie de emblema da descontinuidade e da velocidade desta modernidade (SINGER, 2004, pgs.95-117).

Para o *found footage*, Danks relaciona como influências diretas das vanguardas as experimentações cubistas de *collage* e estudos sobre perspectiva por Pablo Picasso e George Braque, os *readymades*, já mencionados de Marcel Duchamp e as justaposições radicais de imagens do Dadaísmo, Surrealismo e Construtivismo russo (DANKS, 2006, p.245). Brenez destaca, sobretudo “o “*détournement*” dadaísta de acordo

---

<sup>13</sup> Aqui, Bürger relaciona a categoria do trabalho em Marx às subjetivações artísticas e à sua tese de categoria “meio artístico” (BÜRGER, 2008, pg. 47-49)

<sup>14</sup> Os formalistas russos consideram o “estranhamento” o procedimento da arte (Bürger, p.51).

com o qual a arte não consiste mais a produzir reflexos e simulacros, mas a deslocar simbolicamente objetos ou processos” e detecta como primeiro esboço de tratamento de *found footage* em *Les notes préparatoires* de Fernand Léger para *Le ballet mécanique* (1924): “empregar qualquer tomada de filme sem escolher, ao acaso” (BRENEZ, 2002, p.52; Léger, 1976, p.41 *apud* BRENEZ, 2002, p.52).

Podemos então estabelecer este vínculo original entre os procedimentos das vanguardas e os procedimentos adotados no *found footage* (embora em graus extremamente diferenciados de “choque”), a partir da disponibilidade dos meios artísticos que permite a apropriação e manipulação dos filmes extraídos no acervo do cinema. E como nos confere Bürger, “uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de *montagem* sugerido pelas primeiras colagens cubistas” (BÜRGER, 2008, p. 153).

Outra relação que correlacionamos com *found footage* está ligada à forma de assistência dos espectadores do primeiro cinema, pensando aqui mais especificamente no período de 1906 a 1916 o qual Tom Gunning caracterizou como cinema de atrações. Podemos entender que o “olhar para” do observador de Crary também pode ser considerado presente na plateia do cinema. Christa Blümlinger lembra que Gunning descreveu os filmes produzidos nesta época como *paisagens (views)*, pois reproduzem diretamente as paisagens da natureza ou cultura como encontradas, e que estes filmes “invariavelmente escolhem um ponto de vista particular ou servem como uma atração na qual a exibição e a satisfação de curiosidade visual são preeminentes” (BLÜMLINGER, 2006, p.246). O que queremos conectar é que essa forma de cinema pré-narrativo, onde a visibilidades destas paisagens eram a atração, pode ser reconhecida no mesmo tipo de relação estabelecida hoje com as imagens dos filmes *found footage*. É necessário explicitar que Gunning não utiliza o termo observador, mas sim espectador. Evidentemente observador e espectador são duas instâncias distintas, mas aqui é sugerido que para as plateias do primeiro cinema poderiam ser tratadas como complementares e sincrônicas. O observador de Crary e o espectador de Gunning viam “*views*” (em inglês vistas, visões, paisagens).

Fazer “as imagens serem vistas”, nas palavras de Léger citadas por Gunning, era o grande potencial que as vanguardas vislumbravam para o cinema, o ato de mostrar e exibir, “a liberdade da criação de uma *diegese*, seu acento em uma estimulação direta”, pois

“[...] o cinema de atrações solicita atenção de espectador diretamente, enquanto incitando a curiosidade visual e prazer supridos por um espetáculo excitante - um evento único quer seja ficcional ou documental, o interesse está nele mesmo. A atração a ser exibida também pode ser de uma natureza cinematográfica, como um *close-up*, ou filmes de truque nos quais uma manipulação cinematográfica (movimento lento, movimento inverso, substituição, exposição múltipla) provê a novidade do filme” (GUNNING, 2006, pg.384).

Obviamente, as particularidades do cinema de atrações no primeiro cinema são localizadas, mas uma aproximação é encontrada no *found footage*, fazer as imagens serem vistas. O próprio Gunning aponta que o cinema de atrações não desapareceu com o domínio do filme narrativo, mas tornou-se componente desses filmes como no caso dos musicais, ou é também percebido em práticas marginais de filmes *avant-garde* (GUNNING, 2006, p.382). Portanto a lógica se estabelece primitivamente. Não queremos dizer absolutamente que os realizadores deste cinema objetivavam propor um caráter reflexivo às suas plateias, mas na suspensão do espetáculo, por meio desses truques apontados por Gunning, havia um desvelamento do aparato, revelava-se o ilusório da imagem, é neste ponto que se aproxima dos filmes experimentais de maneira geral, no sentido em que esse desvelamento é seu objetivo principal (Brenez). Contudo nos filmes *found footage* percebemos uma aproximação ainda maior, esta cinematografia ao trabalhar esses recursos de manipulação cinematográfica, faz o mesmo que o cinema de atrações propunha, chamar atenção para as imagens, fazer com que elas fossem “vistas” por elas mesmas: a imagem é a atração. O que o difere de outros segmentos de filmes experimentais que também têm como objeto a imagem, recorrem à manipulação tal e qual, mas investem em proposições que buscam apartar-se inteiramente de identificação com o cinema hegemônico, por sua vez, os filmes *found footage* recorrem, como material básico de trabalho, ao “trivial” das imagens descartadas ou já usadas provindas do cotidiano cinematográfico.

O cinema de atrações em nosso entender tinha um caráter elementar, possivelmente intuitivo, que de maneira diversa e diluída apresentava o cinema às suas plateias, a novidade do cinematógrafo que propagava é a “re-novidade” da reutilização de material dos filmes *found footage*, esse fazer “as imagens serem vistas”, como disse Léger, retorna como uma espécie de pedagogia reflexiva sobre o acúmulo de imagens originadas desde aquele primeiro momento até os nossos dias. Mas essa “pedagogia”, extremamente localizada e aperfeiçoada, trabalha sobre a intensificação da legibilidade

da imagem, como Deleuze afirma, “se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem”, os filmes *found footage* retornam às imagens exatamente para decompor as informações nelas contidas e propor novos sentidos, “haverá uma pedagogia da imagem quando esta função for levada a se explicitar, quando o quadro passar a valer enquanto superfície opaca de informação” (DELEUZE, 1983, p.23), é essa noção que esses filmes desenvolvem utilizando o registro do suporte. Porém queremos salientar que entendemos essa pedagogia como forma de instrumentalização lançada ao espectador, não como um didatismo “do pedagogo estupidificante”<sup>15</sup>, mas como uma maneira emancipatória de construir conhecimento a partir de jogos estéticos propostos por esses novos filmes, estabelecendo, como diz Rancière, uma emancipação que não reside na

“transmissão de conhecimento do artista ou inspiração para o espectador, [...] que não são possuídos por ninguém, cujo significado não é possuído por ninguém, mas que subsiste entre eles, excluindo qualquer tipo de transmissão uniforme, qualquer identidade de causa e efeito” (RANCIÈRE, 2009, pgs. 14-15).

Entendemos que o filme *found footage* promove essa possibilidade de emancipação, no “poder de associação e dissociação”, na “emancipação de cada um de nós como espectador” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), pois a própria proposta dessa filmografia, encontrar novos significados para imagens é o reconhecimento que essas imagens guardam uma potência significável a ser explorada.

A exposição que foi desenvolvida até este ponto teve como objetivo localizar a emergência gradativa dos filmes *found footage* e correlacioná-la ao que defendemos como sua gênese, os estreitos laços com a modernidade, as vanguardas históricas, e o traço arqueológico de sua ação, isto porque, como filmografia que tem virtualmente como horizonte toda a produção do cinema, ela automaticamente estabelece conexões que são distribuídas ao logo deste percurso, mas que nos parece guardar uma singular referência com a instituição do aparato cinematográfico como marco determinante sobre na reflexão que estabelece sobre essa produção.

Entretanto, ainda não é suficiente para explicar o porquê de tantas divergências que ainda persistem sobre esses filmes. Por esta razão retomaremos o ponto em que ficamos para fazermos um panorama sobre como a questão é ainda vista contemporaneamente.

---

<sup>15</sup> Aqui nos referimos às ideias que Rancière desenvolve em *O Mestre Ignorante* (ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2002) e retoma *The Emancipated Spectator* (Verso, Londres, 2009).

## 1.6. Coletando noções

Vimos anteriormente o longo percurso em uma tentativa de reconhecimento da terminologia *found footage*, entretanto mesmo com a aproximação de realizadores, divulgadores e pesquisadores, ainda percebem-se usos diferenciados na aplicação do termo, portanto relacionaremos algumas dessas aplicações.

Passados quase quarenta anos do uso pela primeira vez da expressão *found footage* por David Curtis e quase vinte da primeira mostra retrospectiva dedicada a este tipo de cinematografia organizada por Peter Tscherkassky e Brigitta Burger-Utzer, assim mesmo ainda encontramos facilmente uma série de desencontros no entendimento do que venha a ser exatamente esta prática. Percebemos que ocorre uma utilização de sua terminologia para suprir uma necessidade em se rotular, de maneira geral, diferentes tipos de reemprego de imagens. Certamente a dinâmica a qual estamos expostos, apontada por Blümlinger anteriormente, contribui para essa urgência em etiquetar esses usos, podemos também falar que até a própria locução *found footage* parece “pedir” para ser apropriada.

Percebemos ainda sua utilização por outros campos teóricos, que não o cinema, que começam a utilizar sua terminologia de forma genérica, e por fim, dentro do próprio ambiente do cinema, entre realizadores e teóricos, também encontramos noções díspares as quais Weinrichter se referiu. Independentemente da distorção de sentido ou das opções adotadas por diferentes teóricos, esta situação revela *a priori* como a ideia do *found footage*, vem afetando o imaginário coletivo na atualidade que reflete a dinâmica interna em relação à mobilidade contínua das imagens no interior do acervo audiovisual global.

Antes de nos determos nos trabalhos que selecionamos para fundamentar nosso entendimento sobre *found footage*, o de William C. Wees (1993), de Nicole Brenez, (2002) e de Antonio Weinrichter (2009), iremos relacionar alguns usos que encontramos e que por vezes generalizam a prática ou divergem do sentido que procuramos estabelecer, essa variedade de acepções que buscam enquadrá-la parece ser diretamente proporcional às possibilidades de realizações como *found footage*.

Após Leyda em 1964, de maneira genérica e pensando mais em uma linha documental, denominar formalmente como filmes de compilação aqueles que reutilizavam imagens de outros filmes, Wees, que tem seu trabalho referenciado continuamente, ao lado de outros pesquisadores começou a sistematizar o estudo mais específico para o *found footage* a partir da década de noventa, tomando este livro de Leyda como ponto de partida para suas reflexões, o próprio Wees utiliza o termo compilação como uma das categorias em sua classificação sobre os tipos de montagem do *found footage*, os outros que identifica são a colagem e de apropriação. Para Wees, citado pelo pesquisador australiano Adrian Danks, “se eles preservam o trecho de filme em sua forma original ou apresentam de modos novos e diferentes, eles nos convidam a reconhecer isto como *found footage*, como imagens recicladas”, ou ainda, reconhecer como imagens recicladas aquelas “produzidas e disseminadas pela mídia” (Wees, 1993, p.11 *apud* DANKS, 2006, p.241 e WEES, 1993, pg. 32). Neste ponto queremos grifar que Wees, mesmo considerando amplamente o *found footage* no espectro das imagens recicladas, irá precisar certos aspectos dentro deste universo e privilegiar a categoria da colagem, associada ao cinema *avant-garde*, que nos ajudam a formular nossa concepção sobre a prática.

Para Catherine Russell, em uma abordagem etnográfica, o *found footage* o “cinema de ruínas” como se refere, é também conhecido como colagem, montagem ou prática de filmes de arquivo (indiferentemente), e situa-se entre os modos de representação do documentário e da ficção, o que abre para significados muito diferentes por negar a transparência da cultura, não mais um representante, mas um elemento expropriado desta, e citando Roland Barthes, “este corpo (o filme ou trecho) como ‘ator social’ toma um significado obtuso que excede o papel na produção de significado” (RUSSELL, 1999, p. 238). Próxima a sua posição é a Danks que como ela, considera indistintamente *found footage*, compilação, colagem ou cinema de arquivo, e afirma que é uma *prática do cinema*, que engloba de uma maneira geral o documentário, *stock footage*, o cinema ficcional e “no cinema *avant-garde* onde o *footage* é trabalhado radicalmente em sua recontextualização”. Danks afirma ainda que apesar da reconhecível importância histórica e política do *found footage*, é impossível rastrear ou conceituar de uma forma coesa esta tradição por ser “duplamente uma entidade distinta e ao mesmo tempo em que ainda implica com a própria materialidade do cinema” (DANKS, 2006, p.241-242). Assim, essas duas posições assumem o *found footage* sob

uma perspectiva genérica, apesar de que em seus textos reconhecem, como Wees, o maior potencial de sua utilização no cinema de *avant-garde*.

Para o cineasta e pesquisador Yann Beauvais é uma prática que engloba tanto os filmes de compilação como os filmes, cuja diferença entre eles é a de que os de compilação formam catálogos ou coleções e os filmes e o que denomina de pessoais, utilizam ocasionalmente fragmentos de noticiários ou de filmes feitos em casa [?], considera ainda que a utilização do *found footage* não se restringe aos documentaristas nem aos cineastas experimentais, mas também as redes de televisão que se servem cada vez mais das imagens de arquivo. Reconhece como uma prática proteiforme e que por esta razão não pode ser considerada um gênero, por abranger uma grande variedade de intervenções que se amplificam cada vez mais devido às novas tecnologias onde não mais a película, mas os dados é que são manipuláveis (BEAUVAIS, 2004, pg. 84-85). Beauvais expande ainda mais o campo de ação do *found footage*, o que entendemos como um reconhecimento de uma prática global de uso, mais uma vez reconhecemos aqui o posicionamento de Wees do uso das imagens recicladas. Se considerássemos o *found footage* abrangendo praticamente todo o espectro das imagens isto esvaziaria a força reflexiva que a esta cinematografia busca. Não é uma questão de isolamento, e por estar no campo do cinema experimental, de fundamentalismo, mas como exposto anteriormente, toda a lógica desenvolvida esteve associada a um perfil reflexivo em torno das imagens, e por esta razão, de posicionamento estético.

Michael Zryd por sua vez, além de afirmar que “os filmes *found footage* são um *subgênero específico* do cinema experimental (ou *avant-garde*), faz uma distinção entre os filmes que usam *found footage* (material de coleções particulares, agências de *stock shots*, sebos, do lixo ou encontrado na rua) e *archival footage* (material de registro institucional, oficial e histórico) embora reconheça que esta distinção não é seguida nem por críticos nem por cineastas que muitas vezes caracterizam a prática para descrever qualquer filme que usa trechos não fotografados pelo diretor” (ZRYD, 2003, p. 41 e 56). Julia Noordegraaf questiona este posicionamento de Zryd de que o arquivo seja uma instituição oficial que separa registro histórico do *out take*, e ao citar Gertjan Zuilhof, curador do Festival de Rotterdam, comenta que o uso do termo *found footage* nem sempre é apropriado, pois a maioria dos artistas está ativamente procurando material específico em lugar de achá-los acidentalmente (NOORDEGRAAF, 2008, pg.330). Como já

foi mencionado anteriormente, o posicionamento de Zyrd em delimitar a origem do material não confere com o que a prática nos mostra, vide Godard e uma série de outros realizadores, e os argumentos de Wees apresentados.

David Bordwell e Kristin Thompson remetendo a *A Movie* (1958) de Bruce Conner, indicam-no como uma série de justaposições, na qual nos esforçamos para encontrar alguma conexão entre eles, e nesta atividade podemos criar uma emoção ou o conceito global. Seria um exemplo de filme experimental associacionista (*associational form*) do gênero *found footage* (BORDWELL e THOMPSON, 2008, pg. 355 e pg. 365). Neste texto, Bordwell e Thompson não se explicitam como entendem o gênero *found footage*, mas eles o inscrevem dentro do campo do cinema de *avant-garde*.

Peter Tscherkassky, um dos principais representantes do *found footage* na atualidade, afirma que este tipo de filme nos últimos quinze anos (o texto é de 2000) “se tornou um gênero em e de si mesmo”, um campo específico tal qual o documentário, a animação ou o cinema narrativo e hoje suas estéticas contribuem definitivamente para o perfil do cinema de vanguarda contemporâneo. Entretanto Blümlinger é veemente ao afirmar que *found footage* enquanto gênero não existe, nem o cinema de reemprego, nem o *videorecycling*, o que existem são “histórias de cinema”, no sentido das polêmicas instauradas, como por exemplo, nos Estados Unidos entre a *avant-garde* política e a *avant-garde* estética ou na França e os “conflitos de igrejas” entre o “meio experimental” e a “cinefilia clássica”, retoma então a distinção crítica do americano Peter Wollen de 1975 entre a *avant-garde* estética, principalmente para demarcar o trabalho formal e material (onde estaria localizado o *found footage*) do movimento das cooperativas (Brakhage, Mekas) e a *avant-garde* política, principalmente européia, em suas formas de narrativas híbridas (Godard e Jean-Marie Straub), onde ambas convergem em um sentido “utópico” no campo da crítica e no circuito de sua exibição, mas não no sentido artístico (BLÜMLINGER, 2004, pgs. 341-342). Notemos que esse texto de Wollen é de 1975, e rememorando a dificuldade no reconhecimento do *found footage* apontada por Weinrichter anteriormente sabemos que a questão do diferencial do *found footage* não se encontrava ainda esclarecida inclusive em reconhecer o princípio estético geral o potencial da colagem fílmica, ao mesmo tempo em que a justificativa de Blümlinger de não reconhecer como um gênero nos parece um posicionamento que ainda não reconhece esse princípio estético e as características peculiares da prática.

Por fim, temos o trabalho de Nicole Brenez e por aproximação, o de Weinrichter. Brenez parte do conceito de *remploi* em história da arte, “*in re* (em espírito)” e “*in se* (reemprego da coisa em si)” para separar a noção de citação em sentido mais amplo e a de apropriação específica (WEINRICHTER, 2009, pgs. 14-15), e identifica em seu amplo mapeamento sobre o reemprego de imagens e a montagem no cinema experimental contemporâneo, o *found footage*, ou cinema reciclado, como um tipo específico “que apresenta três características distintas: a autonomização das imagens, o privilégio da intervenção na película (tratada como material que se agrega a novos elementos), ou as novas formas de montagem” (BRENEZ, 2002, p.52). Weinrichter que utiliza este mesmo conceito de reemprego a partir de Brenez estabelece em seu trabalho uma divisão clara entre a apropriação no cinema documental e o cinema experimental, para o primeiro localiza os filmes de compilação e o *found footage* como inscrito no cinema experimental.

As referências que acabamos de relacionar demonstram como ainda o conceito de *found footage* se encontra em um terreno movediço para o discernimento de sua abrangência, como dissemos foram assinaladas no intuito de evidenciar essa situação, mas ao mesmo tempo nos oferecem pistas para a construção de nosso conceito. Partimos agora para o mapeamento de dois trabalhos chaves (Wees e Brenez) que para nós mais se aproximam sobre como nos posicionamos a respeito dessa cinematografia.

### 1.7. Lendo mapas

No cenário acima apontado, constata-se o uso generalista, por vezes indiferente, do conceito de *found footage* que pode dificultar o entendimento de tantas peculiaridades que lhe são percebidas. Dentre os trabalhos analisados que se dedicaram exclusivamente à questão enquanto prática cinematográfica e buscaram segmentar suas várias manifestações, estão os de William Wees (1993) e o de Nicole Brenez (2002). Para fins de desenvolvimento desta análise, tornou-se necessária a exposição destas classificações.

### 1.7.1. Imagens recicladas, usos ampliados

William C. Wees utiliza o termo imagens recicladas para denominar aquelas que são reutilizadas por realizadores de *found footage*, mesmo quando são somente reproduzidas e reconhece seu uso em filmes experimentais, de *avant-garde* até produtos direcionados às audiências massivas, como os videoclipes. Por esta razão Wees propõe a distinção de três tipos de montagem em *found footage*: *compilação*, *colagem* e *apropriação*. Diante da variedade de sentidos que estes termos pressupõem, estabelece, para o esclarecimento do uso dessas imagens, relações entre significante e significado, os modos de sua produção (os gêneros) e as premissas estéticas presentes nas práticas artísticas. Assinala que sua categorização é esquemática, mas que sugere os diferentes métodos do uso de *found footage* de acordo com a prática artística e a teoria cultural e essas relações paradigmáticas ajudam a explicar porque a montagem de *found footage* levanta questionamentos políticos automaticamente sobre as origens das imagens e de seu uso pela mídia, tudo depende da metodologia e do contexto que governam o trabalho de recepção.

Para filmes de compilação seu significado é o da realidade sob a premissa do realismo, seu exemplo, o documentário. Para filmes de colagem seu significado é a própria imagem, sua premissa o modernismo, e como exemplo o filme *avant-garde*. Por fim, para os filmes de apropriação seu significado é o simulacro sob a premissa pós-modernista e o videoclipe é o exemplo mais comum.

| TIPOS DE MONTAGEM EM <i>FOUND FOOTAGE</i> (Wees) |             |                         |                |
|--------------------------------------------------|-------------|-------------------------|----------------|
| METODOLOGIA                                      | SIGNIFICADO | GÊNERO MODELO           | SENSO ESTÉTICO |
| compilação                                       | realidade   | filme documentário      | realismo       |
| <i>collage</i>                                   | imagem      | filme <i>avat-garde</i> | modernismo     |
| apropriação                                      | simulacro   | videoclipe              | pós-modernismo |

Wees afirma que os filmes de compilação podem reinterpretar as imagens provenientes de outros filmes e da TV, mas geralmente não desafiam a natureza representacional destas imagens a partir delas mesmas além de não problematizar este processo, legando a montagem como um método de composição e argumentação, e nas palavras de Leyda: “a manipulação na verdade tenta usualmente esconder e fazer com

que o espectador veja apenas a “realidade” de acordo com o propósito do diretor” (Leyda, 1964, p.10 apud WEES, 1993, p. 36).

Para filmes categorizados como de apropriação, Wees argui que nestes também ocorre a manipulação através da montagem e das ambiguidades das representações das imagens, mas lhes faltam as estratégias de desconstrução e crítica presentes nos filmes de colagem. E ainda, em compilação o arquivo fílmico “pressupõe ter referência concreta, histórica que fundamenta o discurso do filme em realidade e empresta crença a seu argumento global”, em apropriação existe o “apelo emocional” de imagens em “um fluxo apresentado com pequeno ou até mesmo sem qualquer interesse por sua especificidade histórica, lógica ou conexão cronológica”. Tornam-se representações sem conteúdo verdadeiramente, distanciando-se da premissa realista dos filmes de compilação, nos filmes de apropriação o objeto ou evento histórico é substituído por um simulacro, “representações de outras representações produzidas e preservadas pela *mass media*” (WEES, 1993, p.40-45).

Distintos entre os filmes de compilação e apropriação, Wees localiza os filmes de colagem lembrando seu parentesco com vanguardas do início do século XX que ao assimilar diferentes “materiais encontrados” de diferentes origens na produção de novas formas, desafiaram “os princípios de coerência e unidade orgânica da arte”. Esta característica questiona de imediato o referencial do objeto ao substituir seu significado “do mundo real” por outro, ao mesmo tempo em que ao realocá-lo lhe estabelece uma nova leitura que explicita o processo de sua manipulação. Colagem e apropriação possuem algo em comum, mas a maneira de responder à representação que estas imagens carregam é que as diferem, “colagem é crítica, apropriação é cômoda” e complementa:

“Colagem experimenta, destaca e contrasta, apropriação aceita, iguala, homogeneiza. Se ambas usam a montagem para retirar as imagens de seus contextos e enfatizar suas *imageness* (construções para além da representação natural da realidade), somente a colagem promove ativamente uma atitude de análise e crítica através das imagens das instituições do cinema e da TV” (WEES, 1993, p.46).

Wees defende que para os filmes de colagem, apesar da importância simbólica das imagens, o mais importante é o contexto de produção, distribuição e

recepção, “tudo que a mídia investiu para criar uma aura de realidade”. Os filmes de apropriação de maneira “indiferente ou cínica” celebram a recepção e o poder das produções de imagens, os de compilação emolduram representações de realidade e reforçam um discurso preconcebido, enquanto os de colagem, em sua desconstrução e/ou recontextualização, nos proferem um ato de reflexão e crítica, pois é a decisão do realizador de oferecer novos significados, não presentes nas imagens originais, que “elabora novos contextos de apresentação e recepção” ao mesmo tempo em que “desafia o poder da mídia de fazer ideologicamente apresentações de imagens como se fossem representações imediatas da realidade” (WEES, 1993, p. 47-48).

### 1.7.2. O *found footage* como modalidade de reemprego de imagens

Nicole Brenez, em um estudo mais centrado na forma, afirma que na história da arte o *remploi*, o reemprego, talvez seja a prática mais consistente e diversificada na construção de imagens e no cinema podemos localizá-lo “*in re* (em espírito)” e “*in se* (reemprego da coisa em si)”. Cabe aqui esclarecer o uso do conceito de *remploi* que Brenez adota, como também Blümlinger, para referir-se ao reemprego ou reciclagem de imagens, é um termo em história da arte do arqueólogo italiano Salvatore Settis para definir a prática encontrada na Idade Antiga ou Média. Reconhecemos neste conceito uma importante contribuição para na reflexão sobre *found footage*, portanto faremos explanação geral sobre o termo.

#### 1.7.2.1. Sobre o conceito da prática de *remploi*

A noção de *remploi* está relacionada ao conceito de *spolia* (ou *spolium*) e se distingue, como nos coloca o pesquisador William Tronzo em sua leitura de Settis, nas formas de *spolium in se* e *spolium in re*, isto é, entre a reutilização física do material antigo e a citação ou citação de uma antiga forma (TRONZO, 2004, pg. 66).

A historiadora americana Dale Kinney assinala ser um tema ainda obscuro no campo da História da Arte e que seu campo de estudo emergiu nos últimos trinta anos e

é, cada vez mais, objeto de interesse na área. Apesar da crescente familiaridade em relação a este termo, Kinney afirma que o assunto permanece com certa dificuldade de ser compreendido em sua totalidade dada à escassez de uma literatura mais precisa, além do que, historiograficamente, *spolia* não constitui, apesar de haver interseções, um campo unificado de estudo. Por estas razões, Kinney afirma que “ao invés de uma categoria coerente”, *spolia* ressoa nos “temas de destaque da crítica cultural pós-moderna, como a apropriação, a *bricolage*, o historicismo, o fragmento e a ruína” (KINNEY, 2006).

Inicialmente a palavra latina *spolia* significava, para os antiquários da Roma do século XVI, aquilo que foi “roubado” ou “arrancado” de alguém ou de alguma coisa. Posteriormente manteve o sentido militarista clássico das “coisas que são tomadas à força”, tanto que, em textos medievais, o reuso (de objetos e materiais) era chamado por seus nomes próprios (colunas, mármore, etc), o que sugere para a pesquisadora, interpretações triunfalistas e apropriacionistas. Contemporaneamente os historiadores da Arte a utilizam mais livremente para se referirem a “qualquer artefato incorporado num ambiente culturalmente ou cronologicamente diferente daquele de sua criação”, o que possibilita, portanto um entendimento tanto metafórico quanto anacrônico. Kinney ainda enfatiza que *spolia* não é uma exclusividade da Idade Média, e sim uma prática encontrada em todas as culturas que empregam materiais duráveis. O reuso é uma resposta universal às limitações de tecnologia e de recursos, pois se torna mais fácil utilizar estes recursos obtidos do que manufaturá-los, entretanto ressalva que é difícil explicar o reuso de objetos culturalmente específicos para fins não pragmáticos, especialmente quando estes objetos reutilizados parecem contradizer “a mensagem ou efeitos da sua nova configuração” tais como eram comumente utilizados elementos pagãos em contextos cristãos durante a Idade Média como, por exemplo, o Santuário dos Três Reis Magos na catedral de Colônia (c.1200) que possui grandes imagens de Marte e Vênus e a coroação de Nero (em destaque) na sua fachada frontal.

Outra relação detectada por Kinney é de “ordem emocional e sensorial”, exemplificando com o trabalho do Abade Suger (1081-1151), historiador e patrono da arquitetura gótica, e seu apreço às gemas e outros materiais presentes nas peças feitas por ele para o Mosteiro de Saint Denis (França). Segundo Kinney, Suger não distingue os objetos antigos dos novos, todas as obras funcionavam igualmente como *ornamenta* e,

tecnicamente, as gemas por ele aplicadas em seus trabalhos foram “reiniciadas” em vez de reusadas, o que contraria, *a priori*, a colocação destes ornamentos como pertencentes à discussão clássica de *spolia*.

Kinney aponta as reflexões de Settis sobre *spolia* como as mais importantes da atualidade para este campo, “como uma autêntica metáfora medieval para resumir o que era utilizável pelos autores clássicos, *spolia* é o *leitmotiv* de Settis para a Idade Média”.

“O fragmento antigo, fechado dentro de um novo sistema de valores, logo tende a ocupar o centro, mas é imperfeito, em estado mutilado, 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 te permite e dar a entender que havia outras [normas], e desafia você a encontrá-las” (Settis, 1986, pgs. 373–486 *apud* KINNEY, 2006, pgs. 244-245).

A partir dos pontos assinalados por Kinney acerca do conceito do reemprego de *spolia* em consonância ao que coloca Tronzo sobre da reutilização tanto da coisa física (*in se*) quanto como citação (*in re*), e das conexões estabelecidas com as práticas de apropriação, bricolagem, fragmento etc, podemos entender a adoção do termo *remploi* por Brenez para associar seu uso ao reemprego de uma maneira geral no cinema. Outras características que Kinney nos coloca como a de objeto arrancado e até mesmo roubado, a ideia para os trabalhos de Suger que não distinguia objetos novos de antigos e sim como objetos sendo reiniciados, também nos chamam atenção para relacionarmos com o processo de montagem em *found footage* que discorreremos no capítulo dois desta dissertação, por ora chamamos atenção para essa característica na elaboração desses novos objetos pelo desmonte de outros ou de fragmentos encontrados para fins não “utilitários”, mas que resultam em sentido estético e que guardada suas extremas diferenças, podemos relacioná-la às práticas de colagem ou *assemblage* do século XX, constituídas de heterogeneidades reunidas ou reformuladas, unidades que por montagem adquirem nova distinção. A seguir voltaremos à classificação de Brenez e de como ela adapta o conceito de *remploi* à montagem intertextual no cinema<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> *Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental*. Nicole Brenez, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 49- 67.

### 1.7.2.2. O reemprego, montagem intertextual e *found footage*

Como assinalado anteriormente, esta classificação elaborada por Brenez é extensa e minuciosa, mas foi necessária expô-la em seus pontos mais gerais que colaboraram para o desenvolvimento desta pesquisa. Portanto, a partir da noção de reemprego, Brenez localiza-o sob duas formas no cinema: *intertextual* e como *reciclagem*. Como se deduz, a primeira categoria não se refere propriamente ao reemprego do material físico do filme, mas “*in re* (em espírito)”, a partir da “imitação da totalidade ou de algum aspecto particular (motivo, padrão, *storia*, etc)”, um exemplo seria a refilmagem, plano a plano, de *Psycho* de Gus Van Sant (1999) do filme de Hitchcock de 1960. Esta noção aproxima-se ao conceito de alusão de Noël Carroll para designar práticas de citação, memorialização e retrabalhamento de gêneros, homenagem etc, que ele identifica em filmes comerciais da *new Hollywood*, como por exemplo, em *Body Heat* (Corpos ardentes, 1981) de Lawrence Kasdan, embora o autor assinale que na história do cinema, alusão, de uma maneira geral, “tornou-se um dispositivo para os diretores fazerem comentários sobre os mundos ficcionais de seus filmes” (CARROLL, 2001, pgs. 240-241). A segunda categoria delimitada por Brenez é a reciclagem de caráter “*in se* (reemprego da coisa em si)”.

A primeira categoria de reemprego apresentada, a intertextual, apesar de uma instigante maneira de se perceber a questão do reemprego no cinema, não faz parte da questão do *found footage*. É na segunda categoria que expõe um mapeamento amplamente elaborado sobre a prática, subdividindo o reemprego em reciclagem de caráter endógena e reciclagem exógena. Parte de uma aproximação com Wees, imagens recicladas para ele, reciclagem para ela, mantém alguns pontos em comum, outros próximos e outros completamente distintos e organizados sob novas formulações.

Como reciclagem *endógena*, Brenez entende o reemprego de um mesmo material para constituição de derivações afins, como exemplo tem-se o *trailer* para o anúncio de um filme; a *autosíntese* quando um cineasta “recapitula seu próprio trabalho através de fragmentos de filmes anteriores, renovando e os inscrevendo em um percurso autobiográfico”; e a versão de um mesmo filme montado de forma diferente como as três versões de *Sicilia!* (1999) de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet ou em *Santiago* (2007) de João Moreira Salles.

Para reciclagem *exógena*, sem considerar “as diferentes formas de citação ou convocação”, Brenez assinala quatro tipos de reemprego de imagens: o *stock-shot*, como forma de burlar necessidades de produção ou montagem (como nos filmes B que agregam essas imagens ou na utilização de *faux-raccord*); no *filme de montagem*, como ilustração, “mas não necessariamente menor”, outra vez o exemplo de Esfir Shub em *A Queda da Dinastia Romanov* (1927), a montagem crítica dos filmes situaconistas para imagens de noticiários, e ainda como comumente encontrados em documentários de televisão; o *metadocumentário*, quando o cineasta encontra ou escolhe um trecho de filme e o utiliza como mote para desenvolver uma história individual, familiar ou coletiva (como nos filmes de Peter Forgács); e finalmente o *found footage*, ou cinema reciclado, que apresenta três características distintas, seja a *autonomização das imagens*, a *intervenção na película*, ou as *novas formas de montagem*. Assinalamos que Brenez recorta e desloca o conceito de *found footage* para uma especificidade bem maior do que comumente encontramos na maioria dos autores, mesmo em comparação a Wees que por exemplo, em sua classificação considera o filme de compilação de Schub como *found footage*.

| REMPLOI, reemprego (Brenez)                           |                      |                          |
|-------------------------------------------------------|----------------------|--------------------------|
| INTERTEXTUAL<br><i>in re</i> (em espírito)            | A imitação ou alusão |                          |
| RECICLAGEM<br><i>in se</i> (reemprego da coisa em si) | Reciclagem endógena  | <i>Trailer</i>           |
|                                                       |                      | autosíntese              |
|                                                       | Reciclagem exógena   | <i>stock-shot</i>        |
|                                                       |                      | <i>filme de montagem</i> |
|                                                       |                      | <i>metadocumentário</i>  |
|                                                       |                      | <i>found footage</i>     |

Brenez ainda desdobra *found footage* conforme suas possibilidades de uso, propondo cinco tipos: elegíaco, crítico, materialista, estrutural e analítico. Entretanto reconhece que em certas obras esses usos se aprofundam, se associam ou se completam.

O uso elegíaco, quando se fragmenta um filme privilegiando certos trechos que serão fetichizados na remontagem, subordinando a própria montagem ao motivo eleito, “o que gera formas selvagens de conexão”. Como exemplo o já mencionado *Rose*

*Hobart* (1936-1939) de Joseph Cornell no qual o realizador selecionou somente as cenas onde a atriz Hobart aparecia, alterando a velocidade do filme, mais lenta e utilizando um filtro azul para criar uma atmosfera de sonho.

O uso crítico, que consiste em apropriar-se das imagens da indústria cinematográfica, de fontes familiares ou privadas para “entregar-se ao seu desvio (*détournement*) ou mesmo a sua destruição num espírito frequentemente violento”. É percebido como anamnese, quando se reuni e montam-se imagens da mesma natureza de forma que não lhes mude o significado, mas mostre “exatamente o que não se quer ver”, como por exemplo, a obra de Bruce Conner que reflete sobre as contradições e incertezas de uma civilização, em *A Movie* (1958), *Cosmic Ray* (1961) e *Report* (1963-1967); *le détournement* (teorizado e praticado pela Internacional Situacionista), quando se deixa intacto o filme de origem e se serve de diálogos caricatos para conferir-lhe um sentido que não era do original ou ainda ao se utilizar práticas de desvio sonoro, como exemplo, dentre os filmes de Guy Debord, *La Société du Spectacle* (1973); variação/esgotamento, um trabalho de apropriação de natureza polissêmica, concentra-se em um só objeto relativo aos filmes, extremando suas variações ou mesmo esgotando suas potencialidades pela introdução de um ou vários elementos plásticos (visuais ou sonoros), como no filme de Chris Marker, *Lettre de Sibérie* (1958) ou no de Kirk Tougas, *The Politics of Perception* de (1973); e o *ready-made*, quando se desloca inteiramente o sentido do objeto sem no entanto tocá-lo, “o ato criador consiste em metamorfosear uma recusa industrial (arranhões, cópia danificada, quebras, começos, ou mesmo filme de atualidades) em obra de arte”, como exemplo, Ken Jacobs em *Perfect Film* (1986).

Assim como no cinema estrutural, o uso estrutural em *found footage* parte de uma proposta, um protocolo, que se refere de maneira reflexiva ao próprio cinema. Aqui Brenez traz como um exemplo novamente o filme de Kirk Tougas, *The Politics of Perception*, que já relacionara como variação/esgotamento (o que indica a possibilidade de sobreposição destes usos), pois ao mesmo tempo em que Tougas utiliza um filme já “pronto” (*The Mechanic*, Michael Winner, 1973), ele o retoma por trinta vezes, provocando com a exploração do próprio corpo do filme, aquilo que Brenez chama de enriquecimento/essencialidade e expondo seu caráter reflexivo.

O uso do efeito banda-dupla consiste em acentuar algumas questões do cinema estrutural com efeitos na desmontagem/remontagem sobre o trabalho figuração

pondo em questão o caráter mecânico da ilusão analógica, como no filme de Martin Arnold, *Pièce touchée*, 1989.

O uso “materialiológico” refere-se à exploração das propriedades específicas da película como matéria trabalhando a química da emulsão, a decomposição do fotograma em camadas e subcamadas, as questões do formato e o próprio *racord* cinematográfico.

O uso analítico como uma investigação científica, “mas capaz de ultrapassar ou subverter a racionalidade”. Ocorre quando o autor escolhe um objeto ou um fato relativo aos filmes e põe-se estudá-lo completamente. De acordo com os meios empregados, podem ser de comentário, como Maurice Lemaître o fez em seu filme *Erich Von Stroheim* (1979) que a partir de uma cópia de *Foolish Wives* agregou uma banda sonora onde descreve a sua admiração por Stroheim como autor e como ator; de montagem cruzada, trata-se de esclarecer certas imagens recorrendo a outras, acompanhadas ou não de um comentário sonoro, como em Jean-Luc Godard com *Historie(s) du cinema* (1978-1998); a variação analítica, quando através do acompanhamento dos movimentos, estudos dos planos, de reenquadramentos, alterações de velocidade, dos intervalos, etc, promove uma exploração sob diversos aspectos da película matriz, é o caso em Ken Jacobs de *Tom Tom the Piper's Son* (1969-1971); a síntese da montagem cruzada e a variação analítica assimila as características dos usos precedentes criando um estudo complexo sobre a natureza histórica e a morfologia da imagem trabalhada, é o caso em Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi Gianikian com seu filme *Dal Polo all' Equatore* (1987) onde refilmam as próprias imagens por eles restauradas e se utilizam de efeitos (cromáticos, granulação, etc) para evidenciar certos aspectos, lançando as imagens em outra dimensão de mostragem (BRENEZ, 2002, p. 50-67).

### **1.8. Cinema de *avant-garde* e *found footage***

Nestes dois estudos relacionados, apesar de proporem categorias específicas quanto aos procedimentos de reutilização de imagens, podemos perceber abordagens inteiramente distintas. Wees elaborou um modelo onde é reconhecível uma

preocupação primordial em estabelecer a função crítica e política do *found footage* em sua categoria na colagem e demonstra ser este seu maior enfoque, mas ao mesmo tempo mantém a tradição de Leyda em contemplar todo um espectro de imagens, abarca nas demais categorias (compilação e apropriação) às outras formas de reemprego e parece tencioná-las a partir de seu próprio modelo e não a partir das imagens como ele próprio expõe.

Brenez por sua vez, partindo do conceito do *remploi*, buscou em sua extensiva tipologia para o *found footage*, centrar-se nas particularidades da elaboração das formas que se revelam como atos reflexivos em relação ao próprio cinema, o que não nega intrinsecamente um posicionamento político e estético que é justificado por seu recorte mais preciso em relacionar *found footage* com o cinema *avant-garde*, atualizando de certa maneira os princípios das vanguardas históricas, pois “seu trabalho crítico consiste em efetuar o desenvolvimento das formas, práticas e teorias, da recusada da dominação e do ajustamento à ordem estabelecida”, pois para ela “a arte é um vasto laboratório do senso, sua vanguarda se encarrega de renovar os protocolos” e que o cinema “experimental implica o campo, o local de um questionamento crítico do mundo em geral, a experiência nos sentidos político, etnológico, antropológico e metafísico” (BRENEZ, 2006, pg. 11).

O mesmo pode ser percebido em Wees, que apesar de sua categorização ser bem mais ampla e abranger tipos de filmes que Brenez nem mesmo considera como *found footage* (filmes de *compilação* para ele, filmes de *montagem* e *metadocumentário* para ela), Wees reconhece que são os filmes de *colagem* que podem ser mais criativos e críticos. Da mesma forma encontramos em outros autores que não demonstram muita preocupação com essas categorias, como Russell e Danks, mas que reconhecem que é no cinema *avant-garde* que reside as formas de *found footage* mais instigantes e os trabalhos mais importantes. Ou ainda como Peter Tscherkassky o percebe:

[...] alguém pode dizer que o filme de vanguarda não é um “gênero”, mas uma subdivisão cinematográfica essencial no mesmo nível que o documentário, a animação e o cinema narrativo. Em cada um destes campos é possível identificar diferentes gêneros, com base nas características comuns de estilo, conteúdo, estética e assim por diante. Assim, de acordo com essas divisões, *found footage* representa um gênero na categoria geral do cinema vanguarda (TSCHERKASSKY, 2000).

Portanto, apesar de verificarmos que ainda há um problema de designação mais uniforme do que se entende por *found footage*, em todas as referências coletas é recorrente o reconhecimento de que é no campo do cinema de *avant-garde* que esse *found footage* “generalizado” que contempla quase todas maneiras de reemprego, senão todas (Beauvais), é mais profícuo. Se existe este consenso de que o traço mais marcante é o de problematizar as imagens que vemos enquanto imagens, então não tem sentido querer misturar ou considerar sob um mesmo rótulo práticas tão diferenciadas. Para nossa pesquisa a noção de *remploi* adequada ao *found footage* em Brenez é a melhor abordagem, ela considera e reconhece a variedade neste universo das imagens e localiza no cinema experimental o espaço para essa discussão: “uma imagem no cinema de vanguarda é algo irreduzível a uma concepção, é a exploração de todas as concepções possíveis, que não preexiste à exploração em si” (BRENEZ, 2006). A designação da cinematografia *found footage* foi construída e instituída por esses representantes do cinema experimental, que em seus agenciamentos buscam a intervenção através do objeto artístico, o que é perfeitamente coerente, pois se trata de uma concepção típica do regime estético das artes. Como Rancière afirma, “a noção de vanguarda define o tipo de tema que convém à visão modernista e própria a conectar, segundo essa visão, o estético e o político”, ele refere-se ao movimento das vanguardas histórias do século XX, e quer queira ou não, mesmo para aqueles que afirmam seu fracasso, suas ideias se alastraram e continuam a influenciar diretamente as práticas artísticas, o que negava esse dito fracasso. Rancière ainda procede uma importante distinção entre duas ideias de vanguarda, aquela que está ligada a uma “subjetividade política a uma determinada forma - do partido, do destacamento avançado extraindo sua capacidade dirigente de sua capacidade para ler e interpretar os signos da história”, da “novidade artística”, e outra, a qual acreditamos, como aquela “que se enraíza na antecipação estética do futuro”, “da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2005, pgs. 43-44). É essa noção que encontramos nos filmes *found footage*, essa busca de encontrar novos sentidos naquilo que foi eleito ou naquilo que foi preterido e desta maneira, ao mesmo tempo em que um único realizador intervém através de um novo filme, pois em quase sua totalidade esses filmes são realizados individualmente, ocorre uma redistribuição de novos significados que cria uma rede de conexões dos trabalhos, das reflexões e dos gostos estéticos que circulam no cinema.

Foi do levantamento dessas informações em diversos campos de estudos, pulverizadas e por vezes incongruentes, que isolamos os aspectos gerais que norteiam esta pesquisa, o fragmento enquanto objeto recolhido a ser trabalhado e reintroduzido nesse espaço onde o choque desses heterogêneos promovem novas formulações, e o papel do cinema *avant-garde* ou experimental como *locus* natural para este tipo de pesquisa, como diz Brenez,

“o que define o cinema experimental quer sejam preocupações políticas, científicas ou estéticas, são um certo número de valores: liberdade de pensamento, consciência crítica, portanto, intelectual, econômica, independência política, e um modo independente de existência” (Brenez, 2006)<sup>17</sup>.

É neste laboratório que o *found footage* experiencia novas formas estéticas, e ao mesmo tempo é a cinematografia que acessa o conteúdo “exterior”, que mesmo por desvio, firma um contato através de reflexões sobre o mundo das imagens.

---

<sup>17</sup> Brenez em entrevista para o documentário de Fergus Daly, *Experimental Conversations* (2006).

## CAPÍTULO 2 – A montagem em *found footage* como gesto estético e político

*“O cinema procurava uma coisa, a montagem, e era dessa coisa que o homem do século XX tinha uma necessidade terrível”.*

*Serge Daney*

“A alma<sup>18</sup> (o espírito) nunca pensa sem imagem”. Esta mesma passagem do livro *De anima* de Aristóteles foi lembrada pelo cineasta português Manoel de Oliveira e pelo filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman que a inseriram para ilustrar suas percepções acerca das interações que são ou que podem vir a ser construídas com as imagens que vemos. No primeiro em seu texto *Repensar o cinema* (2004), publicado para uma edição especial da revista francesa *Trafic*<sup>19</sup>, com o subtítulo “*Qu’est-ce que Le Cinéma?*”, para o qual a editoria desta revista buscou entre realizadores, escritores, filósofos, críticos e pesquisadores novas formulações em resposta à clássica pergunta. No segundo como uma das epígrafes de abertura de seu livro *Quand les images prennent position* (2007) onde explora a questão da montagem a partir da obra do poeta e dramaturgo Bertold Brecht.

Manoel de Oliveira, cineasta centenário que praticamente testemunha toda a história do desenvolvimento do cinema até o momento atual, um autodidata que aprendeu o cinema “olhando para o *écran*” e que considera sua “principal e melhor bagagem de cinema” os filmes de Lumière, Méliès e Max Linder, expõe em seu texto a evolução de sua concepção sobre a realização cinematográfica, da passagem – e sua resistência inicial - do cinema silencioso ao sonoro, do preto e branco à cor, e chega por fim, a partir do conceito de Gilles Deleuze, ao que chama de cinema *Tempo-Imagem*, referindo-se à compactação dos elementos, para ele, constituintes dos filmes (imagem, palavra, som, música) onde “cada um desses quatro elementos pode se tornar a todo o momento o mais forte, o elemento preponderante, e ao limite o mais enriquecedor, o mais iluminador.” Quanto à pergunta proposta pela *Trafic*, afirma que se deve “pensar o cinema: não defini-lo”, pois “seria como definir a arte”, [...] “definir o indefinível, a vida mesma” (OLIVEIRA, 2004, pgs. 37-42).

---

<sup>18</sup> Alma *dianoética*. Aristóteles aplica o termo *Dianoia* (raciocínio) para o pensamento em geral, “seja prático, teórico ou produtivo.” *In Historical dictionary of ancient Greek philosophy*, 2007.

<sup>19</sup> Edição N° 50, junho 2004.

Georges Didi-Huberman, pensador contemporâneo que tem dedicado boa parte de sua obra ao estudo das imagens (pintura, cinema, fotografia, etc) e a maneira pelas quais estas atuam no mundo através de suas representações estéticas e políticas, formula no livro citado, a partir da poética brechtiana, onde esclarece ser a montagem seu elemento fundamental, a noção de *dispor as diferenças*, pensando a co-presença ou co-existência das coisas sob uma perspectiva dinâmica baseada no conflito, nas confrontações, no choque de heterogeneidades (DIDI-HUBERMAN, 2007, pg. 97).

O prático Oliveira e o pensador Didi-Huberman se encontram numa frase que diz respeito à nossa capacidade de raciocinar com imagens. A experiência prática, que evoca o princípio do cinema como sua gênese pessoal realizadora, e a experiência reflexiva, busca entender a força representativa e transmutativa que as imagens podem prover. Mas também ao mesmo tempo, em certo sentido, invertem suas posições, o primeiro passa a elaborar um domínio teórico do seu fazer, e o segundo volta-se para obras concretas para elaborar seu pensamento, ambos se coadunam ao princípio da frase de Aristóteles. Cada qual à sua maneira, justapostos, apontam em suas abordagens para pontos fundamentais desta dissertação, a natureza do cinema em si (Oliveira), a construção e representação de suas imagens, e a questão da montagem (Didi-Huberman), que mesmo não referenciado diretamente o cinema em seu texto, mas reconhece-a como catalisadora e provocadora de entendimentos.

Apontamos anteriormente que os filmes *found footage* estabelecem como prerrogativa a imersão no acervo das imagens audiovisuais acumuladas, principalmente provindas do cinema, e a partir daí, em uma operação que é comumente associada como uma forma de arqueologia, buscam estabelecer novos sentidos para essas imagens, seja explicitamente de caráter crítico, elegíaco, formal, ou da síntese destes. Como nos referimos anteriormente, a operação de montagem na cinematografia *found footage* constitui-se seu meio e fim. Neste sentido, o manuseio desses materiais recolhidos, os procedimentos adotados a realização de um filme, caracteriza-se por uma ação centrípeta desses vetores, todos convergem e se confundem; o roteiro, a “produção”, “a filmagem”, a montagem enquanto etapa de realização – embora possamos dizer que todo o procedimento em si já seja montagem –; nos indica que técnica e forma estão invariavelmente associados. Como então pensar o que significa essa abordagem e quais são os procedimentos geralmente encontrados? Falamos geralmente porque esses

métodos de montagem são propensos a ser reinventados e readaptados continuamente, o que reforça ainda mais essa estreita associação.

## 2.1. A montagem faz cinema

Desde sua invenção a montagem tornou-se um das questões fundamentais do cinema, senão a principal. Deleuze afirma que o cinema conquistou sua própria essência com a câmera móvel, a emancipação da filmagem quando se separou da projeção e a montagem, e com esta configuração viu-se evidenciado um ponto crucial, o plano deixava de ser uma categoria espacial e tornava-se temporal (DELEUZE, 1983, pgs. 11-12). Como entendemos, essa mobilidade está diretamente vinculada ao manuseio tecnológico, seja pela melhoria da aparelhagem ou pelo aprimoramento e descobertas na utilização de seus recursos, liberando a câmera e, conseqüentemente, o “olhar” daquele que recortava, descobria-se assim a possibilidade da construção de um repertório de enquadramentos, ângulos, truques que se transformavam em fragmentos a serem associados. Dudley Andrew afirma que a “estrutura da representação cinematográfica do começo ao fim é um processo, onde os fragmentos são governados pelos conjuntos que somam” (ANDREW, 1984, p.42), ou seja, um projeto de obra que os tornam compreensíveis.

Mas ao mesmo tempo devemos assinalar que essa somatória somente é possível a partir das singularidades que esses fragmentos guardam e que os tornam elementos articuladores na elaboração de um filme, cada um deles será constituído de certa forma e delimitado pelo quadro do filme. Deleuze afirma que o quadro é um “sistema relativamente fechado que compreende tudo o que está presente na imagem” (cenários, personagens, acessórios); mas ao mesmo tempo, como conjunto constituído de um grande número de partes, tornando-se eles mesmos subconjuntos, encontra-se em uma “transformação contínua de valores”. Isto aponta para outra questão, prossegue Deleuze, a peculiaridade de que “a imagem cinematográfica é sempre *dividual*”, não por se tratar nem do divisível ou indivisível, mas por uma razão geométrica, de proporção,

pois “o conjunto não se divide em partes sem mudar a cada vez de natureza”<sup>20</sup>, ou seja, para cada quadro definido em um filme, ocorre uma mudança em relação a esse conjunto o que assegura a *desterritorialização* da imagem (DELEUZE, 1983, pgs. 22-26). É esta característica básica do quadro fílmico, seja encontrado em qual for a cinematografia, de desterritorialização, entendida aqui como as linhas de fuga que “mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p.16), que nos chama atenção para pensarmos a questão da montagem nos filmes *found footage*. Considerando a ideia de Andrew de que a estrutura da representação cinematográfica é um conjunto de fragmentos que se somam, logo, quando ocorre a quebra nessa estrutura e isolamos esses fragmentos, evidencia-se aquilo que nos referimos de que cada um desses guarda singularidades, e que abstraídos do conjunto, conforme Deleuze, apontam para essas linhas de fuga que propiciam novas formas de conexões. Fato constatado ainda nos primeiros anos do cinema com o exemplo anedótico de *Doublier* (mesmo não sendo um filme *found footage*) referido no capítulo anterior, muito antes da constituição dos gêneros pela indústria, da intervenção das vanguardas ou que qualquer teoria fosse ensaiada.

Assim a potência imanente ao cinema foi acionada desde cedo, explicitada na formulação de temporalidades que a montagem se encarregou de demonstrar. Os rolos de filmes fragmentados, transformados em “unidades”, trabalhados e ordenados revelavam que se podia fazer emergir ideias, descortinar subjetividades e, conseqüentemente, afetar nossas percepções pondo à prova nossos discernimentos quanto ao referencial não somente espacial, mas principalmente temporal. A isto podemos emoldurar aquilo que para Deleuze é a constatação de que o tempo é a única subjetividade, “que somos interiores ao tempo, não o inverso”, e que apesar de parecer senso comum, torna-se um paradoxo, “o tempo não é interior a nós”, ao contrário, estamos em sua interioridade, na qual “nos movemos, vivemos e mudamos” (DELEUZE, 2009, p. 103). O cinema engendrou um mecanismo que ilustra essa condição, uma multiplicidade de lugares e tempos diferentes, de temas e objetos que passaram a transitar em nossas vidas muito além do intervalo firmado pelo espetáculo, que se estendem no estabelecimento de outras correlações em nossas memórias. O *found*

---

<sup>20</sup> Aqui Deleuze refere-se aquilo que o quadro apresenta: o “plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz” (DELEUZE, *op. cit.*).

*footage*, uma cinematografia que tem como premissa básica a montagem, associa-se imediatamente com a questão do tempo, seja diretamente enquanto procedimento de elaboração, como também em relação à matéria-prima que acessa. Portanto defendemos como um dos fundamentos no qual o *found footage* se instala como sendo o de que a construção de seus filmes “reivindica” a ideia desse paradoxo apontado por Deleuze. Se o cinema pode ser um dos melhores modelos que demonstra o tempo como subjetividade, esses filmes ao reempregarem materiais de diversas origens, absolvê-los de hierarquias estéticas, arrancar de seus contextos ao mesmo tempo em que os autonomiza (Brenez), fazem-no como se convergissem os “tempos” formulados pela história do cinema. Transitam suas imagens como fragmentos de um mesmo sítio arqueológico e forjam um *locus* no qual essas temporalidades são trabalhadas simultaneamente. Esse lugar da cinematografia *found footage* assume portanto uma singular propriedade, explorar um tratamento reflexivo às imagens do “cotidiano” cinematográfico mesclando essas temporalidades, mas ao mesmo tempo estabelece um certo distanciamento, pelo motivo de estar instalado no cinema *avant-garde*, o que como vimos, foi motivo de ser apartada durante bom tempo em seu próprio meio. Então temos essa ambiguidade, um jogo de forças travado nas novas formulações que realiza através da montagem. Assim, é necessário pensar em um modelo, que de forma mais ampla, possa demonstrar essa operação das imagens nesse *locus* que o *found footage* instituiu.

## 2.2. *Found footage* como uma “heterotopia”?

Michel Foucault em seu texto<sup>21</sup> no qual apresenta o conceito de *heterotopia*, diz que “nós vivemos na época da simultaneidade, na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso”. Neste ambiente identifica certos tipos de espaços, ou melhor, de “contra-lugares” encontrados em uma dada cultura, os quais se contrapõem à ideia de uma utopia (um espaço fundamentalmente irreal), e funcionam

---

<sup>21</sup> *Des espaces autres*. Texto originalmente apresentado na Conferência do Círculo de Estudos de Arquitectura, 14 de março de 1967. Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

estabelecendo simultaneamente para a sociedade, relações de representação, contestação e inversão: as heterotopias (FOUCAULT, 1967). Sabemos que este conceito aplica-se especialmente a espaços geográficos que apesar de serem localizáveis, estão “fora de todos os lugares” por serem “totalmente diferentes de quaisquer outros lugares”, mas pedindo consentimento, podemos por analogia associar essa noção ao nosso “sítio arqueológico” audiovisual que a cinematografia *found footage* pesquisa localizado no espaço total do cinema. Mas por que associar este conceito ao *found footage* e a questão da montagem?

Dentre os exemplos elencados por Foucault, ele exemplifica a biblioteca e o museu como heterotopias “acumulativas de tempo”, um conceito típico da modernidade que representa a ideia de “um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel” (FOUCAULT, 1967). Certamente o acervo de imagens utilizado pelo *found footage* não se localiza *a priori* em um espaço geográfico tal qual o museu ou a biblioteca, em sua maior parte ele se encontra disperso, salvo os exemplos das cinematecas, arquivos públicos, locadoras de vídeo, e porque não, no fluxo de dados possibilitado pela internet, espaço virtual e pulverizado, mas que armazena esse material em pontos através do globo e na maioria das vezes concentra-se em nódulos como os *sites* de troca e nas redes *peer-to-peer*, o próprio Foucault refere-se ao armazenamento de dados e fluxo de telefonia. Dada a licença para a adaptação do conceito, nossa intenção aqui é a de correlacionar o *found footage* como uma espécie de heterotopia dentro do cinema, como o contra-lugar que se constituiu a partir da própria experiência do cinema “que contradiz todos os outros” [a postura reflexiva em relação às imagens produzidas pelo cinema], na medida em que desvia o significado original dos filmes, “que neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas” (Foucault), para se concretizar finalmente e formalmente em uma sala de cinema em outros filmes.

Outras características que Foucault assinala e nos chama atenção em nosso paralelo, são as de que as heterotopias se apresentam tanto herméticas (não acessíveis como um lugar público) quanto penetráveis, que podem ser dedicadas exclusivamente a certas atividades ou de expor o “lugar” de maneira ainda mais ilusória espelhando-se no espaço real. Isto no leva diretamente ao *status* do cinema *avant-garde* ou experimental

que, inequivocamente, podemos considerar que assume este traço hermético no sentido de que não seria qualquer público que assimila seu conteúdo facilmente. Ao mesmo tempo essa maneira “ilusória” que a heterotopia assume espelhada no espaço real extrapolando-o, para nós é a postura crítica das imagens que o *found footage* trabalha, embora não através do ilusório, mas de seu desvelamento.

Mas para além da licença que fizemos para o uso do conceito, nossa posição nos impôs uma questão: existe heterotopia crítica? Ou seria somente um espaço diferente, um “lugar-outro”? Para o desenvolvimento de sua noção, Foucault parte da relação entre as utopias e as heterotopias em uma analogia que faz com o espelho considerando-o um lugar utópico, “um lugar sem lugar algum”, que nos permite ver onde não estamos, uma virtualidade. Mas ao mesmo tempo indica-o como uma heterotopia, por sua existência concreta que permite que nos apercebamos da ausência no lugar onde estamos. Esse duplo funcionamento do espelho em sua natureza reflexiva é que nos responde a questão. Ao transformar simultaneamente o local que ocupamos em real e irreal, nos força a atravessar “esse ponto virtual” para que nos apercebamos desses espaços, ou seja, que tenhamos consciência de um posicionamento, mesmo que espacial. Sendo assim, entendemos que esses lugares-outros que são as heterotopias, são, mesmo que de maneira latente, espaços de crítica, o próprio Foucault sugere uma forma descritiva para elas, que denomina de heterotopologia, como “sendo uma contestação do espaço que vivemos simultaneamente mítica e real” (FOUCAULT, 1967). É neste ponto que nos reforça aproximar o conceito aos filmes *found footage*, salvaguardada a questão de localização geográfica, ao mesmo tempo em que a analogia do espelho se desdobra para certo entendimento da montagem nesses filmes.

A ideia em aproveitar o modelo de heterotopia nos serve para pensarmos o ponto de partida da operação de montagem nos filmes *found footage*. Se a heterotopia basicamente se institui como um contra-lugar de contra-ação como ilustrada pela analogia do espelho que Foucault elaborou, esse sistema reflexivo proporciona um valioso instrumento para se confrontar valores de uma dada sociedade. No *found footage*, assumido aqui como o lugar que descrevemos anteriormente, acreditamos que funciona de maneira bastante próxima. As imagens acessadas e trabalhadas são “invertidas” tal como no espelho, invertidas no sentido de se buscar ver o outro lado delas, de sua natureza primeira, inclusive é um recurso bastante utilizado nessas

montagens como veremos mais adiante, o *flip* (o espelhamento da imagem) e o trabalho de “batimento” entre o positivo e o negativo da película, que não deixa de ser o inverso um do outro. Nessas inversões é que se estabelece a tensão entre aquilo que a imagem mostra e a visibilidade do que mais podemos extrair delas, é exatamente a confrontação que os filmes *found footage* buscam, seja no sentido formal ou veementemente ideológico, embora isso naturalmente amalgame-se. Foucault diz que o espelho se torna uma heterotopia em um *momentum* que transforma o lugar que ocupamos e que conduz àquele ponto virtual de travessia que une os dois lados. As imagens recortadas pelos filmes *found footage* (já o processo de montagem) em um acervo tão vasto que se acumulou nestes pouco mais de cem anos, tornam-se fragmentos de espelhos de nossa sociedade (de nós mesmos) que permite pesquisar esse “lugar”, o conjunto de imagens do cinema, e o não-lugar das imagens reelaboradas, porém entendendo que a cada refração de luz outras particularidades possam se apresentar.

Entretanto este acervo foi constituído ao longo de um período sob diversas condições (econômicas, estéticas, políticas, etc) também influenciam, quando não determinam o *modus operandi* do *found footage* e conseqüentemente sua montagem. No próximo tópico procuraremos pontualmente abordar questões que julgamos significativas para essa pesquisa e o tema deste capítulo.

### 2.3. Máquinas de imagens

Rancière afirma que *Histoire(s) du Cinéma* de Godard é construído de um lado a partir de um paralelismo entre as imagens do imaginário coletivo inscrito pela indústria cinematográfica, e de outro pela história virtual que elas contam, sua tese seria a de que “a história do cinema é um encontro perdido com a história de seu século”, pois por não ter compreendido o poder de suas imagens, o cinema acabou por se transformar em um simples instrumento de roteirização de tramas herdadas da tradição literária (RANCIÈRE, 2006, p.171). O entendimento desta opção deve-se às próprias circunstâncias em que o cinema surge. Como indica Deleuze, em seu primeiro momento o cinema era percebido como um instrumento científico (Marey), limitado meramente à

confirmação de experiências, como também não despertava grande interesse artístico (Lumière) pela razão de que a arte estava ainda arraigada a um modelo onde “os direitos de uma síntese mais elevada do movimento continuava ligada as poses e formas que a ciência repudiava”, nem ciência, nem arte, instalava-se o dilema de “arte industrial” (DELEUZE, 1983, p.15), o que correspondia a um não reconhecimento daquilo que a modernidade trazia, uma reestruturação do regime das artes (Rancière). É necessário ressalvamos porém, uma certa dificuldade em especular sobre os rumos que o cinema teria tomado sem o assalto imediato de uma indústria de entretenimento nascente fincada no modelo econômico capitalista, que ao longo de um século o tornou não somente um bom negócio, mas também uma máquina disseminadora de ideologias através do contar dessas narrativas, em grande parte elementares, produzindo um imaginário que se tornou fonte para reflexões como nos filmes *found footage*.

Certamente a experiência do cinema seria outra, nunca saberemos mensurar sua ação se tivesse sido submetida a “vida de imagens” e não a morte “imaneente do texto”, como afirma Rancière (*op. cit.*), mas o fato é que aquele modelo correspondia ao estágio de um capitalismo industrial do qual o cinema foi uma de suas grandes presas, rapidamente foi cooptado e inserido como mercadoria. Um modelo de organização que trabalhava “com paradigmas claros para que transformação da matéria em produto funcionasse de forma ideal”, como indica Cezar Migliorin, onde a linha de montagem suprimia as capacidades subjetivas e criativas para que tudo trabalhasse em absoluta previsibilidade (MIGLIORIN, 2011)<sup>22</sup> e que passou a operar em suas audiências como “um ornamento psíquico social” chamado “diversão”, com diz Brenez, “que embora não seja condenável, tornou-se um problema imperialista, pois passou a ocupar um campo inteiro de imagens” (BRENEZ, 2006)<sup>23</sup>. Entretanto é nessa indústria que salvaguardou seus interesses econômicos e políticos determinando a “diversão” através de uma “política de escassez”, reguladora dos meios e da distribuição, enfim, da organização das classes “pelas possibilidades econômicas e sensíveis” (Migliorin), e que necessitando conseqüentemente desenvolver a tecnologia do aparato, seu maquinário, suas técnicas, formas de captação e processamento das imagens<sup>24</sup>, desencadeou ao longo do tempo o

---

<sup>22</sup> Cezar Migliorin. *Por um cinema pós-industrial - Notas para um debate*. Revista Cinética (fevereiro, 2011), disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

<sup>23</sup> Em entrevista no documentário *Experimental Conversations* (2006) de Fergus Daly.

<sup>24</sup> Um dos exemplos que podemos citar é o uso de câmeras de mão mais leves, como o modelo desenvolvido pela Eclair para documentários, equipamentos portáteis de luz e de som (Nagra), e filmes

surgimento em suas margens uma espécie de comensalismo, um aproveitamento periférico da tecnologia.

Após a Segunda Grande Guerra, com movimentos como o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* (Godard incluso), o cinema *underground* e experimental americano, o *terceiro cinema*, etc., este aspecto fica mais claro, a própria lógica do desenvolvimento do capitalismo começa a contribuir, dos equipamentos mais leves, ao Super8, ao vídeo doméstico, às câmeras digitais de alta definição que não são mais instrumentos inatingíveis. Evidentemente não queremos com isto justificar que foi ou é necessário esse modelo de cinema dominante ainda corrente, reconhecemos apenas esses dados factuais e que hoje fazem parte dessa história que compõem o que discutimos: as imagens produzidas neste cenário. O próprio surgimento dessas reações demonstra outras formas de ver e de fazer ver, ilustram muito bem possibilidades de novos encadeamentos de ideias que são necessárias, que outros modelos de produção são plausíveis, embora muitos deles em certo momento possam ser absorvidos pela máquina industrial, bastando lembrar a grande migração de diretores, atores e técnicos europeus para o cinema americano desde as primeiras décadas do século passado e que ao se adequarem, suplantaram certas experiências estéticas que desenvolviam. Podemos arriscar que esses tipos de absorções denotam certos ensaios para uma etapa posterior do capitalismo, para o “capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo)” como esclarece Migliorin, onde “não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva” (MIGLIORIN, 2011). São interações extremamente mais complexas que estas apresentadas tão resumidamente, mas apontamos esse fator técnico-econômico constituinte que se desdobra para vários sentidos para a montagem no *found footage*.

O que queremos chamar atenção direcionando para nosso contexto, é que a antiga curiosidade de feira escondia algo mais, que ultrapassava e ainda ultrapassa o domínio de uma indústria, que afronta até mesmo a “propriedade” dessa indústria, pois esses cineastas que “roubam” as imagens ou vasculham seu descarte, na verdade tentam reaver fragmentos de memórias, tentam cartografar como nosso imaginário vem sendo pontuado através de elaborações que prospectam esses territórios, contudo nesta ação

---

com sensibilidade mais rápida que exigiam menos quantidade de luz na captação. (In) *Light readings: film criticism and screen arts*. Chris Darke, Wallflower Press, 2000, p. 90.

depara-se com duas constatações, a primeira referente à materialidade do suporte com que trabalha, carregado de rastros tecnológicos, modos de fazer, marcas do tempo, a segunda a respeito da imaterialidade da imagem em movimento, de sua natureza intangível, de uma captura realizada e que atualizamos ao recapturá-las quando as assistimos. Nesse circuito essa filmografia experimental contempla não somente “o estudo da imagem por meio da imagem em si” (BRENEZ, 1998, p. 313) como o do próprio cinema enquanto agente e ator de uma história, o faz a partir do seu interior, em um movimento de aproximação e distanciamento de sua matéria, não se aparta, emparelha-se a ela na verdade, o que mais uma vez reforça a questão sobre o poder da imagem que se reflete na dialética estabelecida com os filmes originais.

Neste âmbito do cinema *avant-garde*, também regido por normas próprias, fundamentalistas, ocorre em meados do século uma resposta contra a lógica estandardizada, como indica Brenez, onde

“você vê a reintegração da ideia de artesanato no cinema, ultrapassando a cadeia industrial integrada em favor da intervenção direta com as mãos, as mãos do cineasta, dando origem a todas as práticas de pintura em película, riscando, intervenção direta, etc” (BRENEZ, 2006).

Não que essas práticas fossem novidade no cinema, as vanguardas já o faziam na década dos anos vinte do século passado. Mas se naquele momento ainda era a descoberta das potencialidades do cinema, sem entretanto não estar dissociada de uma postura estética, logo política; a partir dos anos cinquenta assumem essa perspectiva de maneira mais forte, daí a identificação destes movimentos com aquelas vanguardas que se tornaram referência obrigatória para o cinema experimental. Essa conexão, mais uma vez remete a questão da modernidade, das novas subjetividades, do novo olhar e das novas formas de criar sob a perspectiva dos novos tipos de relação que se estabelecia com o cotidiano e do que dele provinha, por montagem.

## 2.4. Montagem e fragmento

O uso da palavra montagem se tornou recorrente em nossos dias, encontrado no cinema, nas artes, em nossas casas ou em uma fábrica, tornou-se sinônimo de ordenação, de construção. A modernidade acentuou um estado fragmentário e impôs nosso reconhecimento a ele; hoje, mais do que nunca, precisamos rapidamente fazer conexões, estabelecer parâmetros, decifrar pequenos enigmas cotidianamente, juntando fragmentos em cadeias, em redes que nos abrem perspectivas para entendimentos na tentativa de nos manter atualizados em um ambiente que se redesenha a todo instante. É a partir do reconhecimento desses fragmentos que, montados, podemos racionalizar sentidos, o que nos faz retornar à frase de Aristóteles, “a alma nunca pensa sem imagem”, e que unimos à outra lembrada por Rancière, a do poeta alemão Novalis (1772-1801), “tudo fala”, [...] “toda forma sensível, desde a pedra ou a concha é falante” (RANCIÈRE, 2009, p.35). Para o nosso caso, essa propriedade de expressão das coisas, das imagens que essas coisas nos oferecem, nos serve como mais uma contribuição para o entendimento da elaboração dos filmes *found footage*, perceber uma singularidade de determinada forma, de determinado sentido, “a potência de significação inscrita em seus corpos” (Rancière), que pode ser autonomizada, trabalhada e transformada.

William C. Wees nos coloca que “imagens recicladas chamam atenção para elas mesmas como imagens” e afirma que os cineastas que as utilizam na construção de seus filmes, são aqueles que mais pesadamente trabalham com a montagem, pois estes as confrontam em seu próprio meio ao abrir para um exame crítico e político dos métodos e motivos do uso das imagens pela mídia (WEES, 1993, p.32-33). A montagem assume o papel determinante, não somente naquilo que concerne ao dar corpo ao filme *found footage*, mas principalmente por representar a própria essência deste tipo de cinematografia que busca “aproveitar” das imagens encontradas, transformando-as em unidades de um discurso fílmico. Mas como entender essa transformação em unidades formantes de um novo filme? Antes da montagem propriamente, precede uma “desmontagem” do material, sua desterritorialização (Deleuze) para posteriormente ser retrabalhada, para se encontrar suas *linhas de fuga* e estabelecer novas conexões. Como afirma Rancière, referindo-se também a *Histoire (s)*, Godard nos lembra de que “o cinema é feito de imagens, cujo poder é indiferente às histórias em que eles foram

arranjados” (RANCIÈRE, 2006, p.172), existe em cada fotograma uma potência à espera de outra.

Como mencionamos anteriormente, existe uma extensa variedade de técnicas trabalhadas pelos realizadores de *found footage*, da justaposição de diversos trechos de filmes à completa manipulação do material para uma reconstrução, e ainda o caso particular do *ready-made*. Entretanto em todas elas, essa primeira etapa de seleção, de “captura” dos planos que comporão o novo filme, e que já indica um processo de montagem, remete à prática das junções de fragmentos díspares tão presente na modernidade e que se estende até hoje em revisitações, embora não nos esqueçamos dos reempregos medievais lúdicos do Abade Suger ao “reinicializar” objetos na construção de outros, que mesmo não se caracterizando como um olhar reflexivo sobre o objeto em si, revela um traço de formulação pela a utilização daquilo que se dispõe, e que não está muito distante dessas práticas.

Porém o diferencial que a modernidade instala é a aproximação e a valorização com o cotidiano de uma sociedade industrial, nas palavras de Benjamin, “o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura”, ele se refere 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, p. 128). A liberação da arte para o regime estético estabelece uma dialética com todas essas porções, esses fragmentos que nos circundam (“tudo fala”), a imaginação ganha novo arsenal para propor novas formas de vida. Didi-Huberman lembra que “a imaginação não é abandono às miragens de uma reflexão, como se crê com demasiada frequência, mas construção e montagem de formas plurais postas em correspondências” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.151). É essa abertura à imaginação que podemos estendê-la ao *found footage*, de conjurar novos filmes a partir de fragmentos de outros, mesmo que seja no “recorte” da totalidade de um *ready-made*, em formulações que constataam a heterogeneidade em que vivemos. Adorno escrevendo sobre o ensaio, diz que este “pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade através das fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada”, sendo-lhe a descontinuidade essencial; “seu assunto é sempre um conflito em suspenso”, caracterizado por uma “intenção tateante” (ADORNO, 2003, p.35). Os filmes são constructos materiais montados de pequenos universos, imagens

elas mesmas que já são previamente montadas, como os cenários, o vestuário, as paisagens ou os corpos que nelas trafegam, mas que continuamente se re-montam e se reorganizam nos movimentos dessas imagens animadas, e nos lembram nossas multiplicidades em suas descontinuidades. Os filmes *found footage*, agem de certa maneira como a ideia de Adorno sobre o ensaio, pensam por fragmentos, fraturam uma experiência (o filme original) para daí extrair o conflito, para tatear os estilhaços do espelho e tentar estabelecer conexão com aquele ponto virtual de que Foucault fala, e em seguida re-materializar esses fragmentos em novos filmes.

Eisenstein escreveu que “o específico do cinema reside no grau em que o processo da montagem intensifica o fragmento e suas relações” (EISENSTEIN, 2002, p.16), é nesta tensão entre os fragmentos, na confrontação de suas respectivas imagens; assim como entre dois fotogramas ou dois *frames*, no lapso de tempo que distingue o movimento, que se constituem as ideias no cinema, boas ou ruins, mas que, como diz Adorno, constata nossas heterogeneidades em seus registros. Mas a fragmentação da imagem cinematográfica como afirma Rancière, “não é simplesmente uma quebra da sequência narrativa”, a imagem cinematográfica possui uma alteridade que comporta as propriedades materiais do *medium*, mas também na operação “entre o todo e suas partes, entre uma visibilidade e um poder de significação e afeto associado a ela; entre as expectativas e o que acontece para atender elas”, o que conceitua de *imageness*, como “um regime de relações entre os elementos e entre as funções” presentes na imagem (RANCIÈRE, 2009, pgs. 3-4 e 6). Rancière aqui, como o próprio texto explicita, trata do cinema narrativo, mas que nos auxilia a pensar os filmes *found footage*, pois estes filmes herdam essa propriedade, ao recortarem essas narrativas, transformam-nas em micro-narrativas que serão reacomodadas por montagem em uma nova estrutura, o que acontece porém e que poderíamos dizer, é que ocorre uma mudança de graus para as visibilidades, significações e expectativas, o que em nosso entender reforça seu conceito de *imageness*.

“Não há imagem, há apenas imagens. E há uma certa forma de montagem das imagens: logo que haja dois, há três”, [...] “é o fundamento do cinema”. Georges Didi-Huberman recorre a esta frase de Godard para descrever os efeitos da montagem no cinema, em fazer “florescer esta essencial pluralidade no tempo desenrolado do movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.169). Da mesma maneira que a frase de Godard

revela o plural da montagem, a de Didi-Huberman nos sugere o florescimento, ambas indicam para os desdobramentos além que a montagem proporciona. Ao relacionarmos essas ideias aos filmes *found footage* e de como a montagem é exercida, percebemos como ela adquire outra dimensão, *Histoire(s)*, é um dos melhores exemplos, a heterogeneidade de fontes e/ou recursos utilizados em *found footage* para desencadear novos processos de visibilidades de um material fílmico, explicita o quanto a potência da montagem, promovendo tensões desses heterogêneos que provocam licenças para múltiplos entendimentos.

Uma Teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem, assinala Peter Bürger, pois esta “pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a constituição da obra”, sendo que no cinema é o procedimento técnico fundamental e inerente ao meio e na pintura possui *status* de um princípio artístico, referindo-se às colagens que trabalhavam o “ilusionismo” dos fragmentos de realidade e a abstração da “técnica” adotada, e buscavam desta forma o “choque” do receptor (BÜRGER, 2008, p.149-153). Ao considerarmos o *found footage*, a reflexão de Bürger toma outro aspecto, pois certamente a montagem é o procedimento técnico fundamental para o cinema, mas quando associada ao *found footage* o “princípio artístico” do qual ele nos fala, também é aqui constatado por revelar-se inserido exatamente no mesmo raciocínio de construção que promove, na mesma medida, o choque que potencialmente pode conduzir à crítica do receptor.

De outro modo, Wees defende a colagem/montagem, como técnica criativa e também método crítico, pois obriga a audiência a reconhecer as motivações atrás da escolha dos elementos extraídos, como também a significação de suas novas justaposições, expondo com um exemplo concreto em lugar de um raciocínio discursivo. Aquilo que em Walter Benjamin é refletido na concepção de seu projeto de montagem, *Passagenwerk* ou *Arcades Project* e no Brasil publicado como *Passagens* (1927-1940)<sup>25</sup>. “Método deste trabalho: montagem literária. Eu não tenho nada a dizer, somente mostrar”. Benjamin, em seu projeto inacabado, recolheu no “montão de lixo” do século XIX produtos descartáveis e reuniu esse material em uma montagem “de choque”, o que Susan Buck-Morss denomina de “dialéticas do ver”, onde “o poder interpretativo das imagens cria e aponta para conceitos concretamente, com referência ao mundo fora do

---

<sup>25</sup> Ed. Imprensa Oficial SP, 2007.

texto” (BUCK-MORSS, 1995, p.22). Da mesma maneira, é este poder interpretativo das imagens com as quais os realizadores de filmes *found footage* contam quando constroem suas críticas do mundo da imagem que se situam fora dos próprios textos fílmicos (WEES, 1993, p.52). Por sua vez, Lucy Reynolds, citada por Maeve Connolly, relaciona *found footage* a fragmento e utiliza a noção de arquivo de Benjamin propondo que o fragmento associa-se a “um processo de multiplicação em lugar de desintegração ou destruição” (Reynolds), ao que Connolly compreende como se o projeto das *Passagens* é uma ilustração da “exploração no espaço das ruínas e escombros das arcadas, outros processos de multiplicação podem emergir na interação entre evento, documento e os locais múltiplos de produção e exibição” (Connolly). Reynolds refere-se aos trabalhos em *found footage* de cineastas como Ken Jacobs, Abigail Child, Morgan Fisher, dentre outros e pergunta-se se este cinema de fragmentos não demanda “algo mais do que uma quebra de sentido” ao espectador, mas sim lança-lo como um “arquivista, transformando um estado passivo de percepção em um processo ativo de restauração, por juntar um novo significado extraído da memória pessoal, de associação e imaginação” (Reynolds, 2006, p.22-23 *apud* CONNOLLY, 2009, pgs. 114-115). O aspecto de fomentar ao espectador uma demanda em associar novos significados nos é bastante pertinente, embora o uso do termo “arquivista” incomode, pois pode resultar em uma acepção catalográfica que se contrapõe à própria ideia da promoção de novas associações a partir da noção que entendemos de autonomização das imagens. Entretanto a questão indicada como quebra do sentido e multiplicação nos é significativa, podemos traçar um paralelo com aquilo que Deleuze afirma sobre a desterritorialização da imagem, no sentido que esta condição importa em reconhecê-la no quadro cinematográfico e potencializar novas conexões para esses fragmentos de filmes.

Os filmes *found footage* são construídos a partir dos fragmentos das já fragmentadas imagens cinematográficas, é a partir da montagem desses heterogêneos, rasgados de obras já constituídas, de seus confrontos, que a cinematografia opera. Ou nas palavras de Didi-Huberman sobre “a fecundidade de tal conhecimento pela montagem: conhecimento delicado - como tudo que toca às imagens-, ao mesmo tempo em que emaranha armadilhas e semeia tesouros. Ela demanda tato a cada momento” [...], pois “trata-se de pôr o múltiplo em movimento, nada isolar, fazer emergir hiatos e analogias, indeterminações e sobredeterminações à obra” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.151-152). É a partir desse emaranhado que a montagem tece os fios que dão formas às

imagens que contemplamos e nos desafiam a extrair-lhes entendimentos, o que em *found footage* adquire um caráter particularmente extravagante, barroco, um exercício de aceleração e de reflexão da própria descontinuidade em que vivemos.

Das considerações levantadas sobre a montagem em *found footage*, a mais relevante, como não poderia deixar de ser, é a inteira interdependência entre esta e o próprio *corpo* que o filme assume ao final, montagem e forma são complementares quando da colagem daqueles rasgos do(s) filme(s) fonte(s). São assim também como os flashes percebidos nos filmes *found footage* que detêm momentaneamente nossa atenção, que invocam reconhecimento e perda, mas que ao mesmo tempo acionam nossas consciências e postulam reações, momentos fugazes que se imprimem em nossas vidas. Paradoxalmente, parecem buscar reter nossa atenção através do “choque” em uma torrente de informações justapostas, daquele tipo de montagem que Didi-Huberman denomina de centrífuga referindo-se a *Histoire(s) du cinéma* de Godard, de elogio à velocidade que se faz no turbilhão de documentos, citações e extratos de filmes (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.157) que como outros filmes *found footage* parte do levantamento desse imenso sítio arqueológico para refletir essa produção de imagens e neste itinerário refletir sobre encontros perdidos, como diz Rancière, mas de maneira mais ampla questionam nesses reencontros a natureza ambígua que as imagens audiovisuais podem nos sugerir, nossa capacidade de interpretá-las ou reinterpretá-las conforme as dispomos, que escapa às delimitações exclusivamente históricas, mas que é através da montagem que podemos reconhecer sua manifestação e experimentá-la.

## **2.5. O *détournement* desdobra-se**

Por diversas vezes ao longo desta pesquisa nos referimos à influência marcante das vanguardas do início do século XX na cinematografia *found footage*, como em outros setores do cinema experimental, mas que também se estendeu para arte como um todo. Embora essas influências hoje apareçam diluídas, massificadas e por conta disso enfraquecidas, a postura estética e política de seus agentes é o que mais parece prevalecer. Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, e tantos outros *ismos*

formulados para contraporem uma realidade da época, entre inovações tecnológicas, as novas imposições da vida moderna e a crueza da Primeira Grande Guerra. O dadaísta Tristan Tzara relata que a

“impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas da civilização dita moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos” (Tzara, 1950).

Apesar da negação, é evidente o conteúdo político e estético em tal postura, ele mesmo afirma que o Dadá nasceu de uma exigência moral, “do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as criações do espírito, tivesse que afirmar a sua proeminência sobre as noções empobrecidas da substância humana” (TZARA, *op. cit*)<sup>26</sup>. Mario de Micheli chama atenção que o Dadaísmo chegou quando todas as tendências da arte já estavam afirmadas e à sua maneira tornou-se anticubista, antifuturista, antiabstracionista; ao mesmo tempo põe em dúvida o que se chama de “arte dadaísta”, que mesmo enunciada, era indefinida, uma “miscelânea de ingredientes já detectados nos outros movimentos”, mas que diferia pelo processo de “criação”, mais aproximado a um processo de fabricação de objetos, o que os interessava era a polêmica do procedimento, “a afirmação da força virtual das coisas, da supremacia do caso sobre a regra” (MICHELI, 2004, p. 137). É o procedimento por *détournement* que aproxima o Dadá do *found footage*. Nicole Brenez afirma “o desvio de arte dadaísta que é o de deixar de produzir reflexos e simulacros, mas deslocar objetos simbolicamente ou processos”, ela identifica como esboço de um “tratado” de *found footage*, as notas preparatórias de Fernand Léger para o *Le Ballet Mécanique* (1924): “emprego de tomadas quaisquer de um filme - sem escolha - de forma aleatória.” (Léger) (BRENEZ, 2002, p.52). Deixamos claro que não é considerado aqui que o *found footage* assuma os critérios dadaístas, trata-se de se perceber a aproximação quanto ao procedimento de desvio de um objeto para outro fim, a aleatoriedade inclusive pode ser encontrada, mas não se constitui em uma “regra”. O *found footage* desde cedo já levantava esse questionamento pelo uso de material descartado, fosse a iconografia de *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell que já nos referimos, o *nosense* de *Crossing the Great Sagrada*<sup>27</sup> (1924) de Adrian Brunel ou o

<sup>26</sup> (In) *As Vanguardas artísticas*. Mario de Micheli, Martins Fontes, 2004, p. 131.

<sup>27</sup> O filme de Brunel é uma colagem paródica aos filmes tão comuns de viagens coloniais e de aventura da época, nele satiriza a visão etnográfica anglo-saxônica para outras culturas.

anti-imperialismo de *Histoire du soldat inconnu*<sup>28</sup> (1932) de Henri Storck, mas é a partir da década de cinquenta que ajuda a compor esse quadro.

Um exemplo dessa associação é o de Guy Debord com o movimento da Intencional Situacionista na década de cinquenta. Debord lança juntamente com Gil J. Wolman em 1956 o manifesto situacionista *Mode d'emploi du détournement* (modo de emprego do desvio) no qual levantam proposições, de teor explicitamente político para uma “propaganda educativa”, neste manifesto afirmam que para superar a estagnação da arte a serviço da burguesia, “é necessário eliminar todos os resquícios da noção de propriedade”, partindo para o uso de todo e qualquer material:

“Pode-se usar qualquer elemento, não importa donde eles são tirados, para fazer novas combinações. As descobertas de poesia moderna relativas à estrutura analógica das imagens demonstram que quando são reunidos dois objetos, não importa quão distantes possam estar de seus contextos originais, sempre é formada uma relação. Restringir-se a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos de sensações, ou a reunião de duas expressões independentes, substitui os elementos originais e produz uma organização sintética de maior eficácia. Pode-se usar qualquer coisa” (DEBORD e WOLMAN, 1956)<sup>29</sup>.

Esse trecho do manifesto já é autoexplicativo em relação à conexão com o desvio dadaísta e que se faz presente na obra cinematográfica de Debord, em filmes como por exemplo, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) ou *La Société du spectacle* (1973) onde reemprega trechos de várias origens, mas principalmente vinculadas a sociedade de consumo, as propagandas, desfiles de moda, diversões e telejornais. Debord ataca energicamente essas imagens e aquilo que elas não representam na verdade, como diz Rancière referindo-se em parte à obra de Debord, a utilização desses recortes para se estabelecer uma crítica de sua própria precariedade, “a imagem, totalmente banal e, ainda assim infinitamente útil, do pobre cretino de um consumidor individual, afogado pela enchente dos produtos e imagens e seduzido por suas falsas promessas” (RANCIÈRE, 2009, pgs. 45-46). É significativo perceber que estes procedimentos cada vez mais se tornam recorrentes, Bruce Conner em 1958 realiza seu *A Movie*, que embora não apresentasse claramente a

<sup>28</sup> Storck faz uma colagem de noticiários da época sobre a Primeira Grande Guerra dando novo sentido às imagens e à própria hipocrisia das “notícias”.

<sup>29</sup> *A User's Guide to Détournement*. Disponível em: <http://bopsecrets.org/SI/3.detourn.htm>

postura militante e pedagógica do filme de Debord, aliava fortemente o desvio do reemprego de imagens a uma contestação sobre elas.

Esta é uma das facetas que o *found footage* acessa com frequência e que hoje encontramos nas colagens anárquicas, mas extremamente politizadas, do americano Craig Baldwin como em *Tribulation 99: Alien Anomalies under America* (1991), *Spectres of the Spectrum* (1999) ou *Mock Up On Mu* (2008). Nesses filmes além de um massivo uso de imagens formulando uma rede de conexões sobre a cultura norte americana (cinema, notícias, institucionais, *stock footage*), Baldwin, assim como Debord ou Godard em *Histoire (s)*, faz a própria narração das obras, mas assume uma ironia em sua entonação não presente em seus colegas que exagera a percepção das imagens. Para Catherine Russel, ao referir-se a *Tribulation 99*, Baldwin “constrói um cenário de conspiração e paranoia”, onde a “descontinuidade da catástrofe é um sintoma da cultura apocalíptica e a crise da representação”, por esta razão o filme torna-se “ambivalente”, inacessível ao real, onde a “imagem é mero fragmento” tornando a história incoerente e falhando em termos políticos (RUSSELL, 1999, pgs. 260-265). Nesse misto de ficção científica e documentário histórico, Baldwin desenha um perfil da política externa dos Estados Unidos criticando “os discursos ideológicos e da lógica econômica que ainda motivam esta política”, como aponta Michael Zyrd, que respondendo às críticas de Russell, enfatiza que é justamente “a torrente avassaladora de imagens que imita as forças esmagadoras da história” e que “o ‘real’ existe no massacre de imagens”, a ironia da narração não permite dramatizar o ativismo, consiste em desafiar o espectador para busca de significados (ZYRD, 2003, 42 e 44-45). É exatamente o bombardeio de imagens e a ironia que se mostram como componentes poderosos de crítica, não há uma abordagem para um esclarecimento pedagógico, no embaralhado das informações visuais e a sobreposição do texto, o filme se apresenta como um fluxo para se buscar novos entendimentos, imagens e informações estão lá (mesmo considerando o tom conspiratório), ao justapor imagem e texto de forma irônica, Baldwin antes de tudo formula um questionamento *das* imagens, com a fragmentação e diversidade das origens desses materiais provoca choques que desorientam o espectador, assim como os dadaístas, o coloca em alerta.

Cabe salientar que o reemprego não se encontrava restrito ao cinema, todo o campo estético após a Segunda Grande Guerra acirra uma reação crítica (herdada das

vanguardas) da sociedade de consumo, buscando nos produtos de massa ou nas sobras capitalistas materiais para suas obras, a *Pop Art* na Inglaterra e Estados Unidos enchendo as galerias de arte com ícones da cultura *pop* com Andy Warhol e as pinturas de tiras de quadrinhos de Roy Lichtenstein ou a *Arte Povera* italiana utilizando materiais comuns ou encontrados, cada vez mais se foi buscar olhar os vestígios do cotidiano.

A *Arte Povera* particularmente guarda alguns traços em comum com o *found footage* o que Baldwin reconhece e relaciona como um tipo cinema *povera*, como “prática de usar o que você tem, sem equipes, grandes orçamentos, adaptando o que está por aí”, afirma David Cox (COX, 2010, p. 169). Iniciado na Itália no final da década de sessenta por Germano Celant<sup>30</sup> situava-se como um movimento de guerrilha<sup>31</sup>, renunciando ao consumismo e defendendo uma arte do comum, como o próprio Celant dispõe: “o lugar comum entrou na esfera da arte, o insignificante começou a existir de fato, ele se impôs, a presença física e comportamento tornaram-se arte (CELANT, 1967)<sup>32</sup>. Embora a *Arte Povera* tenha características próprias, o que nos chama atenção para nossa pesquisa é o cenário muito comum ao *found footage*, acesso a materiais já utilizados, o trabalho artesanal investido e a minimização dos recursos. Mas o cinema *povera* está também associado a uma maneira mais ampla de se produzir, como o indica Nora Alter em relação ao cinema de Harun Farocki, que aproveitando o potencial de uma tecnologia (neste caso o vídeo) [e o reemprego de material filmado]<sup>33</sup>, permite meios alternativos na produção de imagens e com “implicações importantes, não apenas para a prática material de filmagem, mas também para im/perceptíveis pontos políticos assumidos” como em *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imagens do mundo e inscrições da guerra, 1988/89)*, no qual articula “o formal e estético com o histórico e político no contexto da moderna - e cada vez mais pós-moderna - *mass media*, tecnocultura e batalha tecnológica” (ALTER, 2004, p. 213-214). São nessas formas de acesso à tecnologia, às sobras de materiais e a disputa por significações nesses recortes,

<sup>30</sup> De acordo com o crítico Nicholas Cullinan, essa postura estava associada a um protesto contra o imperialismo americano e as táticas dos vietcongs e sul-americanas (In) *From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, Nicholas Cullinan, *OCTOBER 124*, pgs. 8–30.

<sup>31</sup> Como referência às estratégias de guerrilha dos vietcongs desenvolvidas durante a intervenção dos Estados Unidos no Vietnã e na América do Sul por figuras como Fidel Castro e Che Guevara, (CULLINAN, *op. cit.*).

<sup>32</sup> (In) *Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome*, Rosalind Krauss, *OCTOBER 124* (2008), pgs. 125–136.

<sup>33</sup> Farocki reemprega largamente material filmado em sua obra, no referido *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, e como outros exemplos, *Peter Lorre - Das doppelte Gesicht* (1984), *Videogramme einer Revolution* (1992) codirigido com Andrei Ujica, *Respite* (2007) dentre muitos outros.

que se faz mais presente não somente como *found footage*, mas de maneira mais ampla em vários segmentos do cinema. Baldwin com seu cinema *povera* declara-se como membro de uma geração pós-industrial que faz dos detritos *pop* a construção de uma colagem satírica com múltiplos significados críticos como estratégia de *agit-prop* (BALDWIN, 1998)<sup>34</sup>.

Esses diversos modos de uso da tecnologia ou do reemprego de materiais que assistimos atualmente encontra-se em todo o campo estético. Particularmente para reutilização de obras, Nicolas Bourriaud denomina esse modelo de *pós-produção*<sup>35</sup>, associando ao estágio na cadeia produtiva, onde “formas” já elaboradas e em circulação são reprogramadas, manipuladas, reordenadas e retornadas. O autor afirma que o “pós” não indica negação, nem superação, mas uma atitude, e que os procedimentos deste modelo “não consistem em produzir imagens de imagens, o que seria um maneirismo”, mas o de inventar “protocolos de usos para os modos de representação e as estruturas formais existentes”. (BOURRIAUD, pgs. 7-14, 2009). Bourriaud data que é a partir da década de noventa que se nota esse tipo de produção, o que coincide com o reconhecimento dos filmes *found footage* enquanto categoria específica e também os estudos acadêmicos em relação à noção de *remploi* e *spolia* como vimos anteriormente no capítulo I desta pesquisa. Em nosso entendimento o termo soa mais como um neologismo para o que já acontecia, restringindo-nos ao último século, desde as vanguardas; com Duchamp colocando um bigode na *Mona Lisa* de Da Vinci, “o processo de criação” (Micheli) do Dadaísmo, o “comportamento como arte” na *Arte Povera* de Celant, os filmes *found footage* das primeiras décadas.

## 2.6. Práticas e dispositivos recorrentes nas construções em *found footage*

Tentar elencar procedimentos nas construções da montagem em *found footage* torna-se uma dificuldade, uma cinematografia que em sua essência é a pesquisa

---

<sup>34</sup> (In) Catálogo do Antimatter Festival of Underground Short Film & Video 1998. Disponível em: <http://www.antimatter.ws/arch11.html>

<sup>35</sup> O autor afirma que o “pós” não indica negação, nem superação, mas uma atitude, e que os procedimentos deste modelo “não consistem em produzir imagens de imagens, o que seria um maneirismo”, mas o de inventar “protocolos de usos para os modos de representação e as estruturas formais existentes”.

da imagem através desta operação, a reinvenção desses procedimentos precede a lógica de uma sistematização fechada, entretanto observam-se certas reincidências em muitos desses filmes que abordaremos pontualmente.

Uma das primeiras características que notamos nos filmes *found footage* é o uso da *repetição*. Christa Blümlinger afirma que o potencial analítico e estético do *found footage* contemporâneo demonstra a repetição como o princípio formal do cinema *avant-garde* que intensifica gestos ao re-filmar uma citação (BLÜMLINGER, 2006, p. 248). *Found footage* e repetição, de um lado o objeto descartado, pensado aqui em um sentido mais amplo que não somente o “encontrado”, mas também aquele esquecido, subestimado, desvalorizado, consumido; por outro a formalização de um *rever* deste material como um mecanismo em *looping* que nos força a identificar detalhes, a perceber gestos e expressões nas superfícies da tela.

O *reenquadramento* e o *freeze frame* (paragem, congelamento da imagem) são outros recursos bastante notados nos filmes *found footage* e que muitas vezes estão associados à repetição. Nestes a imagem transforma-se em um sítio a ser cartografado e cavado, delimitando porções da imagem, buscado e valorizando detalhes ou no próprio quadro estático, ao mesmo tempo em que é reforçado pela repetição. Encontramos exemplos em uma série de filmes, um destes é clássico *Tom, Tom, the Piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs no qual a partir de um filme de dez minutos, também intitulado de *Tom, Tom, the Piper's son* (1905) de G.W. “Billy” Bitzer, amplia-o em um estudo de cento e dez minutos. Antonio Weinrichter aponta que a estratégia conceitual empregada por Jacobs para o tratamento da *legibilidade* da imagem (Jacobs refilmou o material por projeção), permite “explorar o funcionamento interior da imagem” a partir da expansão em sua duração, da repetição, do reenquadramento minucioso de zonas do quadro, do uso de desfocagem, da projeção quadro a quadro (WEINRICHESTER, 2009, pgs. 127-129). Jacobs escrevendo sobre este trabalho chama atenção para estes “fantasmas” e suas memórias retidas nas bordas do fotograma onde sua câmera

“se aproxima somente para apreciar melhor sua infinita riqueza (jogo com o azar e me aproveito do *looping-character* que todas as películas têm, evoco com variações algumas formações visuais uma e outra vez para saboreá-las particularmente), buscando incongruências no relato” (Jacobs)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Texto retirado do catálogo da Filmmakers Cooperative. (In) Weinrichter, 2009, p. 127.

Este exemplo não somente ilustra o uso da repetição, do reenquadramento e o *freeze frame*, mas principalmente demonstra a convergência entre o estudo da forma, sua estruturação e da pesquisa figurativa nas imagens. “Cada momento, cada imagem está carregada de história, porque ela é a pequena porta”, diz Giorgio Agamben que reafirma a montagem como “o carácter mais próprio do cinema”, mas este carácter deve-se às possibilidades transcendentais da montagem e que para ele são a repetição e o *freeze frame*. Para Agamben “a repetição não é o retorno do idêntico”, mas sim a “restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível”, e desta maneira estabelece sua relação com a memória transformando esta em um “órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real”. Nesta última afirmação Agamben defende ser a definição de cinema, como uma zona de indiferença no qual as imagens projetam “a potência e a possibilidade em direção ao que é por definição impossível, em direção ao passado” (AGAMBEN, 1998)<sup>37</sup>. O texto tematiza a cinematografia de Debord e do trabalho desta potência que o cinema detém no reemprego de material filmado, o que conforme o autor abre uma “zona de indecibilidade” entre real e o possível. A reflexão de Agamben não se refere exatamente à repetição formal, do *looping*, no *found footage*, mas sim a repetição na restituição das imagens e do reconhecimento de sua potência de atualização, pois neste retorno, torna-se novamente possível. Da mesma maneira, em uma forma mais elementar, atuam os fantasmas de Jacobs, memórias corriqueiras, “inofensivas”, desfocadas, congeladas, analisadas, mas que guardam e revelam nos movimentos e gestos histórias de vidas, não são os fatos determinados como aqueles que Debord recortou (em notícias e peças publicitárias), mas outros no anonimato desses fantasmas, extremos que ao final se complementam.

Outro recurso que encontramos com frequência é a do *tratamento* ou mesmo da *valorização* do estado físico da película. Muitos realizadores em *found footage* dedicam-se a explorar esse aspecto. O austríaco Jürgen Reble em *Aus den Algen* (1985) relata que enterrou ‘possivelmente’ a cópia de *Ali-Baba und die 40 Räuber* (1922) em uma área úmida do jardim de sua casa, após um ano as camadas de cor estouraram e tinham sido devoradas por bactérias e algas que se tornaram “as principais

---

<sup>37</sup> O cinema de Guy Debord, Giorgio Agamben (1998). Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>

protagonistas” (Reble) <sup>38</sup>. Este processo “documentado” no filme sugere para Weinrichter uma forma de intervenção que ultrapassa a noção do *found footage* “como prática que altera o significado”, mas como uma modalidade onde as incursões diretas no material da película se efetivam como construção fílmica (WEINRICHTER, 2009,168). Outro exemplo que podemos citar é o do holandês Peter Delpout que em *Lyrish Nitraat* (1990) fez uma *assemblage* de vários segmentos de filmes mudos, alterando velocidades, reenquadranado, usando repetições, mas, sobretudo valorizando os vestígios que se apresentavam nessas cópias. Esta maneira interativa de uso e tratamento do material reempregado e não necessariamente se reportando a significados nas imagens, entendemos como dois pontos complementares, em Delpout como um fascínio pelo desgaste do material que as marcas do tempo exibem, e em Reble pelo gesto em provocar um maior desgaste intencional (dada a provável condição do filme). Indicam uma preocupação com o tempo e memória, na junção de fragmentos de um cinema quase inacessível (trata-se de trechos das décadas de 10 e 20) como uma maneira de se proporcionar visibilidades para essas imagens, e por outro lado um filme da mesma época serve como suporte para visibilidades atuais, mesmo sendo que sejam produzidas por algas. Contudo existe uma convergência entre os dois gestos, em ambos ocorrem a interação da película e do mundo, uma troca de informações, de registros, uma espécie de fusão entre o “real” o “imaginário”, um agindo sobre o outro.

O *ready-made* é no campo da arte uma categoria especial e sempre polêmica, em *found footage* também se apresenta como uma das formas de operação de montagem, como um “princípio da inversão entre o desempenho e os resíduos colocados em prática”, como afirma Brenez (BRENEZ, 2002, p. 55), ou quando o gesto “dá valor estético a um objeto” e “a obra pode ser qualquer coisa, mas numa hora determinada” (CAUQUELIN, 2005, p.94). É neste intervalo entre a eleição e a formulação de um contexto que o *ready-made* é exercido, como o exemplo de *Profondeurs mystérieuses : chutes (dans les)* (1998) de Claudine Kaufmann na utilização de uma cópia, “lindamente” danificada (Brenez), de um filme de Pabst que é simplesmente renomeado e a projeção do estado da cópia torna-se a obra.

---

<sup>38</sup> Relato extraído da referência feita por Weinrichter da entrevista de Reble que inclusive não tinha certeza se foi exatamente este filme que havia sido enterrado. (In) Antonio Weinrichter, 2009, p. 168.

Outras variantes no processo de montagem em *found footage* são encontradas, mas como assinalamos, elas se desdobram, entretanto é a interação entre procedimento, suporte e as representações das imagens que são trabalhadas de maneira convergente. Aqui propomos uma exemplificação de um desses procedimentos, o do realizador Peter Tscherkassky, que tem alguns de seus filmes como *corpus* desta pesquisa, e também nos facilitará o desenvolvimento do próximo capítulo.

### 2.6.1. A câmara obscura de Tscherkassky

Para se entender o gesto de Tscherkassky, deve-se observar o método<sup>39</sup> por ele desenvolvido de trabalhar a película, quadro a quadro, em *darkroom*<sup>40</sup>. Consiste em selecionar trechos de um filme “original”, dividi-los em tiras de aproximadamente um metro, as quais são sobrepostas, sobre uma mesa de luz, a uma tira de película não sensibilizada, e com o auxílio de uma caneta laser (dessas comumente utilizadas em apresentações) ele copia os fotogramas inteiros ou as zonas da imagem que o interessam, sensibilizando assim a porção inteira do negativo não revelado ou determinadas zonas. Quando utiliza sobreposições ou colagens entre trechos diferentes do filme original ou zonas de fotogramas, ele substitui o trecho previamente utilizado por um novo e recomeça o processo de copiagem quadro a quadro com a caneta laser agregando assim novos elementos à composição.

A *darkroom* de Tscherkassky e seu processo de trabalho parte de um princípio primitivo, o de expor a película à luz e remete a uma espécie de readaptação da *Camera Obscura*, pensado aqui como o dispositivo que modificou completamente as condições da visão do homem no início do século XIX, como indica Jonathan Crary, e que alterou “radicalmente as diferentes noções do que era o *observador* e como era constituída sua visão”, além de como este dispositivo causou uma profunda mudança no âmbito social, cultural e científico ao final daquele século, e um pouco mais tarde, era

---

<sup>39</sup> As informações acerca do método utilizado por Tscherkassky foram colhidas a partir de sua demonstração durante a mencionada conferência no Louvre e em um debate no Gijón International Film Festival, Espanha (2008), disponível em duas partes: <http://www.youtube.com/watch?v=04LUN11bpw>. Último acesso em 08/01/2011.

<sup>40</sup> O estúdio fotográfico onde se pode manusear a película não exposta à luz sem prejudicar sua capacidade de sensibilização.

notadamente comparado à fotografia e ao cinema que surgiam naquele cenário (CRARY, 1992, pg. 27). Evidentemente não é buscado através dessa comparação sugerir que os filmes realizados por Tscherkassky proponham rupturas tão radicais e determinantes como àquelas, mas nos faz repensar a localização da experiência do ver das imagens cinematográficas e que associado à proposta do *found footage* em rever e refletir sobre elas. O trabalho de Tscherkassky torna-se simbólico no sentido de que ele estabelece um lugar para suas reflexões sobre o cinema localizado no “interior” do suporte tradicional do cinema, a película. Em sua argumentação, Crary afirma que antes de tudo, a *Camera Obscura* era um complexo amálgama social e que sua “figura textual nunca foi separada de seus usos maquínicos”, e citando Deleuze, “as máquinas são sociais antes de serem técnicas”<sup>41</sup> (CRARY, 1992, pg. 31). Embora sejam máquinas distintas, a *darkroom* de Tscherkassky transforma-se em lugar de estudo do amálgama que é a máquina cinema. Na manufatura tão explícita de seus filmes encontramos a ideia sobre a convergência da experiência do espectador e do realizador que ao rever e refletir, remonta por escolha, por associações, uma nova formulação estética. O contato físico com o material é essencial para ele, que ao dispensar o uso de computadores, não por uma tecnofobia, mas como escolha estética: “eu vejo a extrema natureza prática de minhas técnicas de *darkroom* como um reconhecimento das qualidades específicas de meu material artístico” (TSCHERKASSKY, 2005, p.148). Trata-se de um posicionamento frente uma questão, neste caso, o digital, o qual considera incapaz reproduzir aquilo que busca, de não possuir a singularidade que a película, de maneira analógica, mostra. Contudo certas particularidades de seu processo de elaboração são desdobramentos de sua trajetória enquanto realizador e as técnicas por ele desenvolvidas ainda no cinema estrutural<sup>42</sup>:

“Eu me oponho contra qualquer forma de ilusionismo cinematográfico, sobretudo o cinema comercial. Este tipo de inimidade era propício para uma definição mais precisa da minha própria posição. Na minha perspectiva naquele momento, as maquinações mais astutas do inimigo incluía a linearidade, em outras palavras, a projeção correta dos quadros do filme em sua seqüência original. No curso de minhas tentativas de fazer o material da minha expressão artística mais transparente, eu vim com a idéia de fazer um filme mostrando todas as seqüências que podem ser organizadas com 24 frames em um único segundo” (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 118).

<sup>41</sup> Entretanto Deleuze por sua vez está referenciando a ideia de Foucault. (In) Foucault, Gilles Deleuze, Ed. Brasiliense, 2005, 1988.

<sup>42</sup> O cinema estrutural desenvolveu-se durante a década de 60 nos Estados Unidos e tinha como proeminência o trabalho sobre a forma e a estrutura do filme, eliminando completamente qualquer tentativa narrativa, buscando somente “fazer visível o processo de construção e representação e o dispositivo cinematográfico” (WEINRICHTER, 2009, pgs. 129-131).

O posicionamento de Tscherkassky nos serve para entendermos como ele passa dos filmes estruturais para os filmes *found footage*, de uma acirrada oposição ao cinema ilusionista para render homenagem aos ‘filmes de expressão’ e, sobretudo, nos identifica uma preocupação constante em sua filmografia, a questão do tempo. De fato, o tempo é uma das questões fundamentais do cinema estrutural, mas nesta declaração, retorna mais uma vez a sua preocupação com a unidade do fotograma. Aqui pode ser sugerida a influência herdada de outro austríaco, Kurt Kren, a quem Tscherkassky dedicou um texto<sup>43</sup>. Kren, ao lado de Peter Kubelka, foi um dos principais representantes da vanguarda austríaca na década de cinquenta do século passado, desenvolveu em seu trabalho técnicas de montagem (observando “frágeis princípios matemáticos”) dentre elas a montagem-*flash*, “caracterizada por cortes reduzidos a um único *frame*” onde interligava os *takes* em movimentos circulares como um *leitmotiv*, criando padrões geométricos rígidos na construção do filme, organizando a agitação das *performances* dos Acionistas de Viena<sup>44</sup>, “um equivalente próximo ao que Mondrian fazia na pintura” (TSCHERKASSKY, 1996). Essa obstinação na organização do tempo encontrada em Kren reincide no trabalho de Tscherkassky, da importância da unidade (*frame*) para a criação de padrões em seus filmes e de sua imersão radical de trabalho com a película. Tscherkassky comenta que em *Urlaubsfilm* (1983) partiu da “suspeita de que, na média, em um filme de férias amador, a diferença entre a realidade e a réplica é ainda mais profundamente reprimida do que em um filme de Hollywood”, pois o filme não é experienciado como filme, mas como uma representação da realidade (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 122), portanto pode-se aí também perceber outra suspeita inerente, talvez ainda não manifestada, com relação à sua oposição contra qualquer forma de ilusionismo cinematográfico, a de que a fronteira entre esses dois estados de experiência não são tão claras nem precisas. Para outro filme, *Freeze Frame* (1983), Tscherkassky escreve:

[...] “finalmente aterrissava no paraíso do mau funcionamento: super-exposições, sub-exposições, desfoques ‘sérios’, projeções sanduíches<sup>45</sup>, projeções

<sup>43</sup> “Lorde dos *Frames*”, Tscherkassky. Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>

<sup>44</sup> Grupo da década de 60 que faziam performances de contexto sexual extremo, tanto nas ruas como em lugares fechados, usando seus próprios corpos ou de amigos como “tela” para estas performances. Teve como principais representantes Otto Muehl, Günter Brus, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler. Kurt Kren acompanhava esse grupo e fez uma série de filmes a partir do material registrado. (*In*) Art and Obscenity, Kerstin Mey, 2007 e Peter Tscherkassky, 1986.

<sup>45</sup> Neste procedimento Tscherkassky trabalha as cópias positiva e negativa de um mesmo filme prende-as sobrepostas e filma o resultado de sua a projeção.

múltiplas<sup>46</sup>, riscos no negativo, modulações de velocidade, reversões, deslocamentos das bordas no quadro, a indução proposital de fazer o filme pular e vibrar no *gate*<sup>47</sup> de projeção e finalmente, queimar o filme<sup>48</sup>” (TSCHERKASSKY, 2005, pgs. 122-124).

A ideia de *Freeze Frame* foi a de demonstrar o que acontece ao filme quando se tenta pará-lo, ele queima por conta da luz do projetor. Aludindo à noção de *freeze frame* desenvolvida por Serge Daney<sup>49</sup>, de que "a história do cinema é a história da domesticação da opinião pública, a sua imobilização", este filme foi para Tscherkassky, sua resposta para a tentativa desta domesticação do filme comercial<sup>50</sup>. O congelamento, a parada da imagem como um conceito emblemático do cinema moderno para se "interromper o fluxo da mídia e imagens publicitárias, suspendendo as conexões entre narração e significado" (RANCIÈRE, 2007, pg. 27), ganhou uma versão conceitual nesse filme, e também foi a primeira vez em que Tscherkassky utilizou *found footage* mesclando com imagens por ele produzidas, e que assim resume suas intenções com o filme: "eu queria lançar um olhar para o interior do corpo fílmico e, por isso, o colapso do sistema fílmico parecia mais adequado para mim, porque é o momento mais perigoso" (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 124). É esse olhar para o corpo fílmico, centrado no *frame*, como a unidade a ser trabalhada que é visto de maneira veemente a partir da trilogia, a possibilidade de colapsar o sistema fílmico desmontando-o e interferindo diretamente sobre essa unidade instrucional<sup>51</sup>.

Os conceitos que atravessam *Urlaubsfilm* e *Freeze Frame* são indicativos de sua aproximação com o *found footage*. Primeiro, como mencionado, sua suspeita a respeito da fronteira entre os estados de experiência entre um cinema ilusionista e aquele que se propõe a representação da realidade. Nos filmes *found footage* essa fronteira é dissolvida, o filme enquanto objeto histórico, mesmo carregado de significações, se desvencilha do compromisso com seu objetivo original e é instalado em um ambiente onde pode ser modulado. É esse ambiente que parece ter atraído Tscherkassky e que aliado à sua vasta pesquisa sobre as propriedades da mídia

<sup>46</sup> Fazer várias refilmagens de um mesmo material.

<sup>47</sup> No projetor, é o portão por onde a película corre e a luz do projetor incide para sua projeção.

<sup>48</sup> Aqui, as perfurações do filme são retiradas e com a mão faz correr o filme vagorosamente, passando pela lâmpada quente do projetor onde é queimado.

<sup>49</sup> Serge Daney: From Movies To Moving. Publicado pela primeira vez (*In*) La Recherche photographique, n° 7, 1989. Disponível em inglês: <http://www.de-regulation.org/node/26>

<sup>50</sup> Tscherkassky, 2005 (*op. cit.*).

<sup>51</sup> Refiro-me à declaração de Tscherkassky citada no início deste capítulo.

cinematográfica, deu-lhe a oportunidade de transitá-lo. Segundo, sua preocupação com a questão do tempo emblemizada pelo *frame* como unidade, e refletida em seu trabalho pela intervenção *frame a frame*. Por associação, a noção da suspensão das conexões entre significado e narração que Daney e Rancière reconhecem no *freeze frame*, pode também ser aplicada na relação entre essas duas instâncias no trabalho de Tscherkassky já com os filmes *found footage*. A unidade recortada, trabalhada em um tempo próprio que lhe adiciona outra significação e se agrega às outras significações das outras unidades que compõem o filme. Tscherkassky busca um tempo que se faz presente não somente nas modulações formais experimentadas nesses filmes, mas também o do próprio suporte, a película impregnada de tempo.

Este ambiente de suspensão, essa “fenda” aberta no tempo do corpo fílmico, estabelece um campo onde se torna possível o rasgo e manuseio das imagens e se constitui na premissa para o reconhecimento para os demais modos de realização dos filmes *found footage*. Georges Didi-Huberman nos coloca “o rasgo abre a figura, em todos os muitos sentidos deste verbo”, seu conceito de *rasgo* como sendo parte de um “tecido”, o que

“equivale a interrogar o próprio trabalho de figurabilidade operatória nas imagens artísticas, entendendo que as palavras ‘imagem’ e ‘figurabilidade’ excedem o limitado enquadramento do que usualmente se chama ‘figurativo’ ou ‘representacional’ na arte, o que significa dizer que a arte representa um objeto ou ação do mundo natural.” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 8 e 154).

Como ainda aponta Didi-Huberman, a ação desse rasgo no tecido funciona dialeticamente, não se trata no sentido de uma ruptura, e é desta forma que correlacionamos aos filmes *found footage* como exemplos desses objetos, carregados de imagens que em suas elaborações disponibilizam questionamentos. O desvio na montagem não nega a dialética.

## **2.7. Found footage e a frase-imagem**

Novamente utilizando o exemplo de *Histoire(s)* de Godard, Rancière analisa que a tese que o realizador desenvolve no filme é a de que elementos visuais e textuais

são concebidos interlaçados onde “formas visíveis falam e as palavras possuem o peso das realidades visíveis, que signos e formas mutualmente revivem seus poderes de apresentação material e significação” (RANCIÈRE, 2009, p. 35 e 38). Este pensamento deve-se ao procedimento que Godard utiliza na montagem de *Histoire(s)*, justapondo, sobrepondo elementos heterogêneos da história do cinema, identificáveis ou não, ao mesmo tempo em que usa elementos textuais, sua narração e cartelas sobre as imagens que espelha essa ambivalência entre formas e realidades visíveis.

Rancière afirma que a arte estética (a do regime estético das artes), desenvolveu-se em meio a um grande caos de justaposições, uma grande mistura de significações e materialidades ao que denomina de a grande parataxe, é nesta situação des-medida que o poder da arte neste regime deu-se, ainda que instalado entre os opostos da explosão esquizofrênica e o consenso da grande comunidade (RANCIÈRE, 2009, p. 43 e 45). A arte estética portanto constitui-se como uma contradição a ser mediada pelo que Rancière propõe chamar de frase-imagem, como uma combinação entre uma sequência verbal e uma forma visual que desfaz a relação representativa entre texto e imagem e estabelece uma sintaxe paratáctica. É a sintaxe da frase-imagem que Rancière detecta em Godard, em acomodar elementos heterogêneos em uma mesma construção que se chocam e ao mesmo tempo provocam contraditoriamente um entendimento simultâneo entre diversas fontes.

No mesmo sentido podemos entender que este raciocínio pode ser estendido a outros filmes *found footage*, mesmo aqueles que partem de um único filme origem, mas que quando recortados em fragmentos, embaralham-se em elementos distintos a serem remontados a partir desse princípio associativo. Rancière afirma que a frase-imagem “acopla elementos heterogêneos que é, então, de distância e de colisão, que revela o segredo de um mundo”, mas a lógica dessa montagem é de natureza oposta, funciona por contrários “entre a imagem que separa e a sentença que se esforça para um fraseado contínuo” (RANCIÈRE, 2009, pgs. 57-58), ou seja, a ambivalência e confronto que emerge entre um discurso estabelecido, consensual, e a multiplicidade desordenadora.

Pelo que dispomos neste capítulo entendemos que a montagem em *found footage* explora efetivamente o *imaginess* dos recortes. Ao utilizar esses fragmentos recolhidos e associá-los em novas composições os potencializa, sejam as micro-narrativas que arrastam dos filmes origem, na *performance* registrada de algas ou nas

porções deterioradas das películas, no esfacelamento e copiagem de Tscherkassky ou no deslocamento de um *ready-made*. São procedimentos tão heterogêneos tais qual a multiplicidade da produção de imagens, o berço niilista no *détournement* dadaísta, politicamente revisto pela Internacional Situacionista de Debord e, à sua maneira, por Bruce Conner nos anos cinquenta, encontra-se hoje disseminado nas práticas particulares de tantos realizadores. Se a montagem define e caracteriza o específico do cinema, nos filmes *found footage* ela se mostra como reafirmação deste sentido e de articulação na promoção de se fazer ver tantos discursos.

## CAPÍTULO 3 - A forma Tscherkassky

### 3.1. Recortar, decalcar, reempregar

Peter Tscherkassky, durante sua participação no colóquio *L'Image Matière - Histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle*<sup>52</sup>, em um dado momento durante sua conferência<sup>53</sup>, segura uma tira de filme, estica-a e declara para sua plateia: “este é o meu objeto! [...] o que tento fazer é trazer para o primeiro plano as qualidades físicas e primitivas do material, como esses arranhões”, e aponta para a tela.

O filme apresentado é *Instructions for the Light and Sound Machine* (2005), no qual usou trechos do *western Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966) de Sergio Leone. Esta foi sua primeira realização da P.O.E.T. Picture Production<sup>54</sup> após a chamada Trilogia *Cinemascope*, composta por *L'Arrivée* (1998), *Outer Space* (1999) e *Dream Work* (2001), pois a grande temática desses filmes é a própria experiência cinematográfica que abre margem para associações sobre sua natureza tecnológica, histórica, artística, comercial, e principalmente, sobre as relações estabelecidas pelas imagens, entre aquilo que é mostrado ao espectador e de como o reelabora, de como visibilidades potenciais podem emergir a partir da exploração dessas imagens por montagem. É um *corpus* de filmes dentro de sua filmografia ao qual Tscherkassky dedicou-se a tratar da relação entre a especificidade material da película como um tipo de entreposto onde são armazenadas informações sobre o cinema, embora isto já esteja também presente em filmes anteriores como *Manufraktur* (1985) ou *Parallel Spaces: Inter-view* (1992). Não que estes filmes objetivam dar conta de tão amplo espectro para estas análises, nem poderia, mas é o principal traço apresentado pelos filmes *found footage* aqui defendido que responde: estes filmes buscam antes de tudo, ampliar, instrumentalizar e possibilitar aos

<sup>52</sup> Este segmento, sob direção de Nicole Brenez, fez parte da programação do Ciclo *L'art de la repris*, promovido pelo Museu do Louvre e a Cinemateca Francesa (ciclo de filmes), ocorrido entre 14 a 24 de maio de 2008. Conforme *folder* da programação.

<sup>53</sup> Esta conferência pode ser acessada em segmentos a partir de:

<http://www.videosurf.com/video/conference-de-peter-tscherkassky-1-1218779452>. Último acesso em 08/01/2011.

<sup>54</sup> Tscherkassky batizou sua produtora com suas iniciais P.O.E.T. (Peter Otto Emil Tscherkassky), “uma coisa que eu não poderia deixar passar” (TSCHERKASSY, 2005, p.122).

seus espectadores novas possibilidades de construções através de novas relações de imagens previamente utilizadas. Tscherkassky declara que três fatores influenciam seu trabalho permanentemente: “trabalhar com *found footage*, trabalhar diretamente sobre a película (juntamente com a possibilidade da manipulação física do filme) e, em geral, a capacidade da mídia do filme em evocar uma atmosfera onírica” (TSCHERKASSKY, 2008, p.11)<sup>55</sup>. Esta declaração já nos serve como pista, a dimensão que busca conciliar em seu trabalho, do objeto concreto à abstração do sonho que se reflete em construções como mosaicos a partir de fragmentos, recortes e composições. Seu filme mais recente *Coming Attractions* (2010) é mais um ensaio sobre cinema, porém dirigido, como o título evidencia, ao cinema de atrações “em torno da ideia de que existe uma profunda relação, subjacente entre o primeiro cinema e o de filme *avant-garde*”, a partir da noção, como ele próprio reafirma, de Tom Gunning<sup>56</sup>.

Tscherkassky parte da película como material e através do manuseio e da interferência, traça reflexões sobre essa materialidade, um processo que é detectado em todos esses filmes. Sobre a lógica dos espaços e tempos possíveis que afirma que somente no cinema é possível se ter acesso a esta maneira de manipulação, manipulação esta que não somente desvia o sentido original das imagens, mas também é percebida ao ser aplicada na subversão dos conceitos da prática cinematográfica, seja para noções de plano, de continuidade, de ponto de vista etc. Sobre a questão da captura e o registro da imagem, seja aquela idealmente apresentada no filme original ou agregada pelo desgaste (arranhões e deterioração), ou ainda outra, adicionada anonimamente, como o exemplo que ele aponta e investiga no filme, o da inscrição do número “7” encontrada em um único fotograma nesta cópia do filme de Leone por ele trabalhada. Tschekassky especula que tenha sido “escrita, provavelmente, por um projetorista em algum lugar, em alguma ocasião”, um dado que pode ter servido para marcar um dos rolos do filme e que se tornou um novo formante para essa massa de celuloide. Essa questão de incorporar o vestígio deixado, as marcas dos objetos remete mais uma vez a associação com uma arqueologia das imagens e a conexão com as vanguardas, ele próprio situa esta relação durante a palestra lembrando o dadaísta alemão Kurt Schwitters (1887-1948) que “disse que poderia fazer arte de tudo, minha abordagem do *found footage* se assemelha à

---

<sup>55</sup> (In) *The Austrian Avant-Garde Visits Cinecity*. Research News, Spring Edition 19, Brighton, 2008.

<sup>56</sup> Notas de Tscherkassky sobre o filme, disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>. Último acesso em 18/12/2010.

sua, penso que não importa qual é o filme, pode-se fazer um outro filme, meu trabalho se parece com o de um arqueólogo”. Por fim a questão da importância dada ao corpo, ao rosto e ao olhar humano que vemos nestes filmes através da figura do ator (mais explicitamente em *Outer Space* e *Dream Work*), seja em sua funcionalidade na construção para o desenvolvimento do filme, como para tecer conexões entre este corpo e o espaço cinematográfico, o que para Tscherkassky é um desafio, pois o “ator no cinema é difícil de ser observado, [...] é uma sombra”, o que sugere mais uma pista para entender os recorrentes recursos por ele utilizados, ao repetir movimentos, trabalhar com negativo e positivo das imagens, demarcar zonas nos quadros, inverter imagens por meio do “flip”<sup>57</sup> e a multiplicação desses corpos e rostos, ao mesmo tempo que ainda servem, ao aludirem a uma espécie de sistema de espelhos, em estabelecer um viés reflexivo com nossa própria assistência, de como podemos identificar parâmetros nessas construções e nos posicionar em meio a essa teia. São procedimentos que engendram um mecanismo para novas abordagens dessas imagens, a manipulação única proporcionada pela montagem. No estudo proporcionado nessa fragmentação, reflete outra condição do cinema, a tentativa de capturar e controlar o corpo e ao mesmo tempo de reencontrá-lo, como veremos.

Ao realizar filmes *found footage* “eu estou falando de cinema”, diz Tscherkassky na conferência, “estou falando de um cinema perdido que irá desaparecer, não sei quando, mas que é só uma questão de tempo”. Neste momento oferece como exemplo o filme de Leone como uma forma deste cinema que foi ou está sendo descartada. Quando realizou a trilogia *cinemascope*, sua intenção foi a de refletir sobre o dito corrente a respeito do “triunfo da imagem digital sobre a imagem clássica do cinema”, que para ele “o aguaceiro eletrônico de pixels no monitor não tem nada que ver com analógico do filme, excluía a ilusão do movimento”. De maneira similar, também lembra que quando começou a fazer filmes foi na mesma época em que o vídeo começava a se popularizar como formato amador, suprimindo o formato popular da época, o Super-8, que mesmo ainda sendo fabricados seus cartuchos em pequena escala na atualidade, a produção da tarja magnética do som não é mais, o que determinou o fim das obras neste formato. Assim como o Super-8, o formato *cinemascope* lançado em 1953 como reação à primeira ameaça colocada ao cinema por uma imagem eletrônica, a

---

<sup>57</sup> Este recurso consiste em inverter a disposição original da imagem, podendo ser utilizado verticalmente ou horizontalmente.

da televisão, foi descartado pela grande indústria do cinema em pouco mais de uma década, o que para Tscherkassky tornava-se simbólico para ser aplicado a esta questão de analógico *versus* digital, ao mesmo tempo em que a proporção 1:2.35 do *widescreen* lhe oferecia novas possibilidades composicionais (TSCHERKASSKY, 2005, pgs. 148 e 160). Essas escolhas de Tscherkassky por um método de manufatura analógica para suas obras, o uso de formatos e bitolas depreciados pela indústria e o “avanço” tecnológico, pelo uso exclusivo da película como objeto de trabalho, conduzem a se pensar sobre a delimitação de sua filmografia inserida na experiência do cinema como uma reflexão sobre as ambiguidades transversais a ela, e de como entender seu gesto e mesmo extrapolá-lo para melhor situar a produção dos filmes *found footage* neste contexto. Em texto, ele indica que,

“como uma reação pessoal, essa perspectiva, obviamente, provocou uma maior sensibilidade para as características específicas dos meus meios de expressão artística. Em muitas ocasiões eu tenho falado com as qualidades especiais características da película analógica (por escrito, em entrevistas, no palco). Isto por vezes provocou a reprovação, ou pelo menos a questão de um “fetichismo do material”. Minha resposta a isso tem sido que sempre tento criar obras de arte que só podem ser feitas com filme. Em outras palavras, se não houvesse nada além de computador, disco rígido e fita magnética, então esses trabalhos simplesmente não existiriam. Aqueles que consideram isso como uma fetichização do material devem analisar o seu conceito de fetiche” (TSCHERKASSKY, 2005, p.160).

Mais uma vez, reforço que não se trata de um embate tecnológico, de um posicionamento conservador, nostálgico ou *vintage* para um “cinema perdido que irá desaparecer”, usando as próprias palavras do realizador, mesmo considerando a citação acima de que seus filmes não existiriam se não houvesse computadores, discos rígidos ou fitas magnéticas, o que se entende aqui com esta declaração, é exatamente por existir essa variável tecnológica que o gesto de Tscherkassky se torna possível, ele parte deste gesto artístico para formular um posicionamento estético e político. Trata-se de procurar, a partir de seus filmes, em se posicionar e dispor um diferencial frente a uma situação, ou como seria em Rancière (2005), interferir no sensível, no caso de Tscherkassky, demonstrar a perda de um certo tipo de cinema, mas ao mesmo tempo reencontrar e reinserir estes elementos através do *détournement* em nova configuração, o que pode ser estendido para os filmes *found footage* em suas diferentes manifestações.

Tscherkassky (e os filmes *found footage*), mais uma vez, está preocupado em reelaborar as informações visuais fornecidas pelo material, desvinculando-as de seu significado original, mas não considera seus filmes abstrações ou experimentalismos, por considerar os filmes *found footage* como uma cinematografia autônoma localizada no cinema *avant-garde*, e declara, “eu não quero ser visto como um realizador experimental, mas como um realizador mais preciso”, ao mesmo tempo em que reconhece não fazer um cinema trivial, ao situar esses filmes como *avant-garde*, não rejeita a ideia de formular uma nova narrativa nos moldes clássicos, “eu tento apresentar filmes que se afastam o máximo dos filmes originais e criar novas *histórias*”<sup>58</sup>. Nestes filmes que serão analisados, é perceptível a construção de uma *diegese*, histórias construídas por recortes, guiadas a partir dos objetos selecionados no material e sob esse duplo aspecto simultâneo, mostrar uma história e evidenciar seu processo construtivo, discutir o cinema, utilizando a manipulação das propriedades da mídia para dialogar com os vários estratos que o constituem.

Tscherkassky serve-se sim de objetos descartados, mas atualiza-os, reinicializa-os, e os expõe. Como colocado anteriormente, podemos tentar extrapolar seu gesto para melhor situar os filmes *found footage*. Se o traço determinante para esses filmes é a do *détournement*, de reminiscência dadaísta e revisado pelos situacionistas, eles reivindicam uma autonomia para os objetos descartados da sociedade capitalista como indicadores culturais, e que transformados em objetos artísticos, transformam-se em novos vetores para esta sociedade, como agentes de interferência política.

O início da análise dos filmes selecionados para esta pesquisa começa por seus títulos, fica evidente o cuidado e a precisão de Tscherkassky em suas escolhas que refletem objetivamente a temática de que tratam, servem como guias para na decodificação destas histórias-ensaios. Este traço já se encontrava presente em vários de seus filmes anteriores, apenas para citar um, que também é um *found footage*, traz em seu título a referência ao seu modo de elaboração e das motivações de seu realizador, *Manufraktur* (Manufaturado) de 1985, que em sua sinopse<sup>59</sup>, assinada por ele mesmo,

---

<sup>58</sup> Conferência no Louvre.

<sup>59</sup> “Uma rede de tecido entrelaçada com minúsculas partículas de movimentos quebrados de *found footage* e compilados como novo: os elementos da “à esquerda, à direita, trás e para frente” gramática do espaço narrativo dispensada de todos os encargos semânticos. O que resta é um bando de fragmentos auto-suficientes, vetores fugazes de direções perdidas, sulcado com os traços do processo manual de produção” (Tscherkassky). Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>.

esclarece sua feitura. Pode-se ainda especular sobre o rótulo da própria “trilogia *cinemascope*” para além das razões expostas anteriormente a respeito da utilização deste formato que originou a maneira atual de filmagem e exibição, existe também o jogo com a contração da palavra *cinemascope*, cinema + *scope* (escopo, alcance, extensão), e por fim, o próprio princípio da tecnologia deste formato que utilizava lentes anamórficas que *distorciam* a imagem para caber na película de 35 mm, mas indico que são apenas associações livres entre palavras e ideias.

### 3.2. *L'Arrivée* – o trem que não cessa de retornar

*L'Arrivée* é o segundo filme de Tscherkassky que referencia diretamente os irmãos Lumière. Antes, ele já havia explorado o universo desses primeiros filmes do cinema com *Motion Picture (La sortie des Ouvriers de L'Usine Lumière à Lyon)* (1984) a partir de um único fotograma do filme de 1895. Mais uma vez o título do filme evidencia suas preocupações em relacionar a mídia ao aparato cinematográfico. Em *L'Arrivée* ele retoma os Lumière e se apropria de mais uma de suas inovações, a perspectiva, a profundidade de campo instaurada em *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) para formular o que ele chama de “sumário” sobre a história do cinema que após sua chegada, “tornou-se uma presença permanente em nosso ambiente visual: violência, emoções”<sup>60</sup>. A força do deslocamento da câmera em busca da perspectiva no filme dos Lumière é ainda reforçada pela imagem do trem avançando em direção ao público, o horizonte do cinema ampliava-se, Tscherkassky atualiza esse encontro e toma como elemento simbólico o trem. Para fazê-lo recorre às imagens de um outro trem a partir de uma cópia do *trailer* do filme *Mayerling* (1968) de Terence Young, que segundo ele estava por anos jogado num canto de seu apartamento, e encontrou nesse trecho o ponto inicial para a realização de seu filme quando percebeu que ao “flipar”<sup>61</sup> a imagem do filme de Young, reencontrava a perspectiva de Lumière (TSCHERKASSKY, *op. cit*, 2005). O desenvolvimento do trabalho é demonstrado, a maneira de sua descoberta é revelada, há uma duplicação da imagem inicial e o efeito de espelhamento mostra o caminho

<sup>60</sup> Notas de Tscherkassky. Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>.

<sup>61</sup> O recurso do *flip* é o espelhamento da imagem, podendo ser verticalmente ou horizontalmente.

traçado pelo realizador. No filme original o trem chega da esquerda para a direita do quadro, Tscherkassky revertendo a orientação da película, deslocando com um movimento mais uma vez a perspectiva, mapeia os trilhos que interconectavam esses viajantes, o novo trem encontrado (1968) situa-se praticamente no meio do percurso entre o de Lumière (1895) e o dele próprio (1998), mas é um trem suntuoso, de uma indústria já firmemente espetacular, trazendo a bordo uma *star*, Catherine Deneuve, para protagonizar um melodrama baseado em um incidente do final do século XIX<sup>62</sup>, e que se torna uma espécie de trem cargueiro, com elementos a serem fragmentados por Tscherkassky.

O filme dura pouco mais de dois minutos, assim como seu referencial que dura por volta de um minuto. O mote da “história” é basicamente o mesmo, um trem que chega a uma estação onde ocorre um desembarque. Tscherkassky mantém a proporção do *cinemascope* do material original, o que se torna um dado irônico em vista que este formato industrial e espetacular hollywoodiano é apropriado e refeito por uma única pessoa, manualmente, sem câmera, em *darkroom*. O filme é em preto e branco, descartando a cores do filme de Young, que apesar de ser justificado pelas razões técnicas já expostas, mas também serve como uma aproximação ao filme dos Lumière. Então temos a conjunção entre um formato do cinema industrial, o *Cinemascope*, lembrando-se de sua rápida depreciação como tecnologia, mas que implicitamente indica uma significação do funcionamento dos meios de produção capitalista e, por conseguinte de seu desdobramento social, e por outro lado, temos a referência ao primeiro cinema com a clássica apresentação da perspectiva de um filme realizado por industriais que consideravam o cinema uma “curiosidade de feira”, mas que rapidamente perceberam o quanto lucrativo poderia sê-lo. Pode-se então conceber uma sobreposição de duas questões, de natureza estética, o filme enquanto uma pequena reflexão da história do cinema, e política, detectada a partir do que seus elementos constituintes evocam. Mas essa sobreposição é própria do cinema como expressão artística, como indústria, o velho binômio percebido desde sua instituição, reflexo de seu advento na história.

---

<sup>62</sup> O caso Mayerling, filmado diversas vezes e também adaptado como musical e ópera, refere-se ao suicídio ou assassinato do príncipe Rudolph da Áustria e sua amante a baronesa Mary Vetsera em 1889, vítimas de um complô político ou familiar.

Do registro doméstico dos Lumière à construção *avant-garde* de Tscherkassky, temos essa rede de trilhos que o cinema percorreu onde se modulou como instrumento social, econômico, cultural e político. Em Hollywood, no cinema de vanguarda, nos filmes de propaganda de regimes totalitários, nos filmes caseiros. É a partir da chegada de um trem à estação extraído de um *trailer*, fragmento de um filme em um universo de filmes, que Tscherkassky elaborou seu “*trailer*” inverso sobre o cinema. Para desenvolver esta análise e buscar relacionar os elementos presentes no filme, faço aqui uma rápida passagem dessa conexão entre o trem e o cinema.

Christa Blümlinger, retomando a importância do significado da máquina trem no início do cinema, comenta que este estava vinculado à ideia das novas tecnologias que chegaram com a modernidade, ele próprio foi responsável por expandir essas ideias e o progresso, e o cinema incluso (BLÜMLINGER, 2006, pg. 245). Trem este que foi adicionado imediatamente aos filmes, fosse pelo apelo popular como *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter ou *A General* (1926) de Buster Keaton e Clyde Bruckman, ou pelo fascínio que despertou naqueles que estavam envolvidos com as vanguardas, como *Um homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov ou *La Roue* (1922) de Abel Gance. O trem percorreu o século atravessando vários gêneros cinematográficos e permanece a correr, vide o *blockbuster* hollywoodiano *Unstoppable* (2010) de Tony Scott.

Nos filmes *found footage* o trem retorna e volta a partir, o que lhes interessa é o percurso e o quê está neste percurso. *L'Arrivé* é o exemplo aqui, mas podemos citar brevemente outros *found footage* que também estabelecem essa conexão entre o trem e o primeiro cinema e nos mostram outras histórias como também, aproveitamos para ilustrar a pesquisa com outros modos formais que podemos encontrar para estes filmes.

Em *Dal Polo all'Equatore* (1986) os cineastas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi dedicam em uma cartela no início do filme: “Para Luca Comerio, um pioneiro do cinema de documentação, morto em 1940, em um estado de amnesia. A amnesia química, o mofo, a decadência física da imagem, é a verdade que circunda o material fílmico”. Este filme começa com um trem que lentamente atravessa paisagens e nos leva a países, cidades e personagens, retornando aos lugares que Comerio documentou, o que era muito comum no primeiro cinema com os filmes de viagem. O trem guia essa viagem de volta e nos retorna essas imagens através de Gianikian e Ricci

Lucchi que restauraram e refilmaram o material do documentarista, tratando-o com diferentes tipos de coloração, mudança de velocidade e acrescentando uma trilha sonora, ao mesmo tempo em que tornaram o filme uma peça de reflexão, sobre o cinema e memória, tragicamente conectada ao seu realizador original, um documentarista que morreu pobre, esquecido e em estado de amnesia.

Outros exemplos são *The Georgetown Loop* (1996) e *Disorient Express* (1996), ambos do cineasta americano Ken Jacobs que utilizou material de arquivo da Biblioteca do Congresso Americano e fazem parte de seu projeto *Nervous System projector performances*. Os filmes consistem em duplicar uma mesma imagem, a partir de tomadas feitas de um trem de onde se vê os trilhos da ferrovia, alterando sua velocidade e criando relações entre estas e que para Nicole Brenez, essas imagens sugerem evocar “a estranheza vivida pelos espectadores do primeiro cinema com a visão dessas paisagens sendo devoradas pela ferrovia, como um cinema a serviço da conquista visual do mundo” (BRENEZ, 2002, pg. 57). Jacobs diz que seu interesse é mineração, cavar o filme, “estou à procura de coisas que literalmente você não vê quando se está a 24 quadros por segundo, velocidade normal do som”, pois “cinema é uma relação de quadro para quadro para quadro” e faz com que isso aconteça em seu trabalho de uma forma desorientadora, pois seu interesse é o de causar novas experiências aos espectadores<sup>63</sup>. Aqui podemos identificar aquilo que Rancière aponta como assinalamos no capítulo anterior e que implica sua dimensão política, disponibilizar “jogos estéticos” ao espectador e através do “poder de associação e dissociação”, possibilitar uma emancipação deste espectador.

Portanto, a imagem clássica do filme dos irmãos Lumière é emblemática, nela contém simbolicamente o destino e chegada que as imagens cinematográficas estariam por fazer, e como diz Blümlinger, em um retorno interminável, pensamento que desenvolve ao associar o mecanismo da locomotiva a vapor ao do projetor de cinema, pois estas máquinas “incorporam o princípio da repetição e da disponibilidade: elas são conectadas, colocadas em movimento, pausadas e começam a girar mais uma vez”. Ao mesmo tempo possibilitaram o exercício de mudança da experiência da visualidade na modernidade, funcionando como máquinas organizadoras do olhar, continua

---

<sup>63</sup> Em entrevista a Harry Kreisler na série *Conversations with History*. Institute of International Studies, UC Berkeley, 1999. Disponível em: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con0.html>.

Blümlinger, que citando os estudos de Jacques Aumont<sup>64</sup> e do pesquisador alemão Wolfgang Schivelbusch<sup>65</sup>, lembra que a paisagem percorrida por um passageiro de trem do século XIX prefigura a audiências de massa do cinema. “A estrada de ferro representa a perda da experiência da viagem como um *continuum* espacial”, ela aparece como “uma força de erradicar o espaço e o tempo”, e junto com o cinema, constituem “uma nova temporalidade que não é dependente apenas da destruição de temporalidades tradicionais, mas também está ligada a um novo sistema de valores” que emergira (BLÜMLINGER, 2006, pg. 246). A problemática em relação ao tempo não é nada nova, mas com a modernidade essa concepção de tempos simultâneos serve para pensar sobre como a “nova” percepção temporal, digo aqui na medida em que afetou o cotidiano da sociedade na modernidade, vai ser respondido na maneira de se ver e na criação de subjetividades. É o tempo no trem, o da paisagem que passa na janela, daquele que observa o trem de fora, e no cinema esse paradoxo é percebido com uma força maior. Esta perspectiva pode ser diretamente associada àquilo que os filmes *found footage* perseguem, uma amplificação das visibilidades ao trabalharem justamente as heterogeneidades dos registros cinematográficos, novas rupturas através da reformulação de sentidos através da montagem, formulando novas “temporalidades”. Tscherkassky ao forjar *L'Arrivée*, opera por síntese, um jogo dessas temporalidades e das heterogeneidades na elaboração de um roteiro para contar sua nova história e que a seguir será pontualmente apresentada.

A tela começa em branco, lentamente as perfurações da película do filme começam a invadir o quadro. Essa primeira imagem reporta imediatamente a uma folha em branco preste a ser escrita, no cinema, o filme começa com um jorro de luz sobre a tela onde por contrastes entre intensidades de luz e sombra, formas são delineadas e expostas para o nosso discernimento. Esse primeiro tratamento, primitivo, serve a Tscherkassky para demarcar seu ponto de partida em seu sumário da história do cinema. As imagens prosseguem, contém “sujeiras” típicas de um projetor e das películas desgastadas, à medida que ocupa esse espaço começamos a ver à direita do quadro, de maneira ainda indistinta, algumas partes de uma imagem de um filme. O som que se ouve é o da própria película, também de forma ruidosa e suja, com estalos (*pop ups*), rangidos que parecem ser do atrito entre a película desgastada e a maquinaria do

---

<sup>64</sup> *O Olho interminável*, 1989.

<sup>65</sup> *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, 1980.

projektor, além do zumbido da saída de som. Aqui é importante estabelecer que, de acordo com as próprias declarações do realizador a respeito de sua abordagem em relação à materialidade da película, todos os elementos mostrados fazem parte da história, são como personagens, como ele próprio declara, “eu quis fazer um filme no qual a materialidade física da tira pudesse intervir na história do filme”, portanto pode-se sugerir que as intervenções que assistimos, são ações destes “personagens” que constroem uma *diegese*, pode-se assumir o projetor como uma espécie de co-narrador e a tira de filme como um protagonista. Há uma confluência entre os elementos presentes, “materiais” e “representacionais”, na qual estes são indiferenciados e todos eles participam da história o que afasta de um possível entendimento de que se trata de um filme abstrato ou estrutural.

Em meio à tomada do espaço da tela em branco pela tira de filme, começamos a ver também uma segunda borda de película, agora pelo lado esquerdo do quadro. Essas bordas avançam concorrentemente, em movimentos de ir e vir em direção ao centro da tela, e percebe-se de que se trata da mesma imagem, porém invertida, como um espelho, um reflexo de si mesma. Então elas se chocam e iniciam uma disputa pelo controle da tela com deslocamentos horizontais também de ir e vir, até que a borda do lado direito da película preenche completamente o quadro com a imagem de um trem chegando a uma estação, simultaneamente vê-se a passagem entre os fotogramas da película em uma velocidade alterada do filme, por fim, a imagem do trem chegando pela direita extrapola o quadro, chegando a mostrar a banda sonora da película presente em sua outra borda. Nota-se aqui que, por se tratar de uma imagem invertida, desviada, para conciliar a perspectiva do filme de Young à dos Lumière, a banda sonora aparece onde não deveria normalmente estar, apresenta-se como um reflexo, como em um espelho onde se mira o passado. Este retrovisor estabelece o contato visual entre os “dois” trens, mas que na verdade é o trem simbólico do cinema.

Imediatamente após, ocorre uma desestabilização completa da imagem. A tira-imagem da esquerda intervém abruptamente, e em sobreposição, o *outro* trem atravessa a imagem colidindo com o primeiro “causando um violento acidente”, segundo o próprio Tscherkassky<sup>66</sup>. A partir desse ponto, em uma montagem extremamente acelerada, que lembra Dziga Vertov, as duas imagens sobrepostas travam uma caótica

---

<sup>66</sup> Notas de Tscherkassky. Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>.

batalha entre seus trens na qual essas imagens são invertidas horizontalmente e verticalmente, a imagem é trabalhada em positivo e negativo, subexpostas e superexpostas e as perfurações das películas e as bandas sonoras são cruzadas em um efeito que faz sugerir trilhos entrecruzados. Christa Blümlinger chama atenção da proximidade desta sequência em *L'Arrivée* com outra em outro filme *found footage*, trata-se de *Lumière's Train*<sup>67</sup> (1979) de Al Razutis onde o realizador e pesquisador alemão radicado no Canadá, a partir do reemprego de trechos dos filmes *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* de Lumière, *La Roue* (1922) de Abel Gance e *Spills for Thrills*<sup>68</sup> (1940) da Warner Brothers, constrói uma colisão semelhante à de Tscherkassky. Entretanto vale salientar a diferença dos usos entre os materiais de origem, Razutis usou o próprio filme dos Lumière como uma de suas fontes, como *détournement* certamente, mas em uma estreita relação ao seu objeto, enquanto Tscherkassky reinventou a cena a partir do filme de Young e com isso imprimiu um desvio ainda mais afastado que o seu precedente, sem contudo amainar sua força reflexiva. Blümlinger inquiriu o porquê da violência dessas sequências relacionadas ao filme dos Lumière, e para isto, considera três razões: a primeira é que para estes cineastas o filme, servindo como material, afasta-se do imaginário primário e original, se desvincilha da realidade profílmica, a segunda é a de uma oportunidade arqueológica na história da representação visual do cinema como um fenômeno visual, e a terceira como uma reflexão sobre o legado iconográfico do filme dos Lumière (BLÜMLINGER, 2006, pgs. 256 – 260). Nicole Brenez, comentando a mesma sequência do filme de Razutis, mas que é perfeitamente aplicável ao filme de Tscherkassky, aponta o aspecto determinante de *L'Arrivée en Gare* dos Lumière afirmando que, simbolicamente, “é o filme onde a perspectiva domina o imaginário do espaço, torna-se um emblema de agressão, como se ela se voltasse sobre seu sujeito”. Ela aqui faz menção à lenda do pânico causado na plateia com a exibição do filme dos Lumière e que Razutis transforma em um grande acidente de trem justamente para sobrepujar o diferencial deste filme, da mesma maneira também se pode dizer que este mesmo raciocínio se encontra presente no filme de Tscherkassky, como diz Brenez, é “com a *chegada* do filme como irrupção afetiva no imaginário coletivo, apoiado por um medo antropológico” que o cinema declara o seu poder ao mundo. Brenez lança ainda

---

<sup>67</sup> Apesar de ter sido buscado, esse filme não foi encontrado para a verificação desta pesquisa, somente referências bibliográficas.

<sup>68</sup> Filme de compilação que mostra um série de desastres e acidentes de todos os tipos.

outra questão, se o *L'Arrivée en Gare* não é o primeiro filme realizado, por que é considerado a origem do cinema? Ao que responde:

“Porque primeiro há uma imagem, mas o padrão não está lá, ou, mas nem tudo está lá, junto à borda do quadro, e ainda confundido com o fundo negro, no limiar do visível. É o que inventa - no sentido científico - o filme dos Lumière e que Razutis nos descobre, é o que o cinema é definitivamente, o sujeito oscila na presença - e pode ser mantido na plasticidade pura, capaz de recuperar todos os fenômenos à luz da descontinuidade. Este é o evento cinematográfico, o próprio do cinema, que a pintura e a fotografia não acessaram imediatamente” (BRENEZ, 1998, pg. 317).

Quando Razutis e Tscherkassky partem da referência histórica do filme dos Lumière para elaborar suas obras, potencializam o evento deste filme e a descontinuidade que ele revelou, através da exacerbação do tratamento das especificidades da película e do gesto de seus realizadores, como Brenez se refere, “graças às formas da íris, do *flicker*, do batimento entre positivo e negativo, e, claro, graças ao tratamento da chegada em catástrofe” (BRENEZ, *op. Cit.*). É a riqueza das propriedades óticas no cinema que era descoberta. Nestes filmes a colisão dos trens é a colisão com o espectador.

Voltando a *L'Arivée* de Tscherkassky. Após o grande acidente, a batalha entre os trilhos, que dura quase um quinto do filme<sup>69</sup>, esses cruzamentos montados a partir de tiras de filmes que se assemelham aos trilhos de ferrovias como representação da multiplicidade de caminhos que o cinema começou a percorrer a partir do filme dos Lumière, vê-se por um breve momento, outra vez a tela em branco e em seguida, mais uma chegada à estação. Recortada entre as perfurações da película surge a figura icônica do rosto de Deneuve que também se encontra enquadrado em uma das janelas do trem ainda atravessado por pedaços de película e que remete para aquilo que tão caro ao cinema, o trabalho com a fotogenia (também presente nos outros filmes aqui selecionados), mas ao mesmo tempo em que também sugere uma espécie de tesoura que corta o filme e permite a inserção do elemento humano entre a dureza do metal dos trens e a fragilidade da película do filme logo após a catástrofe precedente. Cabe destacar que é o único rosto que vemos iluminado no filme, diferentemente do filme dos Lumière que dispõe os corpos humanos, mas não é sua intenção destaca-los. Ao

---

<sup>69</sup> Esta “sequência” dura 22s para um filme de 2 min.

(re)elaborar a sequência da chegada do trem à estação, em termos de rostos presentes, Tscherkassky suprimiu-os do material do filme de Young e limitou-se a essa única pessoa, Catherine Deneuve, segundo ele mesmo, “muito proeminente retratada” (TSCHERKASSKY, 2005, p.148-150). Mas não é somente a inserção do humano que ocorre, Philippe Dubois lembra que a “chegada do trem” tem como consequência a perda da distância, descobre-se uma “proximidade inquietante da imagem para o espectador”, com a qual “ele é introduzido gradualmente para o *close-up*” (Dubois, 1985, p.24 *apud* BLÜMLINGER, 2005, pgs, 259 - 260). A sucessão de molduras que se vê destacando o rosto da atriz, entre as tiras do filme, na janela do trem e evidentemente no próprio quadro do filme logo após a colisão, reforça a ideia dessa proximidade, uma nova invenção após a da perspectiva. Tscherkassky promove um salto logo após a multiplicidade dos cruzamentos de “linhas férreas”, e por elipse, introduz o inquietante *close-up* em sua história sobre o cinema e daí se encaminha para o final do filme quando Deneuve desce do trem, começa a andar pela plataforma da estação, enquanto as perfurações da película começam a se dissipar, finalmente ela abraça um homem e se beijam. Contudo, sutilmente, é mais uma vez mostrada do lado direito do quadro o trilho da banda sonora do filme. A tela escurece.

Se o trem dos Lumière trouxe a perspectiva, as propriedades óticas, a descontinuidade dos fenômenos mostrados, a preparação para o *close-up*, o trem de Tscherkassky, além de exercitar a transmutação desses códigos gravando-os manualmente, traz um rosto, não um rosto qualquer, mas o de uma *star*, e este rosto traz consigo toda uma bagagem relativa ao cinema. Como nos referimos anteriormente, podemos encontrar nesse rosto espetacularizado, em meio à torrente de tiras de filmes que o perpassam, toda uma rede de conexões que o cinema estabeleceu em nosso imaginário, alterando nossas percepções, modulando nossos sentimentos, virtualizando mundos, através da transparência da película, um volátil suporte agregador de discursos possíveis. Mas essa estrela de cinema também traz consigo aquilo que para Adorno, citado por Brenez, representa como “o ícone da transformação de um ser humano em mercadoria, como o último estágio de uma liquidação, que é a da expressividade, a da singularidade, e a da individuação”, esta última, como a “pedra de toque para a liberdade, emancipação e a justiça” (BRENEZ, 2004, pgs, 279 - 280). O cinema, assim como o trem, foram também veículos da expansão do capitalismo, nada novo, e agora, nessas recodificações propostas pelos filmes *found footage*, percebemos gestos em

repensar a rede emaranhada dos discursos do cinema. Este raciocínio apontado por Brenez sobre o filme de Razutis, aplica-se a Tscherkassky e os *found footage*, onde se “explora a ruptura<sup>70</sup> sob a forma de deslocamento e o rasgo visual ataca o próprio discurso, a linguagem” (BRENEZ, 1998, pg. 318). O “*happy end*” de *L’Arrivée*, em seu quadro final, em uma imagem desgastada pelo tempo e pelo manuseio, quando justapõe o ideal de felicidade e de beleza hollywoodiano com a visão da banda sonora do filme, explicita a condição de sua materialidade e das artimanhas do cinema e mais uma vez demonstra a estratégia moderna em explicitar os mecanismos da arte.

### 3.3. *Outer Space* - a expressão e o rosto

Os filmes subsequentes de Tscherkassky para sua Trilogia *Cinemascope* são *Outer Space* (1999) e *Dream Work* (2001), foram elaborados a partir do material extraído de um mesmo filme, *The Entity* (1982) de Sidney J. Furie, um filme de terror americano. Tscherkassky conta que nunca havia visto o filme antes de conseguir a cópia com a qual trabalhou, sabia apenas sobre a trama da história que girava em torno de uma dona de casa de subúrbio que passa a ser atacada por esta entidade invisível, o que julgou potencialmente interessante para seu trabalho de pesquisa no formato *Cinemascope* e confirmado assim que assistiu o filme. Ele acabava de realizar *L’Arivée*, onde abordou uma temática tão simbólica para a história do cinema, e encontrava em um filme de terror a matéria-prima para dar continuidade às suas reflexões sobre o cinema, “eu queria prestar minhas homenagens à abundância de expressão dos filmes analógicos através de *Outer Space*” (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 150 e 158). *The Entity* é abundante dessas expressões. Classificado como terror, este filme contém elementos que combinam suspense, drama, ação e um toque de ficção científica, embora alguns destes traços sejam filtrados pelo realizador, mas formam um compêndio de elementos formais da sintaxe desenvolvida no cinema como expressão. Além disso, tem-se como “protagonista” da história, a atriz Barbara Hershey, cujo rosto, que já no filme original é

---

<sup>70</sup> Brenez utiliza aqui o conceito foucaultiano de ruptura. (In) *Arqueologia do Saber*, 1984.

marcante, por Tscherkassky é retalhado literalmente e analiticamente reempregado de diversas maneiras.

Tscherkassky declara que a trilogia *cinemascope* não foi planejada. *L'Arivée* funcionou como um prólogo, e trilogia somente começou a ser vislumbrada quando ele estava selecionando os trechos de *The Entity* a serem trabalhados em *Outer Space*, que segundo Tscherkassky, a “abundância semântica” de seu material original o fez descobrir um outro filme latente que seria *Dream Work* (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 158). Este mesmo material ainda serviu na realização de um outro, *Get Ready*, na verdade a vinheta para o Festival Internacional de Viena de 1999, mas que mostra uma faceta extremamente leve e *pop* de Tscherkassky. Curiosamente essa abundância semântica vem de uma produção hollywoodiana mediana, um filme de horror, gênero muitas vezes desconsiderado historicamente seja na literatura ou na hierarquia do cinema, aqui falamos em termos de respeitabilidade enquanto obra, salvo suas exceções e o interesse de mercado, mas é neste filme que Tscherkassky encontra material para fazer sua homenagem aos filmes análogos de expressão de que fala e que lhe acabou rendendo dois filmes. Evidentemente consideramos aqui a disponibilidade da cópia do filme com a qual trabalhou, presente de amigos, como também sua opinião mencionada anteriormente de que a partir de qualquer pedaço de filme pode-se fazer um outro, traços característicos de *found footage*: acesso ao material, seja lá qual for sua proveniência, e a prospecção deste material para sua reelaboração. Entretanto ao desenvolvermos esta análise persistiu uma questão, por que um filme de horror conteria tantos elementos representativos para se refletir sobre o cinema? Dissemos que *The Entity* possui traços de diversos gêneros cinematográficos, o que já indica essa riqueza de material semântico a ser decantada, mas é eminentemente um filme de horror, característica que Tscherkassky não abandona, segundo ele mesmo afirma, seu “ponto de partida conceitual foi o de fazer um ‘filme material’ que permeasse a trama original” (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 158). Christa Blümlinger reconhece essa aproximação com a trama original, mas indica que enquanto a narrativa original tinha os códigos facilmente estabelecidos onde as agressões sexuais “são prefiguradas e codificadas de modo a manter-se na maior parte imaginária e têm lugar fora da tela”, com Tscherkassky ela é figurativamente condensada e trabalhada a partir do rosto da atriz (BLÜMLINGER,

2002)<sup>71</sup>. Portanto, não existe aleatoriedade no reemprego dessa característica na elaboração de *Outer Space*, podemos dizer que se mantém como um “filme de horror”, inclusive após sua grande repercussão em festivais, foi incorporado em uma coletânea de filmes experimentais, *Experiments in Terror*<sup>72</sup> (2003). Consequentemente, outro ponto que esta questão toca é relativo ao gênero cinematográfico, questão que atravessa toda a história do cinema. Como o próprio Tscherkassky defende os filmes *found footage* como sendo um gênero dotado de especificidades, então pensar sua correlação com os gêneros hegemônicos pode nos abrir algumas perspectivas para esta análise.

Em *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, Pierrot, aliás, Ferdinand (Jean Paul Belmondo) pergunta ao diretor Samuel Fuller (ele mesmo): “*Sempre quis saber o que exatamente é o Cinema?*”, Fuller responde: “*Os filmes são como um campo de batalha... é amor, ódio, ação, violência e morte... em uma palavra: emoção*”. “Ah!”, responde Ferdinand um tanto desapontado. No aparente simplismo da resposta e na resignada reação do interlocutor, transparece de certa maneira a essência do ato cinematográfico em relação ao seu fazer e seu assistir, a avidez pela emoção, pelo entretenimento, pela experiência, e demonstra ao mesmo tempo o quanto segmentada essa atividade se tornou. Para a pesquisadora francesa Raphaëlle Moine a instituição empírica dos gêneros cinematográficos clássicos serviu e serve em uma ponta, sob o ponto de vista econômico, para a organização de uma estrutura industrial “como um sistema racional de produção e exploração de imagens”, de demarcação de mercado, por outra, para o reconhecimento por parte de seu consumidor em “classificar narrativas recorrentes, ideológicas, formas estéticas e elementos de dentro desta produção cinematográfica” servindo como forma de se distinguir grupos de filmes. Portanto, os gêneros “funcionam simultaneamente como um ato discursivo, uma ferramenta de comunicação, e um meio de mediação cultural, ideológica e social” (MOINE, 2008, pg. xii e xiii), o que para Rick Altman os transforma em campos discursivos, “movidos por uma incrível variedade de forças, muitas vezes trabalhando através de propósitos transversais” (ALTMAN, 2003, pg. 28). Esse reconhecimento transformou a discussão dos gêneros de uma mera aceção classificatória em uma profusa diversidade de estudos, o que de certa maneira coaduna com a ideia contida na frase de Fuller: para

---

<sup>71</sup> Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2003/28/outer\\_space/](http://www.sensesofcinema.com/2003/28/outer_space/)

<sup>72</sup> <http://www.othercinemadvd.com/experiments.html>

cada gênero, em sua representatividade, se torna a concentração de certas “emoções”, fabricadas e percebidas no campo de batalha do filme e no campo de batalha do cinema.

Não julgamos necessário alongar nesta pesquisa sobre um assunto tão vasto e persistentemente controverso devido a diversidade tipológica e taxonômica que abrange refletida nos desdobramentos de seus estudos, contudo, essas mesmas razões faz salientar uma questão derivativa. Os filmes *found footage* ao trabalharem as especificidades do material no sentido físico e figurativo lançam uma nova perspectiva sobre essa questão, se estes filmes operam através do *détournement*, esse desvio também se faz presente na forma como lidam diante dessa diversidade de gêneros. Evidentemente a essência do *found footage* define e determina essa propriedade, e ao fazê-lo estabelece uma síntese onde cultura, sociedade, economia são interligados no amálgama cinema e a “máquina cinema” é visionada. *Outer Space* como um destes exemplos, e pela manutenção da proximidade ao tema do filme original que seu realizador se permitiu, torna-se um bom exemplo de se abordar essa questão. Então, como Tscherkassky reemprega os códigos de um filme de horror em sua reflexão sobre cinema em um filme *found footage*? Buscando responder essa pergunta, procuramos identificar questões básicas referentes a este gênero peculiar, e de como ele se tornou tão popular.

Noël Carroll lembra que o horror é, sobretudo, um gênero moderno que deriva da literatura a partir do século XVIII com o romance gótico inglês, do *Schauerroman* (romance de chuvas) alemão e do *roman noir* francês. Dentre as várias modalidades da rubrica *gótico*<sup>73</sup>, aquela classificada como sobrenatural, é a que trabalha a mente do leitor na qual “a existência e a ação cruel de forças não naturais são afirmadas de maneira vívida”, e através de choques abruptos, leva-o “de um ceticismo inicial para uma crença impressionada no horror”<sup>74</sup> (CARROLL, 1999, pgs. 16-18). Grandes escritores<sup>75</sup> dedicaram histórias em suas obras a este gênero que cresceu em aceitação e rapidamente chegou às telas, principalmente, após a Primeira Guerra Mundial, e de lá para cá se manteve perene.

<sup>73</sup> Carroll assinala a classificação de Montagne Summers que divide o gótico em histórico, natural ou explicado, sobrenatural e o equívoco.

<sup>74</sup> Aqui Carroll faz referência ao trabalho de J.M.S. Tompkins, 1969.

<sup>75</sup> Como Mary Shelley, John Polidori, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Robert Louis Stevenson, Guy de Maupassant, Oscar Wilde.

Carroll reconhece que histórias assim são registradas há séculos, mas o que acontece a partir da modernidade é o que ele denomina de *horror artístico* e se refere ao “produto de um gênero que se cristalizou [...] por volta da época da publicação de Frankenstein (Mary Shelley) e que persistiu [...] através de romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX” (CARROLL, 1999, pg. 28). Neste tipo horror<sup>76</sup> “os monstros são vistos como violações da natureza e como anormais”, é neste ponto que diferem, por exemplo, dos monstros dos contos de fada<sup>77</sup>, isto porque a maneira de reagir dos personagens a estes monstros, e, por conseguinte, dos leitores ou espectadores, é caracterizada pela repulsa, da não aceitação “de um erro de categoria cosmológica ou metafísica” que o monstro representa. A essa reação o autor chama de *paradoxo da ficção*, a qual denota uma relação ambígua em seu público, “como existir uma resposta, com autêntica emoção, ao que se sabe não ser verdadeiro”, e que na mesma medida, leva ao *paradoxo do horror*, o por quê da atração por aquilo que é repulsivo (CARROLL, 1999, pgs. 77, 93 e 233).

Esses paradoxos identificados por Carroll a partir da modernidade refletem de certa forma, o interesse pelo estranhamento não somente na literatura ou no cinema, mas que já eram presentes no cotidiano da época, em pleno turbilhão dos hiperestímulos, do sensacionalismo grotesco que vendia jornais, do caos da cidade que “instilou um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo”, como coloca Ben Singer, e que rapidamente se “sensacionalizou” como divertimento comercial com “espetáculos envolvendo catástrofe e risco físico” (SINGER, 2004, pgs. 95-114). Com outro exemplo, Vanessa R. Schwartz lembra que certas práticas culturais em Paris, onde o necrotério (uma delas) se transformou em um disputado ponto de excursão, onde as pessoas iam identificar cadáveres encontrados em áreas públicas, um lugar “celebrado como teatro público” no qual esses visitantes constatavam as notícias dos crimes e mortes que circulavam na imprensa sensacionalista em uma espetacularização do mórbido (SCHWARTZ, 2004, pgs. 337-343). Esses comportamentos apontam pra

---

<sup>76</sup> Carroll expõe o contraste entre o *horror artístico*, que procura um efeito específico, e o *horror natural*, que seria aquele que associamos ao nosso cotidiano diante de um desastre, catástrofe etc (CARROLL, 1999, pg. ).

<sup>77</sup> Carroll argumenta que diferentemente, nos contos de fada, a Bela e a Fera por exemplo, existe o medo, mas não existe uma reação antinatural, pois os personagens estão no mundo do maravilhoso e do fantástico, a Fera é “parte e parcela da natureza” (CARROLL, 1999, pg. 77).

Schwartz, assim como em Singer, uma preparação do público para o espetáculo cinematográfico.

Podemos concluir então que essas práticas e imposições agenciadas pela modernidade de uma transformação radical que preenchia o cotidiano de incertezas, e, ambigualmente, promovia a atração pelo perigo, pela catástrofe, pela morbidez, podem ser consideradas como indicativos da emergência do gênero de horror no cinema. Os efeitos de estranhamento, ansiedade, fascinação, parecem estar intrínsecos nas imagens cinematográficas desde seus primeiros tempos. Tom Gunning relata as primeiras reações do escritor russo Máximo Gorki em 1886 para o qual a fantasmagoria presente nas imagens, causou-lhe um efeito misterioso e perturbador:

“Esta vida muda e cinza finalmente começa a perturbar você, deprimi-lo. É como se ela carregasse uma advertência, carregada de um vago, mas sinistro significado que faz seu coração quase desfalecer. Você está esquecendo onde está. Estranhas visões invadem sua mente e sua consciência começa a diminuir e turvar-se” (Leyda, 1960, pg. 408 *apud* GUNNING, 1996, pg. 22).

Não se tratavam de imagens de filmes de horror, mas as estranhas visões que o cinema começa a promover reforçam a ideia desse estado de estranhamento e fascínio que se instalou na modernidade.

Então, os filmes de horror chegaram. Nos Estados Unidos os estúdios de Thomas Edson realizaram *Frankenstein* (1910) dirigido J. Searle Dawley, a primeira de uma longa série de versões para o cinema do romance de Mary Sheley, *Frankenstein, ou o Moderno Prometeu* (1817-1831). Mas é da Alemanha do pós-guerra que chega uma grande leva dos filmes<sup>78</sup> com o Expressionismo Alemão iniciado por *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919) de Robert Wiene. Siegfried Kracauer, em seu livro *De Caligari a Hitler*<sup>79</sup> de 1946, menciona o quanto esses filmes chocaram e foram admirados pelas plateias de Nova York, Paris e Londres, tanto por sua temática quanto pelas inovações técnicas, e que adjetivos como macabro, sinistro, mórbido eram-lhes sempre associados. Ao mesmo tempo estabelece como tese de seu livro a estreita relação entre esses filmes, o trauma da Primeira Guerra e a ascensão do nazismo, como representação da “alma do

<sup>78</sup> Embora Thomas Elsaesser aponte que a temática que prefigura o cinema expressionista alemão já era encontrada em filmes como *Der student von Prag* (1913) de Paul Wegener. (In) folder da mostra *Cine Fantástico y de Terror Alemán* da Cinemateca de Bilbao, Espanha, 2002.

<sup>79</sup> *De Caligari a Hitler – Uma história psicológica do cinema alemão*. Editora Jorge Zahar, 1988.

povo alemão” no expurgo dos horrores e como antecipação a figura de Hitler (KRACAUER, 1988, pgs. 15 - 18). Porém, para Thomas Elsaesser, esta “comparação audaciosa”<sup>80</sup> de Kracauer contribuiu para uma certa fascinação ambígua dos historiadores do cinema em torno do cinema expressionista, entre uma consideração estética e uma reserva ideológica, mas objetivamente, em termos de elementos do horror, não explica porque esses monstros e filmes continuam a serem cultuados contemporaneamente, tornando-se ícones e se convertendo em arquétipos que influenciam ainda hoje várias outras mitologias do cinema (ELSAESSER, 2002). Retomando Altman e Moine na questão dos gêneros enquanto campos discursivos, entendemos que o caso dos filmes expressionistas alemães, que de certa maneira inauguram muitos dos traços que são encontrados nos filmes de horror (nos personagens, nos cenários, em suas sombras, etc), incorporam uma força disruptiva que afronta um cenário ideológico. Servem para explicar o exorcismo dos horrores da guerra conforme defende Kracauer, mas transcendem o fato localizado, tornam-se modelos que refletem algo mais, uma contra força, uma divergência em um mundo seriado.

Ao relacionarmos o cenário transfigurado ao longo da modernidade onde se formulou novos modos de percepção, o gosto pelo risco, a morbidez como atração urbana, o surgimento do cinema como um dos instrumentos de espetacularização para esta nova percepção, podemos estabelecer uma associação à noção de Carroll sobre o horror artístico, justamente por exercer esse caráter divergente de onde emerge os filmes de horror e se prolonga como gênero cinematográfico. Essa divergência é aqui sugerida procurando demonstrar os conceitos de paradoxo da ficção (reagir àquilo que não se sabe não existir) e o de paradoxo do horror (ser atraído por algo que seria repulsivo).

Os objetos do horror artístico que Carroll elenca para explicar esses paradoxos são essencialmente os “desajustamentos classificatórios”, “violações categoriais que chamam atenção como anomalias e provocam curiosidade”. Assim, a divergência prefigurada na anomalia assume papel preponderante na provocação da curiosidade, se quisermos, no questionamento das ambiguidades nas imagens que são

---

<sup>80</sup> Elsaesser afirma que o “juízo como fenômeno político” do cinema alemão a partir da Primeira Guerra por Kracauer, foi extremamente danoso, gerando uma série de “histórias ideológicas” que refletem valores autoritários, nacionalistas ou racistas, e que essas ideologias serviram para um isolamento deste cinema (ELSAESSER, 1996, pg. 11).

apresentadas no filme. Carroll aponta que se deve observar que a gratificação não está no monstro em si, mas em sua funcionalidade na estrutura narrativa como um todo, o monstro mantém a curiosidade, e é no processo de desvelamento da trama, entre ameaças e embates que ocorre “a experiência estética” (CARROLL, 1999, pgs. 265-275). Gunning afirma que os temas e tramas do fantástico e do horror são comuns para o cinema e a literatura, e que a origem desses gêneros, no entanto, “deriva da ambiguidade ontológica da imagem cinematográfica: uma presença ausente” (Gunning *apud* MOINE, 2008, pgs. 34 e 35). Tal como Gorki intuiu após o desconcerto de sua primeira sessão, aqueles “fantasmas” de certo modo funcionam como esses objetos de horror que Carroll aponta, onde a ambiguidade narrativa é e não “materializada” na imagem, como em *Cat People* (1942) de Jacques Tourneur, onde não vemos monstro algum, somente sombras, mas pressentimos a presença de algo pronto a saltar sobre nós.

*The Entity* é um desses filmes que foi constituído para gerar pavor, um produto de mercado, carregado dos clichês do gênero e que Tscherkassky retrabalhou em seu *Outer Space*, inclusive reempregando um modelo narrativo estabelecido. Carroll em sua pesquisa sobre o gênero do horror identifica dois modelos gerais para os enredos destas narrativas, o *enredo da descoberta complexa* com quatro movimentos essenciais – a irrupção, o descobrimento, a confirmação e o confronto –, segundo Moine o tema destes filmes gira em torno “da incompetência e ineficácia da ciência, dos seus representantes institucionais e do pensamento racional”, é este tipo de enredo que é encontrado na grande maioria dos filmes de horror subdivididos em várias categorias (Carroll identifica quatorze), e o *enredo de extrapolador*, que embora encontrado em menor quantidade, sua estrutura é recorrente e também possui quatro movimentos – a preparação para experiência, a experiência, o acúmulo de provas que a experiência deu certo e o confronto com o monstro –, gira “em torno dos perigos de uma atividade científica que é exercida sem limites”, é basicamente o caso do cientista maluco como *The man with X-ray eyes* (1963) de Roger Corman (CARROLL, 1999, pgs. 149 e 172-173 e MOINE, 2008, pgs. 47-48). Para esta análise nos deteremos no primeiro modelo que, como veremos mais adiante, pode ser identificado perfeitamente seu reemprego na trama de *Outer Space*.

Como no original, a protagonista de *Outer Space* também sofre ataques de uma entidade, todo o filme gira em torno do enclausuramento de seu corpo em um

mesmo ambiente, uma casa de subúrbio, e das relações que se estabelecem a partir deste confinamento e o quadro do filme, mediadas principalmente por seu rosto. Em *Outer Space*, espaço exterior, Tscherkassky sumariza os elementos do filme original para promover basicamente uma disputa entre corpo e espaço, concentrando-se nas formas de seu preenchimento e domínio, uma espécie de *horror vacui*. A ideia do *horror vacui* pode ser encontrada em vários sentidos: na física, na filosofia e nas artes plásticas. Para Aristóteles o espaço e o corpo eram tão intimamente ligados que se tornava inadmissível de aceitar a existência do vácuo, “a natureza sente medo de lugares vazios”, daí o termo<sup>81</sup>. O crítico de arte americano Ian Verstegen, recorrendo aos escritos de Rudolf Arnheim sobre arte psicótica e mais especificamente sobre a arte esquizoide, indica que “encontramos na obra de arte uma espécie de reestruturação incessante”, onde são percebidos “trocadilhos” e o *horror vacui*, que alguns destes artistas manifestam<sup>82</sup>, é percebido quando o “detalhe desenhado irá desencadear outro detalhe formal, mas não por temas relacionados a ele, e este, por sua vez, sugere uma outra forma [...]” (VERSTEGEN, 2005, pgs. 129-130). Não estamos sugerindo que Tscherkassky seja um esquizo, ou que, por conseguinte, seus pesquisadores o sejam (embora suscite dúvidas), mas é característica recorrente em seus filmes o trabalho incessante dos desdobramentos de unidades e detalhes, e que em *Outer Space*, por razão de sua trama básica, isto nos parece mais evidente.

O filme começa em preto, logo após, de forma alternada, vê-se riscos na película e na zona central do quadro uma casa típica de subúrbio americano, a imagem é irregular e desestabilizada com sobreposições do mesmo *take*, o efeito de *flicker* agregado confere uma impressão soturna ao alto contraste dessa imagem e remete ao clichê dos relâmpagos de filmes de terror. Um falso-*raccord*<sup>83</sup> insere uma mulher vista de costas olhando para a porta de entrada da casa, o som utilizado é o do próprio filme, uma trilha sonora típica de suspense, mas com “impurezas” e “imperfeições” de gravação. Quando a mulher está prestes a abrir a porta, vê-se rapidamente pelo lado

---

<sup>81</sup> (In) Daniel Garber, *Physics and foundations*. The Cambridge History of Science, Vol III, pgs. 27-28, 2008.

<sup>82</sup> Como exemplo podemos relacionar os arabescos islâmicos, o trabalho do designer gráfico David Carson, os quadrinhos de Robert Crumb, *Where's Wally?* de Martin Handford, ou as *assamblages* de Artur Bispo do Rosário.

<sup>83</sup> O falso-*raccord* é uma articulação insuficientemente contínua do ponto de vista da estética clássica, trata-se de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. (In) Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Jacques Aumont e Michel Marie, 2007, pg. 116.

direito da tela as perfurações da película que, diferentemente daquelas de *L'Arrivée*, aparecem em uma forma sinuosa, mais “orgânica”.

Em uma passagem entre ambientes extremamente clássica e dramaticamente enquadrada, há dois planos detalhes, a mão da mulher girando a maçaneta (externa) e sua continuidade (interna) onde ela aciona o interruptor da lâmpada antes de entrar na casa, mas que no filme original se encontram em cenas completamente distintas, entretanto Tscherkassky os monta à maneira acadêmica. Assim como os relâmpagos, essa passagem do externo para o interno obedece ao modelo comum ao gênero terror, excetuado a textura fabricada por Tscherkassky. Então ela começa a percorrer lentamente um corredor em penumbra, observando apreensivamente as várias portas em volta, ouve-se o som de uma televisão de um cômodo no fim do corredor de onde um rapaz pergunta, “*tudo bem mãe?*”, ela responde, “*claro*”, e acena com a mão (aqui também é utilizado o áudio original do filme), entretanto, exatamente no momento da pergunta e ao final do aceno, ocorrem duas leves sobreposições de uma imagem onde se vê umbrais de portas dispostos perpendicularmente e que dividem o quadro ao meio sugerindo uma espécie de espelho para estes umbrais, essas sobreposições também parecem demarcar uma espécie de intervalo entre dois estados de atenção da personagem, um mais interiorizado, em sua apreensão, e o outro exteriorizado que permite a comunicação com o filho. Até este momento as sequências apresentadas no filme funcionam como uma espécie de preâmbulo, uma preparação onde são claramente perceptíveis os clichês de filmes de horror.

Após isto, pouco antes de sua entrada no interior de um dos quarto, a mesma sobreposição reaparece de forma mais intensificada, e pela primeira vez vemos o rosto da mulher, ainda na penumbra. No momento em que ela atravessa a porta inicia-se um *flicker* na imagem produzido por uma sobreposição de película sobre a composição onde vemos a mulher e que está presente durante toda a cena, simultaneamente, esta camada que a mostra é copiada e também sobreposta diversas vezes. É neste ponto que podemos reconhecer o primeiro movimento do modelo de Carroll para as tramas clássicas dos filmes de horror, a *irrupção* que “compreende as cenas e sequências que envolvem as manifestações do monstro”, pode ser imediata ou, no caso de *Outer Space*, gradual, onde se emprega o artifício da *defasagem* (*phasing*) “onde o público pode articular o que está se passando antes dos personagens da história” (CARROLL, 1999,

pgs. 149-152). Concluímos portanto que até este momento estávamos sob o ponto de vista de uma *entidade* que a espreitava desde antes de seu ingresso no interior da casa e a acompanhou até o ambiente fechado do quarto.

Ela ainda apreensiva e como se pressentisse uma presença alheia, olha para todos os lados, mas o efeito das múltiplas camadas<sup>84</sup> sobrepostas cria um efeito de flutuação na imagem, há uma quebra na linearidade dos movimentos do corpo da atriz, como se os momentos não fossem precisos, mas fugidios, o que é reforçado pela série de tomadas descontínuas que se vê em seguida extraídas de diferentes sequências do filme original utilizando o mesmo recurso de sobreposição para cada trecho (ela de pé com belo preso e solto, deitada na cama, sentada no sofá), embora todas elas tenham como cenário o mesmo quarto. De certo que a continuidade clássica nos filmes *found footage* não é preocupação para seus realizadores, mas o que chama atenção aqui é que o recurso dessa flutuação imprime na montagem em sua multiplicidade de planos, uma espécie de instabilidade temporal e, como consequência a percepção do espaço torna-se igualmente instável, mesmo se tratando de um único cenário. Ao mesmo tempo, o único elemento contínuo na sequência é o corpo da atriz que nunca é abandonado pela “câmera” que progressivamente aproxima-se cada vez mais de seu rosto. Quanto ao áudio, diferenciando-se da passagem pelo corredor onde ocorre até um diálogo, permanece praticamente nulo, inclusive em certa passagem, ela, sozinha no quarto, diz algo, mas que permanece inaudível, ouve-se apenas *pop ups* da banda sonora do filme.

Sobreposições como recurso para alternâncias na delimitação de situações, emoções, níveis de consciência - como o sonho, por exemplo -, é coisa farta no cinema, mais um clichê, contudo, Tscherkassky ao aqui reutilizá-lo, sobrepõe um ao outro, um clichê sobre o clichê. Este artifício funciona mais uma vez de maneira reflexiva, pois, como filme *found footage*, ao se apropriar de certas convenções historicamente construídas no cinema enquanto expressão cultural e instituição econômica, Tscherkassky reconhece e aciona um campo discursivo, ao qual Altman e Moine se referiram anteriormente, neste caso a película e o clichê funcionam como elementos formadores e ao mesmo tempo comentadores do uso do desvio das imagens originais. Aqui já se pode perceber como está sendo construído o filme, em uma justaposição entre

---

<sup>84</sup> Tscherkassky declara que neste filme chegou a usar cinco diferentes camadas (TSCHERKASSKY, 2005, pg. 158).

o uso de uma “gramática” clássica e suas intervenções na película, formulando uma simbiose que em si já constitui um choque entre paradigmas, uma montagem entre modelos de discursos constituídos pela história do cinema, o que mais uma vez ratifica sua preocupação em refletir acerca desta historicidade.

O rosto da mulher é cada vez mais destacado, mais e mais sobreposições dele são utilizadas e o clima de apreensão aumenta reforçado pelo som do batimento da película, por ruídos e por fim a utilização da trilha original da música do filme. Ao mesmo tempo em que gradativamente isso ocorre, o rosto é duplicado, “flipado” e colocado em *looping*, dividindo as duas metades do quadro. Neste trecho em *looping* Tscherkassky concentra-se no movimento do rosto da atriz que olha para os lados, nestas repetições o clima de ansiedade aumenta cada vez, mais uma vez a proximidade com a trama original é percebida, porém a mecânica da sequência difere completamente. Christa Blümlinger em uma análise mais psicanalítica para este filme, afirma que a mulher se torna, “através da imagem, tanto um objeto de desejo como de contemplação, uma situação que atravessa a história do cinema a partir o primeiro filme de D.W. Griffith até o presente” (BLÜMLINGER, 2002). O *close-up* griffitiano para Jean Epstein realçava o que chamava de estética da proximidade, “um rosto sob a lupa, rodopia, exhibe uma geografia febril” (EPSTEIN, 2008, pgs. 270-271), é o que Blümlinger chama a atenção, já em *The Entity*, a “presença” fora da tela do monstro moldou as cenas do filme de tal forma que o rosto da atriz é trabalhado para a efetivação da *mise en scène*, e é deste ponto que Tscherkassky desenvolve seu filme. O rosto transforma-se na interface que conecta a narrativa ao espectador, “um rosto nunca é fotogênico, embora às vezes suas emoções o sejam”, diz Epstein, isso se deve ao fato de que ele registra o pensamento através do corpo, ambos reforçando-o e despertando-o (Epstein, 1974, pg. 102 *apud* BLÜMLINGER, 2002), é através de suas expressões que somos capturados. Giorgio Agamben escreve que a “revelação do rosto é a revelação da própria linguagem”, é abertura da pura comunicabilidade humana (AGAMBEN, 2000, p. 92). A insistência de Tscherkassky no rosto neste filme extravaza um simples estudo do *close* e de suas significações cinematográficas, nos parece como uma caçada para reencontrar a essência de seus traços, ao recortar o rosto da atriz de diversas maneiras e diferentes ângulos, dispô-los justapostos, torna-se uma espécie de tentativa de decodificação do que ocorre a esta soma de semblantes, como se cada um deles contribuísse na

potencialização dessa comunicabilidade, mesmo a partir de pedaços de película, embora seu desvelamento não ultrapasse sua aparência. Como Agamben fala,

“o rosto não é simulacro, no sentido de qualquer coisa que dissimula ou encobre a verdade: ele é a *simultas*, o estar-junto dos múltiplos semblantes que o constituem, sem que algum desses seja mais verdadeiro que os outros. Compreender a verdade do rosto significa tomar não a semelhança, mas a simultaneidade dos semblantes, a inquieta potência que os mantém juntos e os reúne em comum” (AGAMBEN, 2000, p.99).

Voltando ao filme. Após a inserção de diversas camadas do rosto da atriz, o próprio espaço é duplicado em um movimento de divisão pelas sobreposições paralelas de imagens do quarto, ao mesmo tempo em que a trilha sonora se intensifica. O rosto da mulher é ainda mais multiplicado preenchendo todo o quadro e ao centro é disposto novamente, em *looping* e em diversas proporções, uma tomada onde ela grita (o áudio é nulo), até que repentinamente seu rosto é arremessado em direção à “câmera”, e logo após, o “monstro” ataca! O quarto é sacudido, ouve-se sons de vidros partidos, ela foge para outros cômodos da casa, mas é perseguida. É neste momento que o monstro é revelado, as perfurações da película começam a surgir sobrepostas sobre a imagem da mulher atacando-a, encurralando-a – uma passagem muito semelhante à cena antológica do banheiro em *Shining* (1980) de Stanley Kubrick –, em certos momentos Tscherkassky chega a recortar a película como se fossem dentes afiados. Aqui temos o segundo e terceiro movimentos do modelo de Carroll, uma de suas variantes, o *descobrimento* ou *desvelamento*, ou seja, quando o monstro é revelado, e a *confirmação*, que ao se reconhecer o perigo, deve-se convencer os outros da realidade da ameaça que ele representa e da necessidade de ação (CARROLL, 1999, pgs. 151-153). Aqui possivelmente pudesse parecer destoar o modelo do *enredo da descoberta complexa* e sua aplicação que procuramos estabelecer em *Outer Space*, pois na narrativa não se tem outros personagens para serem convencidos e arregimentados em uma ação. Então tomamos a liberdade de sugerir que aqueles a serem convencidos estão no *outer space*, somos nós espectadores que precisam ser convencidos da potência da película. Enquanto filme *found footage*, explorando justamente suas potências materiais e os campos discursivos que ele atravessa, o convencimento e a ação sobre a descoberta complexa se dá através da sensibilização de nós espectadores.

Depois disso ocorre uma sequência de ataques por todos os espaços da casa, veem-se coisas sendo quebradas, cortinas ao vento, com direito até raios e trovões, tudo sob intervenção das camadas de película sob efeitos de negativo e positivo, sub e superexposição em uma montagem frenética. O ataque prolonga-se, o espaço é completamente dominado pela película sobrando apenas, em dado momento, as perfurações (em positivo) sobre um fundo branco, até que o ritmo das imagens desacelera-se e o som zera. O monstro parece haver triunfado. Novamente vemos a frente da casa de subúrbio, tudo aparentemente está mais calmo visto do exterior, mas à medida que a câmera se aproxima das janelas duplicadas, recomeçamos a ouvir batidas, gemidos de dor, e logo em seguida, o ataque recomeça. O rosto da mulher é forçado insistentemente de encontro a um espelho no banheiro e suas expressões são duplicadas pela existência de um outro espelho na cena, há uma extrapolação da violência, ocorre um batimento acelerado entre positivo e negativo da imagem intercalada com janelas da casa que acentuam ainda mais a tensão da sequência. Temos então um rosto espremido em um espelho e janelas. O “filme é como o espelho”, escreve Christian Metz, e nele se reflete o próprio corpo do espectador como lugar de identificação primária, “o espectador se identifica com ele como um puro ato de percepção, como a condição de possibilidade da percepção”, e neste cinema pensado como um espelho, “é sempre o outro que está na tela, como para mim, eu estou ali a olhar para ele”, situação mediada pela identificação com a câmera (METZ, pgs. 45 e 48-50). Nesta sequência os três elementos presentes corroboram com essa visão reflexiva, o reflexo duplicado do rosto intercalado pela janela (que subentende o dispositivo cinematográfico), mas ao mesmo tempo, conforme assumimos ser a câmera o ponto de vista do monstro, assume um caráter ambíguo nesta equação, tornam-se todos continuidades, a película-monstro, a câmera-monstro, e por que não, o espectador-monstro, pois quer queira ou não, enquanto espectadores devoramos corpos. Se, como coloca Metz, o cinema é uma cadeia de muitos espelhos que é “ao mesmo tempo fraco e um mecanismo robusto, como o corpo humano, como uma ferramenta de precisão, como uma instituição social, e o fato é que ele é realmente tudo isso ao mesmo tempo” (METZ, pg. 51), então, em nosso entendimento, mais uma vez podemos perceber a propriedade com que Tscherkassky trabalha seu filme refletindo o cinema.

Finalmente ela reage e revida atacando o monstro (em direção à câmera) que também contra-ataca, mas aos poucos, parece ser subjugado. Aqui configura o quarto e

último movimento de Carroll, o *confronto*, o embate final contra o monstro. As imagens gradativamente vão sendo amenizadas, a casa é iluminada pelo sol, ouvimos conversas que parecem ser relatos (indefiníveis), e vemos a imagem da mulher refletida em um espelho. Logo após são utilizados, de várias cenas diferentes, recortes dos olhos da mulher que são compostos no quadro como um mosaico, e ao final temos sua imagem em tripartite refletida no espelho, mas sempre sob a ação de um *flicker* na imagem. Para Blümlinger esta sequência final reúne as duas dimensões "teóricas" do trabalho figurativo de Tscherkassky, a materialidade cinematográfica e a codificação da narrativa (BLÜMLINGER, 2002).

O rosto, em sua proximidade, assume um duplo aspecto, um que é refletido em um espelho tripartido que toma todo o quadro e nos encara diretamente, e por outro(s) que são recortados e montados como mosaico de olhos que investigam o escuro, ambos ilustram os dois estratos da noção que Deleuze e Guattari denominam de rostidade, um de significância e outro de subjetivação, embora seja ele mesmo, o rosto, uma redundância conforme os autores,

“O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho” (DELEUZE e GUATTARI, 1999, pgs. 28-29).

A proximidade, os recortes, a multiplicidade de configurações ou a simples imobilidade de seus músculos, ilustram essa zona de quase, sempre quase, atravessamento entre os espaços interiores e exteriores que são divididos por uma fina camada de acetato.

“Antes de tudo, claro, o medo”, diz Serge Daney no texto de apresentação de seu livro *A Rampa*<sup>85</sup>, referindo-se a sua expectativa antes da sessão de cinema (DANEY, 2007, pg. 25). Na homenagem aos filmes de expressão elaborada por Tscherkassky foi utilizado um filme “comum” de horror onde nosso monstro, na verdade e em última instância, uma entidade amoral, procurou validar sua existência atacando aquilo que, ambigualmente, justifica essa mesma existência, nós espectadores, portanto nada mais

---

<sup>85</sup> A Rampa, *Cahiers du Cinéma* 1970-1982. Ed. Cosac Naify, 2007.

próprio disso ser viabilizado em um filme *found footage*, e como Daney confessa, “aprendi a ter medo com o meu medo, depois a brincar com ele e em seguida [...]”.

### 3.4. *Dream Work* - “a verdade não está em um sonho, mas em muitos”<sup>86</sup>

*No sonho, o pensamento não se distingue do viver e não perde tempo com ele. Adere ao viver; adere inteiramente à simplicidade do viver, à flutuação do ser sob os rostos e as imagens do conhecer.*

Paul Valery

Tscherkassky durante sua conferência no Louvre<sup>87</sup> declarou que “todos os filmes deveriam ser como um tipo de sonho”. Em *Dream Work* ele explorou especificamente a ideia do trabalho onírico do cinema, reempregando, mais uma vez o filme *The Entity* (1982) de Sidney J. Furie com o qual já trabalhara em *Outer Space*. Relembrando que foi durante a seleção do material do filme anterior que ele começou a vislumbrar o terceiro filme da trilogia *cinemascope*, devido à “riqueza semântica” que encontrou. Esse aproveitamento semântico do material do filme origem ainda durante o processo de seleção do filme anterior, não só aponta a gênese do projeto, mas também como o próprio filme será elaborado como tentaremos demonstrar nesta análise. Tscherkassky indica que partiu de dois pontos que queria abordar para desenvolver seu trabalho de sonho, primeiro os escritos de Sigmund Freud, onde em *A Interpretação dos Sonhos*, publicado pela primeira vez em 1899, há um capítulo intitulado e dedicado ao Trabalho do Sonho (*Die Traumarbeit*) no qual o psicanalista austríaco apresenta as noções de *condensação* (*Verdichtung*) e *deslocamento* (*Verschiebung*), e segundo, para prestar homenagem aos primórdios da vanguarda cinematográfica, mais precisamente ao filme surrealista, referenciado através do trabalho do americano Man Ray (que participou dos movimentos Dadaísta e Surrealista) e a quem o filme é dedicado, “em apreciação à arte cinemática de Man Ray”, é a cartela final apresentada em *Dream Work*.

<sup>86</sup> Pier Paolo Pasolini em *Il fiore delle mille e una notte* (1974).

<sup>87</sup> Mencionada anteriormente no início deste capítulo.

Estes dois pontos são intimamente associados na elaboração do filme. As noções de condensação e deslocamento, que logo veremos mais detidamente, como afirma pesquisador americano James Dudley Andrew, foram adaptadas como modelo na maioria dos estudos psicanalíticos do cinema, principalmente por Jacques Lacan e Cristhian Metz, (ANDREW, 1984, p. 159), e como já exposto, o teórico Tscherkassky influencia fortemente seu trabalho como cineasta, com isso temos uma primeira pista para o deciframento de seu “sonho”. Por outro lado, tem-se o surrealismo e sua profunda reverência à potência do sonho e o poder do cinema como uma espécie de “emulador” desses mundos de sonhos.

Antes do cinema e do Surrealismo, uma “experiência surrealista” pode ser apontada, como lembra o pesquisador inglês Michael Richardson, nos aforismos do filósofo e poeta romântico alemão Novalis (1772-1801),

“Memórias das Trevas pairando abaixo da tela transparente do presente, apresentarão imagens da realidade na silhueta afiada para criar o efeito prazeroso de um mundo duplo. [...] O mundo exterior torna-se tão transparente e o mundo interior tão diverso e cheio de significado que se encontra a si mesmo num estado de animação nervosa entre os dois” (Novalis, 1979, pgs. 25-26 *apud* RICHARDSON, 2006, p.1).

A ideia desse ponto de contato, de uma passagem simultânea entre real e imaginário, era o que perseguiam os surrealistas, como André Breton descreve,

“Tudo tende a fazer-nos crer que existe um certo ponto da mente em que vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, comunicável e incomunicável, alto e baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente. Seria inútil procurar na atividade surrealista de qualquer outro objetivo senão a esperança de determinar este ponto” (André Breton, 1930)<sup>88</sup>.

Ao determinar esse ponto, os surrealistas acessariam “uma visão integral da realidade”, como declara Luís Buñuel, uma realidade absoluta, onde essas polarizações de que Breton fala pudessem ser percebidas em um mesmo nível, pois “o que é mais admirável no fantástico, é que ele não existe, tudo é real” (Breton)<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> (In) *Surrealism against the current: tracts and declarations*. Pluto Press, 2001 (pgs. 203-204).

<sup>89</sup> (In) Ismail Xavier. *O Discurso cinematográfico*. Ed. Paz e Terra, p. 112.

Richardson e Krzysztof Fijalkowski, outro pesquisador inglês, recolhendo ideias do Surrealismo em uma de suas primeiras revistas, *La révolution surréaliste*<sup>90</sup> (1924), apontam que o que se buscava era trabalhar a “criatividade dos sonhos e sua possibilidade de minar as bases de uma interpretação realista da natureza da realidade”, e defendiam a fundação de um empreendimento coletivo surrealista em escala mundial, pois reconheciam nos sonhos o *locus* onde muitas sociedades partilham a compreensão (FIJALKOWSKI e RICHARDSON, 2001, p.22). “Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco”, diz Walter Benjamin sobre os surrealistas (BENJAMIN, 1996, pgs. 23-24), para quem a exploração da cavidade do Eu, transforma-se em uma atitude revolucionária. É esse poder do sonho como uma força liberadora que conecta os pensamentos de Freud (para sua análise e desvelamento) ao dos surrealistas (principalmente para desestabilizar a noção da realidade dada). Breton escreve<sup>91</sup>,

“O surrealismo é baseado na crença da realidade superior de certas formas de associações anteriormente negligenciadas, na onipotência do sonho, em todo o jogo desinteressado do pensamento. Ele tende para a ruína de uma vez por todas de todos os mecanismos psíquicos e a substituir-se por eles na resolução dos principais problemas da vida” (BRETON, 1924).

E ainda,

“A idéia do surrealismo tende simplesmente para a recuperação total de nossas forças psíquicas por um meio que não é outro senão a descida vertiginosa em nós mesmos, a iluminação sistemática de lugares escondidos e o progressivo escurecimento de outros lugares, o passeio perpétuo no meio de zonas proibidas” (BRETON, 1930).

É a exploração do inconsciente humano que conecta os surrealistas a Freud (embora para este não houvesse jogo desinteressado do pensamento) como meio de alterar a realidade. Se o Cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque representou uma ruptura radical das convenções artísticas através da fragmentação pictorial, como lembra o pesquisador americano David Hopkins, o Dadaísmo e o Surrealismo buscavam imprimir à inovação artística uma vinculação a uma ação política e social, para além do prazer estético, afetar a vida das pessoas (HOPKINS, 2004, pgs. 2-3). Os surrealistas

<sup>90</sup> Texto assinado por Jacques-André Boiffard, Paul Éluard e Roger Vitrac.

<sup>91</sup> As duas citações (*In Surrealism against the current: tracts and declarations*. Pluto Press, 2001 (pgs. 203-204).

viam no cinema um poder em revelar o que está adormecido na consciência coletiva, segundo Richardson, manifestando o que está latente, mas sem destruir o mistério de sua latência, o que sugere para o autor, uma maneira de associar pensamento e visão aos jogos de claro e escuro (RICHARDSON, 2006, p.1), o cinema, como um veículo de massa, providenciava essa condição.

Tscherkassky em suas notas descreve os momentos iniciais do filme: uma mulher que ao adormecer “o sonho a leva a uma paisagem de luz e sombra, evocada em uma forma que só é possível através da cinematografia clássica”<sup>92</sup>. Justapondo as noções do Trabalho de Sonho (Freud) aos filmes da vanguarda surrealista do início do século XX e como pano de fundo uma semântica clássica, ele traça mais um estudo onde convergem estética, história e teoria do cinema. Para ciceronear essa excursão, Tscherkassky invoca o trabalho de Man Ray com o qual estabelece vários paralelos e aplica-os em *Dream Work* quando reedita, por exemplo, o princípio do *rayographs*, técnica de sensibilizar a película incidindo luz através de objetos, aquilo que basicamente Tscherkassky também faz com sua caneta laser ao seu objeto de trabalho, a película.

Ray deixou os Estados Unidos e o Dada de Nova York em 1921 convencido de era impossível um movimento como aquele acontecer por lá, e migrou para França onde, com o apoio de Tristan Tzara, engajou no movimento Dada e no Surrealismo. Em Paris tem seu primeiro reconhecimento com a publicação de *La Photographie à l'envers*, um conjunto de doze *rayographs*, que foi prefaciado por Tzara e posteriormente traduzido por Benjamin e publicado no jornal *G* de Hans Richter em 1924. Esses *rayographs* foram descobertos quase que acidentalmente, consistia em dispor objetos diretamente sobre o papel fotográfico e expô-lo a luz, portanto sem a utilização de uma câmera. Essa mesma técnica foi usada em parte em seu primeiro filme *Le Retour à la Raison* (1923), a qual descreve que na *darkroom* cortou um rolo de filme em várias partes, prendeu sobre a mesa de trabalho, polvilhou com sal e pimenta algumas tiras, em outras jogou tachinhas e alfinetes aleatoriamente e em seguida expôs à luz branca por segundos, depois retirando cuidadosamente o material, colocou nos tanques de revelação, no dia seguinte observou que os elementos estavam perfeitamente reproduzidos (KUENZLI, 2007, pgs. 93-95).

---

<sup>92</sup> Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>.

Quando localizamos essa perspectiva nos filmes *found footage*, podemos perceber que para além de influências estéticas e modelos alternativos de produção cinematográfica, existe uma arqueologia que atualiza diretamente os traços desses filmes (assim como para os filmes do primeiro cinema), sejam em relação a suas técnicas, concepções, mas sobretudo, a forma de sua visibilidade. Tscherkassky adapta a técnica de Ray em seus filmes de *darkroom*, a de fazer filmes sem utilizar câmera, e no caso específico de *Dream Work*, faz citações diretas com o uso de sal, alfinetes e tachinhas, porém o emprego deste recurso não deve se entendido simplesmente como uma homenagem, o que ocorre neste exemplo, e como para todos os filmes *found footage* conforme forem seus objetos, é uma ação sistêmica onde se engendra uma rede de conexões que permeia os estratos do cinema, tratam-se de filmes-teoria onde se condensam questões materiais, teóricas e estéticas, de forma dialética, consonante com a própria abordagem que esta cinematografia propõe.

Nas camadas do sonho (ou sonhos) que são apresentadas em *Dream Work*, Tscherkassky cristaliza essa multiplicidade da ação, diz ele, “todos os filmes como se fossem sonhos”. Logo, nada mais coerente do que mergulhar na fragmentação do trabalho do sonho para ilustrar, através das potencialidades da montagem, as possibilidades de construções, e para isso recorrer a Freud, cuja obra abriu uma nova perspectiva para a teoria do cinema, e à abordagem onírica dos filmes surrealistas. Salientamos que não se trata aqui de assumirmos uma abordagem freudiana nem para a análise do filme, nem para os filmes *found footage*. Trata-se portanto de pensar o modelo como um objeto e adaptá-lo ao nosso contexto, da mesma forma, entendemos que Tscherkassky adapta ao seu *Dream Work* a partir dessa mesma estratégia e serve-se destes modelos como objetos, assim como o material em película, para compor seu filme, evidentemente sem negligenciar, mais uma vez, sua historicidade.

Freud distingue dois conteúdos na natureza do *Trabalho do Sonho*, o conteúdo *manifesto*, aquele que se apresenta em nossa memória, e o conteúdo *latente*, que se refere aos “pensamentos oníricos”, que são aqueles que tornam possível compreender os processos do sonho e que se transformam em conteúdo manifesto. O conteúdo do sonho seria como uma “transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas” são interpretadas comparando-se o original e a tradução. Trata-se de “uma escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser

individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho”. É a leitura isolada do valor pictórico dos elementos dessa escrita e não de sua relação simbólica, que se pode compor, como um quebra-cabeça, “uma frase poética de extrema beleza e significado” (FREUD, 2010, pgs. 295-296). Dessa operacionalidade do trabalho do sonho entre conteúdo latente e conteúdo manifesto, Freud fundamenta as noções de *condensação* (*Verdichtung*) e *deslocamento* (*Verschiebung*), e são essas noções que Tscherkassky declarou adaptar na elaboração de seu *Dream Work*<sup>93</sup>.

Freud afirma que “os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos”, e seriam estas características que denotariam um trabalho de condensação, onde o conteúdo manifesto é sempre menor em relação às possibilidades oferecidas pelo conteúdo latente. Essa desigualdade quantitativa seria indicada pela análise dos sonhos:

“[...] subestima-se o volume de compreensão ocorrido, pois se fica inclinado a considerar os pensamentos do sonho trazidos à luz como o material completo, ao passo que, se o trabalho de interpretação for levado mais adiante, poderá revelar ainda mais pensamentos ocultos por trás do sonho” (FREUD, 2010, pgs. 296-297).

Portanto, o conteúdo manifesto do sonho é uma condensação do material psíquico no processo de sua formação, e por esta mesma razão, torna-se “impossível de se determinar o volume de condensação”, pois “resta sempre a possibilidade de que o sonho tenha ainda outro sentido” (FREUD, 2010, pgs. 296-297). O sonho não é lembrado em sua totalidade ao acordarmos, mas sim como reminiscências fragmentadas de seu processo, pois ocorreu uma seleção radical do conteúdo dos pensamentos oníricos.

Aqui podemos estabelecer um primeiro paralelo com os filmes *found footage*, o que de certa maneira o texto de Freud já auto esclarece. Vamos considerar o filme de nossa análise. Se associarmos a ideia dos pensamentos oníricos como o material que o filme origem *The Entity* disponibiliza para elaboração de *Dream Work*, o que acontece nessa passagem seria a condensação de certos elementos ali contidos. Da mesma forma, podemos extrapolar essa ideia e aplica-la ao acervo global de imagens que os filmes *found footage* acessam, e, que da mesma forma, o condensam em seus respectivos

---

<sup>93</sup> Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>.

projetos. Assim cada filme *found footage* seria resultado da condensação de um determinado material, mas como o próprio Freud admite, resta a possibilidade “do sonho ter um outro sentido”, ou seja, uma outra leitura de um mesmo material fílmico.

Por outro lado, podemos também associar ao anseio do Surrealismo em estabelecer, através da manifestação dos sonhos, o empreendimento coletivo global de compartilhamento entre as sociedades<sup>94</sup>, como uma consciência coletiva surrealista, mas também à ideia anteriormente exposta de que os filmes *found footage*, mesmo realizados em quase sua totalidade por uma única pessoa, constituem da mesma forma uma rede de conexões a partir desses filmes (sonhos), o que em nosso entendimento lhes confere uma dimensão política que se instala nessa partilha, tal qual a ação procurada pela consciência coletiva surrealista, entretanto, ao mesmo tempo, é mantido um espaço de indiscernibilidade, pois na brecha entre o manifestado e o latente, situa-se um espaço de montagem, entendida como ato criador de subjetividades, que para os surrealistas é melhor representado pela arte e prefigurado no objeto artístico como “materializador” destas subjetividades e agenciador no mundo (sur)real, e em Freud na exploração do inconsciente através de sua análise em uma ação de reciprocidade com o mundo. Entendemos que em ambos, é na elaboração de imagens, em um movimento simultâneo de codificação e decodificação como um meio e não um fim, que se lança para possibilidades de entendimentos, assim, é de um devir imagem que se expõe um devir mundo.

Entretanto, voltando a Freud, não há justificativa para ele de que os fragmentos perdidos durante o trabalho do sonho teriam relação com aquilo que sobrou do sonho (manifesto), mesmo que em uma análise posterior possam surgir novas cadeias de ideias. Isso pela razão de que estas ideias, de alguma maneira, já estariam ligadas anteriormente aos pensamentos do sonho e funcionariam como “circuitos fechados ou curtos-circuitos possibilitados pela existência de outras vias de ligação mais profundas” e já ação “durante o processo de formulação do sonho”, traço que é apropriado por Tscherkassky na elaboração de *Dream Work*. Essas ligações prévias justificariam as ideias reveladas durante a análise, embora Freud ressalve que está se lidando com um processo inconsciente do pensamento, que pode diferir facilmente do que é percebido durante uma reflexão intencional consciente. Freud conclui então que a

---

<sup>94</sup> Na revista *La révolution surréaliste* (1924) apontada anteriormente.

condensação trabalha o mecanismo do sonho através de uma *seleção* dos elementos do pensamento onírico que irão constituir o conteúdo manifesto do sonho e esses elementos, segundo ele, “estão longe de desempenhar o mesmo papel nos pensamentos do sonho”, pois a essência destes pensamentos não precisa estar representada no sonho. O conteúdo do sonho tem elementos diferentes como ponto central (o ponto que demanda o sonho), diferentemente dos pensamentos oníricos (FREUD, 2010, pgs. 297, 299 e 322), ou seja, no processo de formação do sonho ao serem selecionados os elementos que irão compor o sonho em si, não serão eleitos necessariamente, segundo Freud, os de maior valor psíquico que podem se sobrepujados por outros de menor interesse,

“[...] no curso da formação de um sonho, esses elementos essenciais, carregados como estão de um intenso interesse [intensidade psíquica], podem ser tratados como se tivessem um valor reduzido e seu lugar pode ser tomado, no sonho, por outros elementos sobre cujo pequeno valor nos pensamentos do sonho não há nenhuma dúvida” (FREUD, 2010, p. 323).

A este mecanismo do trabalho do sonho, Freud denomina de *deslocamento*, onde ocorre a substituição de um elemento latente de alto valor psíquico por um outro trivial que se transforma em uma alusão do primeiro.

Transpondo as noções de condensação e deslocamento para a analogia que estabelecemos com os filmes *found footage*, podemos pensar essa seleção e a condensação dos muitos elementos como o processo da montagem e o deslocamento como o *détournement* presente nestes filmes, e aqui se retoma a conexão com o Dadaísmo. Como o próprio Tscherkassky afirma, “a nova interpretação do texto do material original se dá através de seu ‘deslocamento’ de seu contexto original, e sua ‘condensação’ simultânea, por meio de exposição múltipla”. O próprio processo de elaboração do filme parece ter sido tão sinuoso quanto à arquitetura de um sonho. Tscherkassky afirma que a lógica onírica dos eventos que circundam e se ramificam em *Dream Work* também parece ser reflexo da proliferação de material que havia se esforçado em *Outer Space* e que sua experiência enquanto filme, “se torne evidente após várias visualizações”. Ao mesmo tempo reconhece que pretendia fazer um filme decididamente calmo em contraste com antecedente, selecionando *shots* em *The Entity*

relativamente amenos que não se encaixavam no enredo turbulento de *Outer Space*, entretanto *Dream Work* acabou em um resultado “bastante selvagem”<sup>95</sup>.

As primeiras imagens de *Dream Work* são de uma janela semicerrada por uma cortina, em superexposição, onde vemos um puxador circular preso a um cordão se assemelhando a um pêndulo, e que é reforçado pelo áudio insistente do mecanismo de um relógio. Há uma alternância entre imagens trêmulas ao mesmo tempo em que variam a proporção do quadro da mesma imagem, ora mais fechada, ora mais aberta, onde vemos uma outra cortina (de tecido, um véu) que por vezes se sobrepõe à visão do puxador circular. Por fim, por sobreposição, vemos um entardecer com uma paisagem e volta mais uma vez a janela e a cortina em movimento soprada pela brisa. Evidentemente, já pode ser pensada a analogia clássica entre a janela e o dispositivo cinematográfico, mas ao mesmo tempo estabelece a divisão um ambiente externo e um interno, dia e noite, ‘mundo real’ e ‘mundo do sonho’, o que faz lembrar o aforismo de Novalis em que uma tela transparente dividindo dois mundos “encontra um estado de animação nervosa”, o que a insistência do velar e desvelar da cortina nessa imagem, intensifica. É nessa intensificação, em *loopings* das mesmas imagens, marcada por um metrônomo (o relógio) que acaba por instituir um registro de tempo paradoxal, pois não corresponde ao tempo diegético das imagens, mas ao mesmo tempo achata suas camadas, um relógio que agrega todos esses tempos, e seu pêndulo inconstante com a argola sempre mirada no centro da imagem, sugere também um ponto de fuga que faz pensar nas palavras de Breton de que o objetivo do Surrealismo era determinar o ponto onde esse limite deixasse de ser contraditório, se tornasse *surreal*. Rancièrre afirma que o método surrealista é uma das principais formas de representação que trabalha contra a metáfora, pois essencialmente a literaliza, substituindo dialeticamente a sua figura por uma figura de comparação, a “comparação dissocia o que a metáfora junta” (RANCIÈRE, 2006, pgs. 147-148). Quando Tscherkassky associa as imagens de uma mesma janela em diferentes proporções ao véu da cortina que delimita o exterior e o interior do quarto escuro, o sol que se põe, mas que funciona como um projetor de luz que atravessa esse véu imprimindo sombras, e o mecanismo do “pêndulo” ao som do relógio, ele expõe os elementos do dispositivo cinematográfico, o quadro, o projetor, a tela e o tempo que rege seu funcionamento.

---

<sup>95</sup> Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>.

No pequeno prólogo de *Dream Work* no qual as imagens, basicamente de um mesmo objeto (a janela), são apresentadas de forma não naturalista - ocorrem saltos, repetições, sobreposições, variações na textura da película -, mas a intensificação na percepção dessas imagens, nos leva à sua observação por “camadas”. Deleuze, utilizando a noção de *reconhecimento atento*<sup>96</sup> de Bergson, chega ao conceito de imagem ótica (e sonora) pura onde a *descrição* “apaga” o objeto concreto e ressalta “outras linhas ou traços, sempre provisórios, sempre questionados, deslocados ou substituídos”, em distinção à imagem sensório-motora de *reconhecimento habitual*. Entretanto Deleuze ressalta que a imagem cinematográfica, mesmo sensório motora, é também uma descrição, e distingue dois tipos desta descrição, a orgânica que está diretamente relacionada ao objeto, e a inorgânica ou físico-geométrica que se refere a um “abstrato” visual e sonoro (DELEUZE, 2009, pgs. 59-60). Sabemos que estas noções elaboradas por Deleuze estão vinculadas à sua tese sobre a Imagem-Tempo no cinema moderno e que muito raramente confrontou-as com o cinema experimental, e muito menos com filmes *found footage*, entretanto podemos reconhecer certas aproximações que julgamos ser aplicáveis nesta pesquisa. Portanto, se a descrição de uma imagem ótica pura fundamenta-se no apagamento do objeto concreto a partir do reconhecimento atento de retorno a esse objeto quando lhes são ressaltadas outras linhas e traços, isto evidencia as possibilidades de novas maneiras de construir o ver dessa imagem. Mais uma vez nos deparamos com um comportamento de desvio, que não se refere ao *détournement* dadaísta nem aquele associamos aos filmes *found footage*, mas um desvio intrínseco de um movimento “circular”, que a cada vez que faz retornar ao objeto formula uma cadeia de possibilidades de novas (re)visões, sempre provisórias, questionadas, deslocadas ou substituídas, um devir da imagem. Os filmes *found footage* apresentam um traço extremamente distinto de outros tipos de filmes experimentais, eles trabalham com rasgos do ecossistema audiovisual, importando “células” de narrativas, imagens sensório-motoras e óticas, que são trabalhadas por *détournement* na elaboração de outras. Ao rasgar os trechos de filmes de seus contextos originais, eles quebram os circuitos ali existentes, mas ao recompô-los, formulam e ativam novos circuitos e novas (re)visões. (uma imagem ótica, com diz o Deleuze, incluiria a sensório motora.)

---

<sup>96</sup> No *reconhecimento atento* a atenção não mais se prolonga, retorna ao objeto para enfatizar certos contornos e extrair “alguns traços característicos”, no *automático* ou *habitual*, de natureza sensório-motora, ocorre através dos movimentos constituídos e acumulados de maneira horizontal e associativa. Deleuze, Imagem-tempo, 2009, p.59.

Em *Dream Work* Tscherkassky trabalha radicalmente essas quebras, fragmentações e composições, chegando a trabalhar com sete camadas diferentes do material original. Não se trata meramente de uma questão quantitativa ou de virtuosismo em manusear tamanha profusão de informação, lembrando que o processo de trabalho é realizado à mão, quadro a quadro, mas o primordial é que não há gratuidade disso, o método de trabalho é totalmente coerente e conciliatório entre a noção do modelo “lógico e filosófico” aplicado à reflexão teórica e estética do filme. Diante da natureza fragmentária do sonho, Tscherkassky constrói visualmente um labirinto onde as bifurcações nos levam a diversas camadas de leituras, muitas vezes com detalhes quase que imperceptíveis.

Após o prólogo, vemos a seguir uma porta ser aberta e surgir a silhueta de uma mulher (o ruído do relógio persiste), ela entra, acende a lâmpada e à medida que caminha, descalça as sandálias, tira a meia-calça e as deixa pelo chão. Um corte e a vemos escovar os cabelos no quarto, com as sobreposições da mesma imagem, dilata-se o tempo da cena, este retorna durante o filme, a fricção do escovar, assim como ela esfregando creme nas pernas são movimentos que se tornam marcas durante o sonho. Em seguida outro corte e ela caminha pela casa, mas entre as passagens pelas portas, vemos uma persistência da imagem anterior, o som de outro relógio se sobrepõe ao primeiro, mas de maneira mais acelerada, até chegar ao quarto onde se deita na cama e se acomoda sob a colcha, mais sons de relógios (agora badaladas) se sobrepõem aos primeiros como uma chamada. Agora a mulher de olhos fechados é banhada por sombras projetadas pelos arbustos que estão no exterior da casa e que atravessam a janela do quarto enquanto ela adormece. Vemos a janela recortada pela persiana, os arbustos que tremulam gerando um *flicker* na imagem como o início de uma ‘projeção’, ideia que é reforçada pela alternância entre positivo e negativo. Em transição, passa-se para a imagem das cortinas da janela (mais uma vez o véu), e logo a seguir, em um *travelling* em direção à janela, vê-se no centro da imagem sob uma cômoda, um abajur apagado por atrás (uma fonte de luz), a janela iluminada e emoldurada pela luz exterior. A esta imagem é sobreposta o *close* da mulher adormecida e imediatamente após uma porta que se fecha (som de uma batida forte), tomando metade do quadro e servindo como ‘tela’ para as sombras provenientes da janela, mas que se abre novamente (mais uma passagem) e desaparece. Logo a seguir, em sobreposição, vemos novamente o *close* rosto da mulher agora dormindo profundamente. Todos os movimentos nessas

sequências retornam ao longo do filme em diferentes situações, traço que podemos associar àquilo que para Freud relaciona a certas condições psíquicas que precedem aos sonhos. Ao mesmo tempo Tscherkassky aproveita as imagens dessas passagens através das portas, da preparação para dormir, a acomodação na cama, o ambiente escuro do quarto para dar um sentido ritualístico, mas ao mesmo tempo sugerindo uma conexão com o próprio ambiente da sala de cinema como espaço de experiência sensorial (janela do quarto, véu da cortina como tela, abajur no centro da imagem como projetor).

Com mais uma camada sobreposta, vemos outro *close* da mulher (acordada) que se observa dormindo e logo depois desaparece. Em seguida, inicia-se uma sequência de mais sobreposições: primeiro a janela velada pelas persianas, mais uma vez o abajur apagado no centro da imagem; o rosto da mulher adormecida; detalhes dela escovando o cabelo (mas que devido à maneira da composição, agora parece socar a cabeça dela adormecida). Logo após, planos dela passando creme nas pernas, mas os movimentos de suas mãos são fundidos com a imagem do *close* dela adormecida, há um apelo tátil, sensual interagindo com o(s) corpo(s), como que os moldando, nos personagens e no próprio material do filme, o que é reforçado pelas “respostas” nas intervenções de subexposição e superexposição na película, a sequência finaliza no momento em que percebe algo exterior ao cômodo. Há uma quebra da atenção da mulher, em pouquíssimos instantes ocorre a sobreposição de seu rosto ao mesmo tempo em que ouvimos ruídos de movimentação e ela olha em direção de uma ‘porta’. Nesta transição, o rosto da mulher começa a ser recortado em detalhes sobreposto ao plano da porta, ouve-se vozes, e ao final há um recorte do olho da mulher emoldurado pela porta em expectativa, lembrando que até então somente ela e seu “duplo” estavam ‘presentes’ na casa.

A seguir um homem entra na casa (emoldurado pela porta), há uma ligeira sobreposição do perfil de um segundo homem (como um espectro), e logo depois entra a mesma mulher. Aqui é utilizado o próprio diálogo o filme onde o homem pergunta “*quer me mostrar onde ocorreram os ataques?*”, ela responde, “*tudo bem*”, começam a caminhar pela casa (há uma sobreposição dela desabotoando a blusa), ao chegarem ao outro aposento o homem pergunta se pode entrar, ela concorda, ele acrescenta, “*disse algo sobre o quarto, não disse?*”, ela indica, “*por ali*”. Simultaneamente, começam a serem sobrepostas outras imagens que se intercalam: outros homens (espectros) os observam;

da mulher se despindo e sendo acariciada; dela acordada também observando o casal, dela adormecida como anteriormente; de sua mão abrindo uma porta e vendo um homem desfalecido no chão e depois fechando a porta e saindo de quadro; da porta servindo novamente como tela para imagens dela se despindo. Mais uma vez é repetido o plano dela abrindo a porta, ela se despindo até voltar ao plano anterior de seu rosto a observar. Durante a sequência ouvem-se outras conversações, suspiros, gemidos. Diferentemente da primeira sequência do sonho, neste segundo “estágio” ocorre a introdução de uma exterioridade ‘material’, o homem com quem ela interage, e o aparecimento de um ‘imaterial’, os espectros que os vigiam. A geografia da casa e a das imagens se multiplicam em camadas sobrepostas que se interconectam e formam um labirinto onde passagens são expostas e ocultadas, mas também são achatadas, condensadas, em um mesmo nível. O diálogo entre o casal indica uma investigação onde se tentará recompor dentro do sonho as lembranças fragmentadas figuradas pelos espectros que os observam, inclusive a mulher em uma das camadas do sonho, mas ao mesmo tempo o mesmo casal é também uma lembrança acionada pela mulher no primeiro estágio do sonho, eles surgem logo após ela friccionar as pernas, em um movimento destacado por Tscherkassky e, como já indicamos, repete-se ao longo do filme.

As imagens dessas sequências remetem a outras encontradas nos filmes de Man Ray. Em *Les Mystères du Château de Dé*, há uma exploração do interior da casa por um casal (sem rosto)<sup>97</sup> onde também são valorizados os planos das passagens pelas portas e ainda ocorre a presença de espectros que transitam simultaneamente aos visitantes neste espaço. Em certo momento, em uma cartela do filme se pergunta: “*Existem fantasmas de ação? Fantasmas de nossas ações passadas? Os minutos vividos não deixam traços concretos no ar e sobre a terra?*”. Este sentido de confronto entre “materialidade e imaterialidade” dos corpos, de seus rastros, de seus gestos, é relacionado ao cinema, e sintetizado na sequência do “piscinema” (“*piscinéma*”), quando esses fantasmas mergulham na grande piscina do castelo e o meio líquido confere outros movimentos, fluidez aos seus corpos ao mesmo tempo em que cria reflexos da água que são projetados nas paredes. Deleuze lembra que nesta fase do cinema francês<sup>98</sup> havia um

<sup>97</sup> Os rostos dos atores neste filme estão sempre cobertos por uma máscara de meia.

<sup>98</sup> Deleuze refere-se às obras de Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Jean Renoir, Jean Vigo e Jean Grémillon e às teorias de Louis Delluc, Germaine Dulac e Epstein sobre fotogenia.

tratamento especial em relação à mecânica dos fluídos (água, mar, rios etc) em oposição à mecânica dos sólidos, a água opunha um mundo a outro, não em relação às suas propriedades orgânicas, mas como uma definição da própria imagem cinematográfica. Este cinema,

“[...] de um ponto de vista abstrato, iria encontrar na imagem líquida uma nova extensão da quantidade de movimento no seu conjunto: melhores condições para passar do concreto ao abstrato, uma possibilidade maior de comunicar aos movimentos uma duração irreversível independentemente de suas características figurativas, uma potência mais apta a extrair ao movimento da coisa movida” (DELEUZE, 1983, pgs. 60-61).

A piscinema do filme de Ray demonstra esse princípio. Ao dispor os corpos dos atores a uma outra “densidade”, cria uma mobilidade e temporalidade diferenciadas que, em mais uma variação, evidencia a natureza ontológica da imagem cinematográfica. Em *Dream Work* não há água, mas propomos aqui que sua elaboração explora-se essa mesma potência dos movimentos, dessa fotogenia, entendida aqui “enquanto imagem majorada pelo movimento”, como afirma Deleuze. A “fluidez”, a fotogenia em Tscherkassky se apresenta a partir da elaboração composicional, das transparências, das sobreposições, das repetições, das distorções aplicadas à montagem, derivadas de uma investigação dos recortes da imagem-movimento pela quebra dos circuitos do material de origem, contudo essa investigação não estanca no estudo do movimento, avança para uma temporalidade da imagem. Para melhor esclarecer nosso pensamento de como ocorre esse estudo, recorreremos a certo grupo de elementos que se repetem em *Dream Work*, os quais, ao mesmo tempo em que pontuam a estrutura do roteiro, refletem as apropriações das noções de Freud acerca do trabalho de sonho. Dentre aos vários grupos de imagens que reincidentem no filme, destacamos certas “marcações” que são indicadas e valorizadas nas “cenas de fricção”, como o escovar do cabelo (que por sinal tem uma correspondente na piscina de *Les Mystères...*) ou a massagem nas pernas (que se torna cada vez mais frenética à medida que o filme avança). Se “o plano é a imagem-movimento” que “reporta o movimento a um todo que muda” (DELEUZE, 1983, p. 35), as repetições nestes exemplos, em seus *loopings* sobrepostos que dilatam seu tempo original e a sua distribuição dessas “repetições”, trabalhadas a partir de uma mesma imagem, mas submetidas a tratamentos que as alteram, perfazem um modelo híbrido, que parte da mecânica do movimento (do recorte do filme original) e atinge a fluidez

pela variação de suas repetições, ou seja, parte da imagem-movimento e se transmuta em imagem ótica pura, como descrição, como agente de abstração (Deleuze). Mas simultaneamente essas imagens servem também à narrativa como elemento deflagrador na operação de sua continuidade. No filme essas cenas “acionam” lembranças, que por sua vez, atende à noção freudiana em relação à reincidência de certos pensamentos oníricos durante o trabalho do sonho, a *sobredeterminação* (que veremos mais a frente), e que Tscherkassky empregada como elemento constitutivo de seu filme.

Voltando a *Dream Work*. A cartografia do filme se amplia e ganha cada vez mais novos elementos figurativos, que importam em mais micro circuitos narrativos sobrepostos, e lembrando mais uma vez, sempre sob a inferência mediata da película. Vemos o homem adormecido visto anteriormente, a mulher a observar, ela sentada ao lado de uma criança adormecida cobrindo-lhe com um cobertor. As cabeças do homem e da criança (adormecidos) são compostas de tal maneira que parecem estar “conectadas”, depois a mulher vai para outra cama, levanta o cobertor, surgem pernas de outra criança e ela as cobre novamente. Nessas duas composições sobrepostas temos duas *gags* visuais surrealistas complementares, a conexão dos inconscientes (as cabeças), que remete a ideia de compartilhamento dos sonhos, justaposta a uma dissociação dos corpos e do espaço, a parte superior do corpo de uma criança em uma cama e sua “continuação” na outra cama. A seguir, mais uma vez o plano da porta se repete com a mulher abrindo-a, entretanto desta vez na “tela-porta” é “projetada” a imagem de outra porta que se abre e de onde surge um homem, ao mesmo tempo em que é visto o *close* dela de outro homem (ambos dormindo), enquanto seu perfil a observar é sobreposto pelo detalhe de sua perna nua sobre a cama. Neste momento a trilha sonora sofre uma alteração (um pouco estridente), e durante este trecho, o recorte do rosto adormecido da mulher sofre rápidas alterações, reforçadas pela trilha e pela sobreposição deste plano, em que dorme, e de outro no mesmo ângulo, em que desperta. A trilha aumenta ainda mais de intensidade, o quadro escurece e volta o *close* dela dormindo, e nova sobreposição fechando a porta. Aqui temos mais um elemento recorrente no filme, as projeções sobre superfícies que servem como pontos de passagem entre as camadas e os elementos do sonho (e do filme). O dispositivo cinematográfico é encontrado dissimulado na narrativa do sonho em *Dream Work* nessas “projeções” (termo ambíguo quando justaposto a noções freudianas), mas também exposto explicitamente em outros

momentos como veremos mais adiante, a reflexividade para com o cinema, continua a permear todo o filme.

Esse dado reflexivo também está presente nos filmes de Ray, como em *Emak-Bakia*, que também tem um pequeno prólogo onde é apresentado o aparato cinematográfico, Ray filma a si mesmo diante de um espelho operando a câmera, mas, como aponta Kuenzli, seus amigos não o consideraram como um filme surrealista, “mas ainda muito Dadá”, e questiona sobre seu final no qual o rosto uma mulher (Kiki), olhando para câmera, repentinamente abre seus olhos reais, pois o que se via antes eram olhos pintados em suas pálpebras, se seria então uma piada Dadá ou a sugestão de uma dupla visão, realidade e surrealidade. Ray volta a utilizar os *rayographs* misturando-os de a sequências realistas, formas abstratas, fragmentos de narrativa ou *teasers* narrativos e, buscando enfatizar a surrealidade, a repetição de rostos de olhos abertos e fechados (Kuenzli), o que seriam seus argumentos para um filme surrealista, “eu pensei ter respeitado os princípios do surrealismo: irracionalidade, automatismo, sequências psicológicas e de sonho sem lógica aparente, e completa desconsideração da narrativa convencional” (KUENZLI, 1996, p. 98 e Ray, 1963, p. 274 *apud* KUENZLI, *op cit*). Independente a qual movimento pertença, pois na verdade era um momento de transição operacionalizado praticamente por um mesmo grupo, os filmes de Ray guardam essa constante de experimentação e de estabelecer uma reflexão com o cinema e os meios de tratamento das imagens, seja com os *rayographs*, com a exibição da câmera, com o uso de imagens deformadas por lentes em *L'Étoile de Mer*, ou ainda de forma sutil, como a transparência de uma cortina bordada que é utilizada para projetar formas sobre um dorso feminino em *Le Retour à la Raison*. São esses recortes que Tscherkassky aplica em *Dream Work*, seu trabalho de “arqueólogo” não só se restringe ao tratamento físico da película, mas acaba também por reempregar, por alusão, esse imaterial.

A próxima sequência do filme é extremamente estratificada em uma proliferação ainda mais acentuada dos elementos, das repetições que agora não se restringem somente a certas imagens, mas a sequências inteiras que são retrabalhadas e sobrepostas a novas, configurando assim novos circuitos, reconhecemos a dificuldade em acompanhá-la, embora buscássemos fazer uma descrição simplificada.

Após a última sequência que acaba com a mulher fechando mais uma porta, é repetida a sequência da chegada do início do filme (descalça os pés, retira as meias, passa creme nas pernas), porém desta vez são agregadas algumas imagens já vistas, mas de maneira mais frenética, com um *flicker* mais acelerado, com o uso de positivo e negativo e distorções. Ouvem-se sussurros, o som do áudio em alta velocidade, além da trilha sonora mais incisiva. É inserido um novo plano em *contra-plongé* (picado) do rosto da mulher na cama dormindo, mas agora ela não está calma, parece ter um pesadelo, de início é ainda sobreposta a imagem friccionando as pernas em uma velocidade bem mais rápida, mas que agora adquire uma conotação de sufocamento pela sobreposição ao plano em que dorme. A seguir é inserido no lado esquerdo do quadro um plano com o perfil do rosto da mulher que se assiste durante o pesadelo. Momentaneamente é inserido um plano do rosto de um homem de perfil (acordado) e em um dado instante, parece sugerir um beijo. A seguir é novamente inserido o plano da mulher de perfil, desta vez no lado direito do quadro, criando três zonas na imagem: em 'primeiro plano' o homem que a "beija", ela adormecida e aflita (ao centro) e ela observando à direita. Logo é percebido um quarto olhar, ela mesma, inserida em outra zona do conjunto, entreabrindo uma porta e observando a cena. Nova sobreposição, a de outro homem (no centro do quadro), um instrumento cortante em primeiro plano na imagem disposto sobre a garganta da mulher e mais um plano detalhe de mãos sendo esfregadas. Ela desperta, em seguida o homem no centro do quadro faz um "comentário", porém o áudio parece estar invertido, ao mesmo tempo a mulher que estava na porta entreaberta entra no cômodo. O instrumento perfurante é "apontado" para o perfil da mulher ao mesmo tempo em que volta o plano das mãos sendo esfregadas também sobre o perfil da mulher. Um som que se assemelha à corda de relógio se sobressai, mais uma vez a vemos atravessar uma porta e seu close a observar que substitui o rosto homem. Há um plano detalhe da mão da mulher que fecha uma porta e tranca-a com uma chave. Simultaneamente, começa-se ouvir o som estridente da campainha de um despertador que se prolonga até haver uma ruptura na imagem que é "rasgada" ao meio.

Julgamos necessária essa exposição por evidenciar a abordagem de Tscherkassky neste filme, assim como os pensamentos oníricos são deslocados e condensados no trabalho do sonho (Freud), os trechos selecionados de *The Entity* são trabalhados da mesma maneira em *Dream Work*. Entretanto, a aplicação objetificada dos

conceitos freudianos como elementos formuladores do filme, extrapola as noções de deslocamento e condensação, dizemos que Tscherkassky serve-se do capítulo do livro de Freud para formular uma adaptação livre que emprega no roteiro de *Dream Work*.

Um dos desdobramentos do trabalho do sonho é aquele que Freud denomina de *sobredeterminação*, que está relacionado a certos elementos que penetram no conteúdo do sonho e são representados diversas vezes nos pensamentos dos sonhos. Estes elementos estabelecem “pontos nodais”, de condensação, entre a maioria dos pensamentos oníricos e se tornam, na analogia de Freud, uma “fábrica de pensamentos”. O conteúdo sobredeterminado passa então a atuar, por convergência, através de vias associativas que “levam de um elemento do sonho para vários pensamentos do sonho e de um pensamento do sonho para vários elementos do sonho”, estruturando o sonho por um processo manipulativo em que os elementos mais relevantes adquirem acesso ao conteúdo do sonho (FREUD, 2010, pgs. 300-302). São os mecanismos dessa “fábrica de sonho” que Tscherkassky coloca em funcionamento em *Dream Work*. Ao examinarmos a aplicação dessa noção ao filme, podemos percebê-la claramente não só pela repetição de vários elementos, como também de suas funcionalidades na estrutura.

Uma das repetições mais recorrentes em *Dream Work* é a das passagens pelas portas da casa, o que remete ao “simbolismo do umbral”, noção desenvolvida por outro psicanalista vienense, Herbert Silberer (1882-1923), que associava essas representações (sair de um quarto e entrar em outro, partir, voltar para casa etc) às últimas partes do conteúdo manifesto do sonho no estágio imediatamente anterior do despertar que demonstravam a intenção de acordar ou o processo de acordar. Freud, embora não apoie essa ideia totalmente, não nega que esse simbolismo atue nos meio da trama dos sonhos, “nos lugares onde há uma questão de oscilações na profundidade do sono e de uma inclinação para interromper o sonho”, mas reconhece-a mais propiciamente associada aos casos de sobredeterminação, quando parte de um sonho, ao representar a interconexão dos pensamentos oníricos, “é empregada para representar, além disso, algum estado de atividade mental”, e que associa esse tipo de representação à contribuição do pensamento de vigília à formação dos sonhos (FREUD, 2010, pgs. 508-509). Tscherkassky utiliza as passagens pelos umbrais como *emprego* de sobredeterminação, como conectivo entre os elementos do sonho, como por exemplo, a chegada do casal que “desperta os espectros”, quando por diversas vezes a mulher abre

a porta do quarto e revê cenas domésticas, as filhas dormindo, cenas de sua intimidade ou ainda quando o umbral a leva para este ponto da análise onde o sonho se intensifica ainda mais. Ao mesmo tempo existem os elementos de resquício da vigília antes do sonho “começar”, a porta que é aberta em sua chegada a casa, ela descalçando os pés, retirando as meias, escovando os cabelos, andando pela casa e, pontualmente, a porta que bate assim que o sonho se inicia.

As portas e os umbrais de Tscherkassky, sem perderem o mistério, abrem-se para a montagem. Ele os transfaz de simples elementos cênicos em objetos abstratos, elementos conectivos (sobredeterminados), para explorar o potencial figurativo que o material fílmico original predispõe. Logo após o prólogo, que em si já é uma passagem, vemos a mulher abrir a porta e entrar na casa, uma ação corriqueira, mas que é marcada por um *blur* na imagem e uma leve sobreposição da mesma cena, o mesmo acontece durante as passagens posteriores que são marcadas da mesma maneira e montadas em uma continuidade espacial clássica, embora ocorram elipses durante o deslocamento até o quarto. A partir do momento em que ela adormece e começa o sonho, a porta bate e abre-se novamente, mas há uma sobreposição do abajur do quarto para logo em seguida surgir o seu *close* observando ela mesma a dormir. No momento em que começa o sonho, o sentido conectivo deste recurso passa a ser usado na montagem do filme com maior veemência e aplicado de diferentes maneiras, mas em remetimento aos resquícios do estado de vigília que deflagram no trabalho do sonho os pontos de condensação (nodais) que articulam a trama do sonho (roteiro), ou seja, a porta de entrada e as portas e passagens que a mulher atravessa até o quarto. São vários exemplos que poderíamos relacionar, mas como não é nossa intenção interpretar o sentido do filme, e sim analisar como é estruturado, indicaremos alguns de seus usos. Já durante o sonho, a porta de entrada da casa é vista pela mulher assim que ela fricciona o creme nas pernas (outra imagem recorrente), por essa porta entra o homem e ela mesma, lembremo-nos do diálogo que mencionam “ataques” no quarto, eles passam a percorrer a casa atravessando várias portas, e logo a seguir, uma das portas que ela atravessou ainda “acordada” é utilizada como “tela” onde é montada uma composição em que vemos ela se despir. Essa mesma porta será utilizada diversas vezes, e a cada uma delas, lança o sonho para bifurcações, até o ponto em que a porta abre-se para uma outra porta aprofundado ao mesmo tempo que conecta as várias camadas do sonho. É logo após este

momento que retornam as cenas de sua chegada a casa (resquícios) e que a tensão aumenta e culmina com a imagem sendo rasgada ao meio.

“*Existem fantasmas de ação?*”, dizia a cartela no filme de Ray antes da sequência da “piscinema” na qual as imagens sensório-motoras são valorizadas nos movimentos aquáticos para imediatamente depois serem, talvez intuitivamente, questionadas sobre sua natureza, até mesmo no uso do reverso da imagem de mergulho de um trampolim. Deleuze afirma que o êxito do reconhecimento atento se dá através de imagens-lembrança quando estas reestabelecem o fluxo sensório-motor interrompido (Bergson), mas a riqueza da imagem ótico-sonora, que está sempre presente no cinema, se realiza justamente nos “fracassos do reconhecimento e nas confusões de memória” produzidos pela quebra dos circuitos, pois quando o “prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a percepção ótica presente não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança” (DELEUZE, 2009, p.71), libera a percepção para o reconhecimento de “outras linhas ou traços” do objeto na imagem. “Os fantasmas de ação”, que impregnam as películas, começam a atuar a partir dos rasgos apropriados dos filmes *found footage* e funcionam como uma espécie de imagens-lembrança que, quando unidades montadas, criam novos fluxos de imagens. No caso específico de *Dream Work*, um *found footage* que trabalha os fluxos de imagens no sonho, essa potencialidade é exacerbada, os “pontos nodais” de seu roteiro tornam-se agentes de uma multiplicidade de percepções para as imagens óticas montadas.

#### 3.4.1. Lençóis de passado fluidos e pensamentos oníricos

Deleuze lembra que o cinema europeu desde cedo privilegiou uma “subjetividade automática” inserindo em seu repertório fenômenos como amnésia, alucinação, delírio, visões de moribundos e principalmente o pesadelo e o sonho, foi assim no cinema soviético, no expressionismo alemão e no cinema francês (sob influência do surrealismo). O que esses fenômenos apresentam em comum é que a “personagem se vê exposta a sensações visuais e sonoras (ou até mesmo táteis, cutâneas, cenestésicas) que perderam seu prolongamento motor”, e que “estão tão separadas do reconhecimento memorial quanto do reconhecimento motor”, onde nenhum grupo

determinado de lembranças ajusta-se à situação ótica e sonora, e esta situação acaba por elaborar um “panorama” temporal no qual “lembranças flutuantes” passam em “rapidez vertiginosa”, em uma “mobilização total e anárquica do passado” que parecem corresponder à impotência motora da personagem, onde “as fusões e superimposições perdem os freios” (DELEUZE, 2009, p.71-72). Em *Dream Work* esse panorama temporal se apresenta sem restrições para o reconhecimento dessas características apontadas por Deleuze. Mas como relacionar essas características na construção da representação cinematográfica do sonho e reconhecê-la na aplicação das noções freudianas de deslocamento e condensação proposta por Tscherkassky em seu filme?

Recorrendo a teoria do sonho de Bergson, Deleuze assinala que quando ocorrem as interações de sensações entre mundo exterior e interior para a pessoa que dorme, ela se encontra submetida a “*lençóis de passado fluidos e maleáveis*”, um outro tipo de imagem é então percebida, a *imagem-sonho*. Essa escapa à consciência do indivíduo, ocorre de maneira difusa e não pode ser apreendida, a percepção de uma lembrança não obedece a um reconhecimento direto, isto porque “a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira”, mas esta transposição não caracteriza uma metáfora formulada no estado de sonho, “o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfozes que traçam um circuito muito grande” em um devir que pode prosseguir ao infinito. Como exemplo cita *Le chien andalou*, de Luís Buñuel, no qual “a imagem da nuvem alongada que corta a lua se atualiza, mas tornando-se a de um barbeador que corta o olho, conservando assim o papel de imagem virtual em relação à seguinte” (DELEUZE, 2009, pgs. 72-74). Freud também considera as interações do inconsciente durante o sonho com elementos exteriores (por exemplo, os resquícios do estado de vigília), os quais, também como elementos do pensamento onírico, elaboram por seleção o conteúdo manifesto do sonho e como em Bergson escapam à consciência do indivíduo, entretanto, a base das análises freudianas é justamente a interpretação das metáforas contidas no sonho, e como Lacan aponta, metáforas que se estendem para seu próprio texto de Freud e que são “preciosas” para seu entendimento (LACAN, 1988, p. 124). A concordância e a divergência nos levaram a uma questão: tanto o modelo de Bergson quanto o de Freud demonstram a ação determinante das lembranças na formulação do sonho, e para ambos esta ação é de natureza extremamente volátil, poderíamos então considerar paralelos entre os “*lençóis de passado fluidos e maleáveis*”

e os pensamentos oníricos, e outro entre o circuito das anamorfoses e o processo de deslocamento e condensação? E onde seus pensamentos diferem?

O ponto de partida para tentarmos esclarecer a possibilidade de uma aproximação entre a imagem-sonho e o trabalho do sonho e associá-los à análise de *Dream Work*, em vista de que estamos utilizando conceitos deleuzianos a um filme que parte da teoria freudiana, encontra-se na abordagem quanto à constituição e de como opera a memória para Bergson e Freud, o que por sua vez está associada diretamente aos seus respectivos campos de estudo, a filosofia e a psicanálise nascente. Ao mesmo tempo justificamos essa investida por reconhecermos a memória como o cerne dos filmes *found footage* nos quais a materialidade do suporte complementa-se e confunde-se com a historicidade que carrega. A análise de *Dream Work*, portanto, funciona duplamente para os objetivos desta pesquisa, por ser um exemplo que serve às reflexões próprias dessa cinematografia, e, por ter o terreno onírico como mote, nos dispõe um outro nível de aproximação sobre a questão da memória presente nos filmes *found footage*. Nesta obra o corpo fílmico e a “lembrança filme” constituem para nós uma analogia de um organismo, no qual o seu “sonho”, operacionalizado pela montagem, atravessa as camadas de sua memória.

Bergson em *Matéria e Memória* (1896) declara que seu objeto de estudo é o problema filosófico “da relação do espírito com o corpo”, e propõe suprimir os extremos estabelecidos entre as concepções realista e idealista, polarizados respectivamente entre a *coisa* e a *representação*, que dissociaram a matéria entre sua aparência e sua existência. Matéria para Bergson é um conjunto de “imagens”, seja o cérebro, o corpo ou o universo que interagem umas as outras, e por imagem entende “uma *existência* situada a meio caminho entre a coisa e a representação”. A negação da cisão realista/idealista estabelece o entendimento do que é de como funciona a memória, que se torna “a interseção entre o espírito e o corpo”. O corpo através de percepções (externas a ele) e afecções (internas a ele), mediadas pelo o estado cerebral e o estado mental<sup>99</sup> - “conforme o grau de *atenção à vida*” -, recebe e devolve movimento<sup>100</sup> em interação com outras imagens do universo. É dessa interação, desempenhada por *dispositivos motores*, que por acúmulo “se armazena a ação do passado”, perfazendo então a *memória*

<sup>99</sup> Bergson afirma que “a relação entre o mental e o cerebral não é uma relação constante e nem simples” e que o primeiro (psicológico) ultrapassa enormemente o segundo (o cérebro) (Bergson, pgs. 7-8, *op. cit.*)

<sup>100</sup> Para melhor entendimento ver cap. I de *Matéria e Memória*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

*independente* que se desdobra em duas: uma que registra por imagens-lembrança todos os acontecimentos da vida cotidiana que se *repete*; e outra atualizada por outras imagens-lembrança retidas de forma sistemática e rigorosa que atua no presente, não “porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” e *imagina* o futuro. São estas últimas que por não estarem associadas exatamente a um conjunto útil de nossa consciência, emergem e “perturbam o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a reação motora” e permitem não somente a associação de ideais em um momento presente, mas têm outro uso, como *imagens de sonho* que aparecem e desaparecem independentemente de nossa vontade (BERGSON, 2006, pgs. 1-18, 61 e 83-93). É aqui que retornamos aos lençóis de passado, o “invólucro extremo” de nossa memória (Bergson), permeado por essas imagens que emergem e, embora de maneira “frouxa e flutuante” (Deleuze) compõem os sonhos.

Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1899) deixa bem claro que suas pesquisas tem o objetivo terapêutico de “deslindar certas estruturas psicopatológicas” desarticulando suas representações e deixando o paciente livre, e que os sonhos têm seu “material em grande parte originado na infância e que se acha obliterado” (FREUD, 2010, pgs. 49 e 125). Esse objetivo é reafirmado por Lacan que vê como segundo plano nesta obra, além do sonho, um trabalho que avança no campo específico das neuroses “colocando em jogo a estrutura da linguagem em geral, mais precisamente a relação do homem com a linguagem”, o que se tornou “o domínio peculiar para análise”. Lacan aponta ainda que Freud considera, de fato, o sonho como uma “*Escritura Sagrada*” a ser “interpretada de acordo com leis muito especiais” na qual a palavra do *texto* é de grande importância, e mesmo com a distorção, o esquecimento do texto do sonho, haverá ainda um significado, uma “mensagem”, o próprio esquecimento, a “interrupção da mensagem” passa a ter uma função própria. O que interessa no sonho para Freud, prossegue Lacan, é “o elemento semântico, a transmissão de um significado, uma palavra articulada, que ele chama de pensamentos do sonho”, por fim, “o discurso” (LACAN, 1988, p. 123-125). É a determinação desse elemento semântico que, manifestado no sonho, permite a interpretação dos significados ocultos para o tratamento de uma lembrança reprimida que busca o médico Freud.

Temos então uma diferença fundamental entre o “sonho” de Bergson e o de Freud. Embora a lembrança evidentemente seja a essência da elaboração onírica ao ser

acessada durante o sono nos lençóis do passado de um ou nos pensamentos oníricos do outro, seus mecanismos conformam-se de maneira inteiramente distinta em seus respectivos estudos.

Lembrando que Bergson norteia seu trabalho a partir da noção que a memória é o elo entre espírito e a matéria e que procura reconciliar a cisão estabelecida pelas concepções realista e materialista que os separaram, ele acaba por reconhecer a conexão entre a análise da lembrança e as questões da existência ou da essência da matéria. Sendo assim “um problema metafísico capital vê-se transportado para o terreno da observação”, passível então de ser progressivamente resolvido, no entanto, se “a psicologia tem por objeto o estudo do espírito humano enquanto funcionando utilmente para a prática”, enquanto “a metafísica é esse mesmo espírito humano esforçando-se para desembaraçar-se das condições da ação útil e para assumir-se como pura energia criadora”, a polaridade persiste, pois,

“o primeiro é que a análise psicológica deve pautar-se a todo momento sobre o caráter utilitário de nossas funções mentais, essencialmente voltadas para a ação. O segundo é que os hábitos contraídos na ação, transpostos à esfera da especulação, criam aí problemas factícios, e que a metafísica deve começar por dissipar essas obscuridades artificiais” (BERGSON, 2006, pgs. 9-10).

Portanto Bergson refuta completamente que os sonhos tenham alguma significação a ser revelada, embora afirme que nosso passado permanece quase inteiramente oculto, pois é inibido pelas necessidades da ação presente, mas que transpõem “o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho”, os sonhos são para ele manifestações de imagens passadas armazenadas pela memória que não se coordenam a uma percepção atual e que emergem durante o sono pelo afrouxamento da tensão da memória sensório-motora (BERGSON, 2006, pgs. 92-93 e 180), o que Deleuze entende por uma “ligação fraca e desagregadora de uma sensação ótica (ou sonora)” que possibilita a constituição de uma imagem-sonho a partir de uma imagem sensorial qualquer (DELEUZE, 2009, pg.73).

Diametralmente oposto, o entendimento de Freud de que os sonhos são passíveis de interpretação, implica em dar-lhes um sentido, e dessa forma substituí-lo “por algo que se ajuste à cadeia de nossos atos mentais como um elo dotado de validade

e importância iguais ao restante” (FREUD, 2010, pgs. 121-123). Enquanto Bergson abre-se em um devir - não aleatório -, das atualizações de imagens lembranças que emanam, Freud concentra seus esforços em perseguir um entendimento dos elementos do sonho, mesmo reconhecendo a possibilidade de “que o sonho tenha um outro sentido”. Lacan explica que mesmo questionável a força de uma memória de algo tão apagado - “memória de uma memória” -, ou se a lembrança de um sonho pode ser considerada como se fosse um pensamento, ou ainda se este não seria “a própria quintessência da ilusão de memória”, para Freud isso não é importante, o método freudiano de análise se ocupa da exteriorização da mensagem do sonho.

Bergson lençóis de passado fluidos e circuito de anamorfoses. Freud, pensamentos oníricos e deslocamento e condensação. Foram estes paralelos que buscamos estabelecer para entendimento da construção de *Dream Work*. Como exposto a memória está presente em ambos, é dela que se parte, embora seus modelos e objetivos defiram, acreditamos que essas mesmas polaridades possam ser paradoxalmente assimiladas nesta análise.

Por mais que distanciem os modelos, os lençóis de passado e os pensamentos oníricos guardam uma similitude, são neles que habitam as memórias que originam os sonhos. Os mecanismos de elaboração do sonho nestes modelos, as anamorfoses e o deslocamento e condensação, é que diferem. O primeiro parte uma imagem lembrança que se atualiza em outra e formula a imagem-sonho, o segundo através da seleção dos pensamentos oníricos, mas em ambos é o afrouxamento das tensões (Bergson) ou a suspensão (Freud) que regem a “movimentação” dessas memórias, sem no entanto, tanto em um como no outro, determinarem claramente como o sonho será. Essa indiscernibilidade própria da ação do sonho também é reconhecida pelos dois autores. Como obviamente o *Sonho* somente se “realiza” durante o sono, o conhecimento de sua totalidade é intangível, seja porque a atualização da imagem-sonho pode cair em um devir infinito (Bergson/Deleuze) ou porque esta não pode ser lembrada, “mas como reminiscências fragmentadas de seu processo” (Freud), resta então acomodar o que seriam as imagens do sonho através dos procedimentos literário, pictográfico ou fílmico - como visto nos surrealistas, por exemplo -, constituindo a noção da memória (Bergson) como a interface distinta para estes procedimentos, no caso do cinema, diz Deleuze, “a

imagem-sonho está submetida à condição de atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador” (DELEUZE, 2009, p. 75).

Indicamos anteriormente que no caso particular de *Dream Work* adotamos sua elaboração como um filme organismo que sonha. Tratando-se de um filme *found footage* em que os procedimentos técnicos confundem-se com o conteúdo da realização, fizemos esta opção não a título de uma interpretação do filme em si, mas de deslocá-lo como modelo de estudo. O material selecionado por Tscherkassky do filme originário constitui-se então a totalidade da memória do filme que através da montagem evidencia suas “lembranças”. Quando a personagem começa a sonhar seria como a película também o fizesse, lembrando que sua materialidade participa determinantemente de sua feitura. No filme não é somente a memória da personagem que é evocada, mas também a do suporte que carrega essas imagens. Deleuze aponta que as imagens-sonhos no cinema são apresentadas tecnicamente em dois polos, “ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora eliminação, eclipse, ruptura, corte, desprendimento”, [...] o que sempre remete “a uma metafísica da imaginação: é como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra”. Em *Dream Work*, que quase em sua totalidade é sonho, identificamos perfeitamente essas conformações técnicas com a prevalência, evidentemente, dos recursos mais sobrecarregados, mas, como afirma Deleuze, “a imagem-sonho obedece à mesma lei, um grande circuito no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início” (DELEUZE, 2009, p. 75). Em *Dream Work* há uma multiplicação desses procedimentos que são intensificados pela técnica de Tscherkassky, que vão da abstração, na profusão de superimposições, fusões, “flipagem”, uso do positivo/negativo, até uma forma geral circular (Deleuze), nas passagens pelos umbrais e cômodos, no abrir e fechar de portas. Um ponto extremamente particular do filme é o que nos encontramos neste momento da análise: o “rasgo” (Didi-Huberman) da película. Além de reafirmar sua materialidade e de intervir diretamente na história, ela promove um aprofundamento para um outro estágio de sonho e marca explicitamente a inserção da referência a Man Ray.

### 3.4.2. O sonho e o espelho

Logo após o rasgo o som da campainha cessa, voltam imagens já vistas anteriormente: o *close* da mulher, mãos friccionadas, homem dormindo, mão acariciando o ombro da mulher, outros recortes de homens dormindo, a mulher se despindo. Desde o início da sequência vê-se, sobreposta a todas essas imagens uma outra que provoca um efeito estroboscópico, que começa girando em grande velocidade e aos poucos diminui, até se identificar uma tachinha. Ocorre uma sobreposição da imagem da tachinha vibrando (ocupando todo o quadro) sobre o plano da mulher que dorme irrequieta, o que aumenta a sensação de desconforto e ameaça e é reforçada pela alternância da manipulação da textura na película e pela trilha sonora ruidosa. A seguir tem-se uma transição marcadamente visível através do isolamento da imagem dessa tachinha (trabalhado entre o positivo e negativo da imagem) até um rápido *fade out* e o término do ruído da trilha. Em seguida vê-se rapidamente e repetidamente (em uma velocidade maior que anteriormente), uma série de exposições de um mesmo curto segmento onde o corpo nu da mulher deitado na cama, multiplicado e distribuído em várias zonas do quadro é continuamente ameaçado pelo objeto dominante do quadro (tachinha). A composição começa a ser alongada horizontalmente enquanto a imagem da tachinha esmaece aos poucos. O rosto de um homem surge, faz um comentário (ininteligível) e em seguida surge também o rosto da mulher (acordada) que parece dialogar com o homem. A mulher então estende os braços como que clamando por algo. O *close* de outro homem é sobreposto ao da mulher e, mais uma vez, volta o plano do corpo nu da mulher na cama, circundado por várias mãos. Logo a seguir, começa-se a ouvir a mulher angustiada que parece querer resistir a algo, ela debate-se na cama e é violentada por espectros que invadem a imagem. Progressivamente, a composição torna-se ainda mais violenta pela inclusão, em sobreposição, da imagem de uma série de alfinetes por todo o quadro.

Tscherkassky declara ter adicionado vários objetos famosos que Ray utilizou em seus filmes - agulhas, tachas e sal grosso -, para ter esses objetos “representados como metáforas sexuais na estrutura da trama do filme, como sonhado pela atriz principal” (Tscherkassky, 2005, p. 158). Nesta composição, além as sobreposições materiais de diversas camadas de película, temos também sobreposições da própria

cinematografia *found footage* (enquanto procedimento), da referência do cinema surrealista através de Ray e a referência freudiana formulada nesta condensação. Cabe salientar que Tscherkassky utiliza a palavra metáfora, termo fundamental no pensamento freudiano, mas que diverge das afirmações de Rancière de que o surrealismo trabalha contra a metáfora e de Bergson e Deleuze do sonho não ser uma metáfora. Lembrando que Tscherkassky afirma que neste filme quis trabalhar as noções de deslocamento e condensação de Freud e fazer uma homenagem ao cinema de vanguarda, sobretudo o cinema surrealista, tendo ponto em comum, o trabalho do sonho, *Dream Work*, e ainda sabemos de sua formação acadêmica e da influência das teorias psicanalíticas.

Consideramos os filmes *found footage* inscritos no regime estético da arte onde o objeto é subtraído de suas conexões ordinárias e habitado por uma potência heterogênea (Rancière)<sup>101</sup>, contudo não podemos simplesmente descartar a influência de Freud no contexto do filme de Tscherkassky, seu modelo interpretativo permeia a construção do filme, e mais amplamente influenciou uma corrente da teoria do cinema e outros campos da arte. Portanto, recorreremos à questão assinalada por Rancière que, se afastando de uma preocupação de como os conceitos freudianos são aplicados à análise e interpretação dos textos literários e de obras plásticas, pergunta-se “por que essas interpretações ocupam um lugar estratégico na demonstração da pertinência dos conceitos e das formas de interpretação analíticas” (RANCIÈRE, 2009, p. 9), - e *Dream Work* é um exemplo-. Para isto justapõe a noção do inconsciente freudiano à sua formulação que denomina de inconsciente estético.

Rancière afirma que a revolução estética<sup>102</sup> que revogou “a ordem *causai* da representação clássica e identifica a potência da arte à identidade imediata dos contraditórios, do *logos* e do *pathos*”, foi possibilitada por “certa identificação de uma modalidade inconsciente de pensamento” própria do terreno das artes e da literatura, e esse âmbito tornou possível a teoria psicanalítica do inconsciente de Freud, “a psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença

---

<sup>101</sup> Cap I, pg. XX desta dissertação.

<sup>102</sup> Rancière entende estética como “um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento, [...] não é um novo nome para designar o domínio da arte. É uma configuração específica desse domínio” (RANCIÈRE, 2009, pgs. 11-13).

uma questão de pensamento” [notamos aqui ecos bergsonianos]. A conexão que Rancière estabelece com a noção do inconsciente freudiano é através de seus escritos e das referências literárias que permeiam sua obra e que dão suporte para o desenvolvimento de seu método analítico, o mito de Édipo por exemplo, como um emblema universal do psiquismo humano, mas é um Édipo reavaliado, é “aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente”, ou seja, uma identidade de contrários que caracteriza o regime estético (RANCIÈRE, 2009, pgs. 11-15, 22-26 e 76). A palavra é muito cara a Freud, em seu método de análise, pelo uso das metáforas como coloca Lacan, ou quando estabelece um paralelo entre elementos semânticos e os elementos do sonho, e que Tscherkassky adota para descrever a construção de *Dream Work*. É essa potência da escrita que chama a atenção no pensamento freudiano e que se torna determinante em sua obra para Rancière, que reconhece que Freud presume essa revolução estética, assim como uma literatura que se estabelece “sobre a dupla potência da palavra muda”, aquela que é

“de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda<sup>103</sup> de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo” (RANCIÈRE, 2009, p. 41).

Mas nega essa “entropia niilista”, a lógica contraditória do inconsciente estético, e opta por voltar-se ao “o hieróglifo entregue ao trabalho da interpretação e à esperança da cura”, reconduzindo seu trabalho aos parâmetros do regime representativo aquilo que o regime estético revogou. Rancière acrescenta que hoje um outro freudismo, liberado da tradição representativa, reconhece o regime estético da arte (RANCIÈRE, 2009, p. 76). É sob essa perspectiva que entendemos que Tscherkassky trabalha seu filme, como dissemos, o *found footage* que têm sua gênese no desvio, que trabalham justamente contra a representação do sentido de outros filmes, são exemplos da obra de arte no regime estético, demonstram justamente o jogo possível dos contraditórios e de uma potência inerente de cada coisa que pode ser manifestada.

---

<sup>103</sup> Rancière refere-se aqui a associação que faz sobre o inconsciente estético às ideias do dramaturgo e ensaísta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), que segundo ele corresponde ao à confusão das duas tradições, o estatuto da palavra surda como uma “expressão de um ‘querer’ inconsciente do ser”. (RANCIÈRE, 2009, p. 40).

Voltemos ao *Dream Work*. Aos poucos a imagem da mulher debatendo-se na cama e dos alfinetes desvanece, a trilha sonora torna-se menos ruidosa e ocorre a transição para uma composição dos rostos de duas crianças que cobrem os olhos, em seguida surge o rosto da mulher sorrindo. Começa uma alternância entre essas imagens das crianças (que aos poucos descobrem os olhos), o rosto da mulher sorrindo (utilizado a partir de dois momentos distintos do filme e que no último ela lança o olhar em direção à câmera), por fim, são mesclados com os rostos dos homens vistos anteriormente, aquele que acompanhava a mulher ao chegar a casa (também olhando diretamente para a câmera) e dos outros dois que transitavam nesses “espaços”. Há aqui uma sugestão de apreensão que é reforçada pela disposição dos olhares distribuídos na composição. Logo a seguir rompe uma cena de luta entre dois outros homens que é sobreposta à imagem dos rostos que parecem observá-los em expectativa. Nessa disposição, começa a ser intercalada a imagem da mulher adormecida que já fora apresentada no início do sonho, e imediatamente após, é construída uma sequência que se inicia com a mulher sendo seguida por um dos homens. Ocorrem saltos entre espaços (externos/internos) através de passagens, o homem abre e fecha portas a persegui-la (em sobreposições), o quadro é dividido em dois hemisférios, direito (mulher) e esquerdo (homem). Em um dado momento, vemos essas duas ações convergirem, através do uso de planos em perspectiva, para o centro do quadro onde por um breve momento observamos em fusão o encontro do rosto do homem e o da mulher, imediatamente outra camada é interposta e gradativamente começamos a perceber uma tomada diferente na qual a mulher caminha decididamente. Logo depois, o homem começa a forçar sua passagem para o “espaço” da mulher, consegue atravessar uma porta (passagem), agarra a mulher pelos braços, mas é detido por outros homens que o agarram e o afastam dela, neste instante, em um curto *freeze frame*, essa configuração mantém os rostos do homem e da mulher face a face, onde o dela é alternadamente exposto em negativo e positivo. Tscherkassky dá continuidade à sua construção da metáfora sexual da sequência anterior. Após o assédio, agora existe uma disputa pela mulher, a briga dos homens, a divisão em hemisférios do quadro, as crianças que aos poucos descobrem os olhos [lembrança reprimida da infância?], mas concomitantemente coloca um plano da mulher caminhando decididamente com um semblante que sugere enfrentamento, e por fim, mais uma vez as portas que remetem ao

“simbolismo do umbral”, nesta situação entendemos como uma demonstração da intenção de acordar e na localização no filme coincide com a aproximação de seu final.

Logo a seguir vemos a mulher se debatendo, o *flicker* é intensificado, o áudio começa a ser trabalhado em *looping* e a imagem começa a ser distorcida, alongada, como se tivesse transformado em algo maleável. Em meio a estes movimentos, por intercalações, voltamos a ver o plano da mulher adormecida tendo um pesadelo, a tachinha a girar e por fim, a própria tira de película que começa a girar em torno de seu eixo também de forma maleável. Outra referência a Man Ray em *Le retour a la raison* que utilizou uma tira de papel para trabalhar a sinuosidade do objeto que de início encontrasse enrolada, aos poucos é esticada e por fim é girada em torno de seu eixo. Porém Tscherkassky ao fazer isso à tira de película não somente faz a menção ao seu inspirador, mas também explicita seu objeto e seu método de trabalho quando gradativamente a imagem sinuosa da película é substituída por outra onde se vê mãos trabalhando outras tiras e disposição das tachinhas sobre uma mesa de luz, o som do relógio retorna, até o momento em que o montador pega uma tesoura e corta a película, nesse instante ouvimos o som do despertador de um relógio. Neste momento a questão da metáfora cai por terra, o manuseio explícito do objeto trabalhado desconstrói o sentido para uma metáfora, mas reforça a ideia de atualização de imagem-sonho, da película que salta do sonho da mulher, dança no quadro e finalmente é cortada por seu realizador. Em seguida vemos a mulher despertando, ela se mostra feliz e começa a falar, parece contar o sonho para alguém, em sobreposição, vemos as imagens das mãos (em positivo) ainda trabalhando a película. Então ela corre para uma janela, recolhe a cortina, dessas que se assemelham e tem um mecanismo próximo ao das telas portáteis de projeção, está muito feliz, abre a janela, é dia, a casa é iluminada, mas o quadro congela. Imediatamente após, vemos várias camadas de imagens de janelas em positivo que se duplicam e são dispostas como espelho, a mulher transita no ambiente lentamente como se fosse um espectro, voltamos a ver o abajur do início no centro do quadro e então a imagem começa a se deteriorar, é vista a janela do início do filme, e com um ruído no som a imagem escurece lentamente.

Ao final de *Dream Work* vemos acontecer essas ideias, as imagens se duplicam, sobrepõem-se, confundem-se, a mulher vaga de um lado ao outro do quadro, percorre um circuito de lembranças de sua história no filme e da história do filme, o sonho

desdobra-se em muitos como diz Pasolini, esse instante cristalizado talvez pudesse ser entendido como aquele ponto de interseção buscado pelos surrealistas, um ponto tão ínfimo que pudesse tangenciar um conhecimento mais pleno do real de que fala Breton. O filme acaba com a imagem inicial da janela, completa o circuito, é uma imagem mais gasta que a primeira, mas é ela mesma. “Aqui há uma mistura íntima do verdadeiro e do falso” escreve Valery sobre o sonho,

“o falso ou o arbitrário é a função natural do pensamento apenas. A noção de verdadeiro, de real, implica um desdobramento. Para pensar ultimamente é preciso ao mesmo tempo confundir a imagem com seu objeto e, contudo, estar sempre pronto (*vigilare*) a reconhecer que essa identidade aparente de coisas muito dessemelhantes é apenas um meio provisório, um uso inacabado. É por confundir-los que eu posso pensar em agir, e por não confundir-los que eu posso agir” (VALERY, 2007, p.91).

O sonho em *Dream Work* não acaba, desdobra-se. Os filmes *found footage* perfazem circuitos que se atualizam e buscam um determinado ponto de reconhecimento [surrealismo?] entre os “lençóis fluidos e maleáveis” de nossas memórias (Bergson, Deleuze), “filmes como sonhos” (Tscherkassky, Pasolini). Ao trabalharem as imagens de filmes “acabados”, demonstram o reconhecimento de seu provisório, perscrutando estes materiais, interferem.

### **3.4. *Instructions for the light and sound machine* - Tscherkassky e a fronteira**

*A arte pode dar um rosto até mesmo a um objeto inanimado, a uma natureza morta.*

Giorgio Agamben

O último título que compõem o bloco *Films from a dark room* na filmografia de Tscherkassky, é mais um trabalho motivado e dedicado ao *cinemascope* e as propriedades particulares da película em resposta à discussão propagada, como exposta anteriormente, sobre o “triunfo da imagem digital em relação ao filme clássico” (TSCHERKASSKY, 2005, p.148). Enquanto a trilogia explorou claramente pontos na

tessitura do cinema elaborada ao longo de sua história, seja sua instituição (*L'Arrivè*), o filme de “expressão” (*Outer Space*) ou o filme de vanguarda (*Dream Work*), em *Instructions for the light and sound machine* (2005) reincide nesse recorte, mas a reflexão sobre o cinema tem como mote a própria transformação tecnológica em que se encontra, a substituição do analógico pelo digital. Lembrando que Tscherkassky reconhece essa substituição como inadiável, chegando a declarar que “os filmes *found footage* são o canto do cisne do cinema”<sup>104</sup>, busca demonstrar neste filme, construído quase em sua totalidade a partir de trechos do *western Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966) de Sergio Leone, como percebe o desaparecimento de uma certa forma de se fazer cinema e de certos modos de produção de filmes.

A constatação dessa mudança tecnológica é o ponto de partida do filme, Tscherkassky recorre então a elementos que se tornam obsoletos frente aos novos recursos. *Instructions...* é pontuado pela inserção de *film leaders* (rabichos de filmes que marcam as pontas das cópias), cartelas de ajustes para o projetor, mapas para correções de cores, *china girls*<sup>105</sup> dentre outras, ao mesmo tempo incorpora agregações como o número “7”, anonimamente grafado por algum projetorista que mencionamos anteriormente, que na verdade é sua marca de sinalização para a troca de rolos durante a projeção de um filme, todas instruções para a máquina de luz e som que se tornam emblemas dessa mudança.

A luz incide sobre os objetos, mas a maneira de seu registro modifica-se. Após pouco mais de um século, o cinema parece abandonar a físico-química que o consagrou e passa à informação digital. Entremeados nas instruções técnicas e industriais, o gesto artístico de Tscherkassky confunde-se com a instrução marcada por um projetorista que acaba por participar involuntariamente de um filme *avant-garde* contemporâneo. Ao trabalhar com *found footage* Tscherkassky manuseia a película de maneira aproximada ao projetorista, ao montar o filme estabelece novas instruções, ao adotar aquela marca do “7”, acaba por partilhar o resquício de um gesto registrado, não somente como um gesto artístico, mas também como um gesto de corpo, é uma proximidade que é buscada.

---

<sup>104</sup> (In) Antônio Weinrichter, *Metraje encontrada – La apropiación en el cine documental y experimental*, 2009 (p. 112).

<sup>105</sup> Na indústria cinematográfica é imagem do rosto de uma mulher acompanhada com uma barra de cores que serve para a calibração no processamento do filme em laboratório.

Giorgio Agamben afirma que vivemos em uma idade que perdeu seus gestos e nos tornamos obcecados por eles, o cinema se tornou uma maneira de recuperar e registrar essa perda (AGAMBEN, 2000, p.53). Os gestos de Tscherkassky servem como mediação entre aos gestos registrados nos corpos dos atores, o gesto resquício da intervenção do projetorista, que agora também faz parte do filme, e seu próprio gesto. Ao manipular tão diretamente a película em seu método de trabalho, ele acaba por também registrar suas marcas.

Para desenhar sua alegoria Tscherkassky recorre então ao material de um filme *western*, mas toma de empréstimo um *western spaghetti*, representante “bastardo” que tomou de assalto o mais mítico dos gêneros do cinema hegemônico. Embora consideremos que a cópia trabalhada do filme de Leone possa ter sido “encontrada” e reempregada em razão desta disponibilidade, o resultado que assistimos em *Intructions...*, que se mantém em grande parte referenciando elementos do *western*, nos permite buscar associações deste universo em sua análise. Assim, traçaremos linhas gerais sobre esse gênero e posteriormente exporemos como as relacionamos com o filme de Tscherkassky.

### 3.4.1 *Found footage, western, Leone e o spaghetti*

O *western* é considerado um dos mais consolidados gêneros do cinema por apresentar convenções visuais altamente distintas e codificadas - para muitos o mais efetivo neste sentido -, por este motivo, conforme Steve Neale, teve proeminência nos estudos<sup>106</sup> acadêmicos e críticos americanos e de outros países desde a década de quarenta, isto por estar fortemente vinculado à história e formação da cultura norte-americana (NEALE, 2000, p.125). Richard Dyer ressalta a impressionante influência que este gênero estabeleceu no imaginário internacional, infiltrando-se em outras cinematografias por simbolizar “a direção, as esperanças e medos do mundo”, diferentemente do proposto pelo cinema soviético, segundo ele, que “raramente aproveitou a imaginação como os Estados Unidos e o *western* fizeram” (DYER, 1997, p. 32). Esse aspecto pode ser entendido pela afirmação do projeto político de uma nação,

---

<sup>106</sup> Neale relaciona dentre outros, os estudos sobre o *western* de Robert Warshow, André Bazin, Edward Buscombe, Ian Cameron e Douglas Pye.

mesmo que mitificado, representado pela colonização de uma região inóspita, o Oeste, e a simbiose estabelecida com o cinema que acabava de chegar ao fim desse período histórico. Por sua vez, Raphaëlle Moine nota que o *western* buscava um consenso cultural, daí sua clara caracterização: os espaços abertos (o deserto, a montanha), personagens estereotipados (o *cowboy*, o xerife), as situações (os tiroteios na pequena cidade, o *saloon*) ou objetos (as armas e os cavalos) (MOINE, 2008, pgs. 14-15 e 19). Essa facilidade de assimilação através de uma tipificação elementar funcionava como uma “mobilização de uma imaginação histórica”, como defende Dyer, pois a conquista do Oeste para a sociedade americana refletia um “ponto fixado na história do projeto de criação e estabelecimento de uma nova sociedade que estava em andamento, mas não havia sido concluído, nem abandonado”, e mesmo havendo dúvidas sobre a verossimilhança factual apresentada desse processo histórico, tanto nos registros oficiais e muito mais nesses filmes, um dos mitos fundadores dos Estados Unidos afirmava-se. Entretanto a dimensão mítica da conquista do Oeste no *western* clássico, prossegue Dyer, continha simultaneamente o apelo básico de uma “forma imaginativa” de vivência, a liberdade da conquista de um espaço, o horizonte aberto a percorrer, as grandes paisagens, o exercício do desafio. Embora isso não excluísse o uso deliberado e direcionado de um projeto imperialista, lançava mão das “qualidades viscerais” do gênero exemplificadas pelas imagens do *cowboy* galopando, as perseguições, os tiroteios, a intensidade da música e as longas tomadas da paisagem, que por sua vez são correlacionadas à ideia de um espaço mais amplo, de um deslocamento para uma nova terra, do desafio a ser enfrentado e a possibilidade de uma conquista.

Todas essas situações são condensadas em um elemento simbólico central, a fronteira. A zona limítrofe ilustrada pelo deserto representa o espaço onde a oposição entre vastidão e civilização se torna mais evidente. Para Dyer a fronteira apresenta um conceito tanto espacial quanto temporal, é entendida no sentido de uma época e ocupação, como a instigação de “uma dinâmica que permite o progresso”, e por estas razões sinaliza um lugar entre a “ordem estabelecida e a não estabelecida”, “uma fronteira que não é cruzada, mas empurrada de volta indefinidamente”, um espaço e uma ideia que são altamente representativos para a humanidade, que transcende uma localização histórica. (DYER, 1997, pgs. 33-34). A fronteira é o grande elemento tratado tanto física quanto conceitualmente, a grande temática que circunscreve o *western*, é

este sentido mitológico pode servir como explicação ao fascínio de tantas e diferentes plateias, é nela que ocorre o embate.

*Instructions...* é sobre fronteira. Não é somente a de uma mudança tecnológica, mas também a da reorganização do modo de se realizar filmes e de uma nova maneira de assimilar as imagens cinematográficas, devido ao fato de que as propriedades básicas de registro, manipulação e difusão se modificam com o digital, de um processo físico-químico que sensibiliza uma película, a imagem agora é formada por uma codificação eletrônica de informações binárias. Essa realidade de algum modo altera nossa interação com a imagem, existe aí um componente de reaprendizagem. Neste sentido nos faz pensar que o cinema sempre permanece em um *status* de fronteira, por estar vinculado diretamente à questão tecnológica em um contínuo aprimoramento, avança, mas ao mesmo tempo permanece em constante expectativa de novas mudanças. O cinema e suas imagens são devires, os filmes *found footage* paradoxalmente reafirmam essa condição, imagens que retornam e são recriadas através de métodos e processos diferenciados. Novas tecnologias não são somente inovações de mercado, são antes de tudo recriações provocadas por diálogos entre fazeres, entre conhecimentos. Tscherkassky reflete sobre essa fronteira em seu filme, o *western* de Leone como representante do gênero mais codificado do cinema serve-o para desenhar esse horizonte. Mas *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* não é um *western* no sentido tradicional, é representante do considerado subgênero, o *western spaghetti*. Existe portanto mais um componente na elaboração de *Instructions...*, um grupo de filmes que foi repudiado por muito tempo pela crítica por não se conformar nos parâmetros da indústria cinematográfica hegemônica, mas que desenvolveram características técnicas e formais próprias.

Apesar de Leone e seus filmes serem reconhecidos e respeitados, o *western all'italiana* como é conhecido na Itália era considerado simplesmente uma paródia de sua fonte. O pesquisador norte americano Stephen McVeigh declara que a terminologia *western spaghetti* adotada nos Estados Unidos era depreciativa, isso motivado pela resistência da crítica que considerava esses filmes como uma intervenção naquele que era o gênero cinematográfico americano. Mas segundo McVeigh, na década de sessenta o *western* nos Estados Unidos estava completamente estagnado, é a releitura promovida principalmente por Leone que reinventa “o gênero para que ele pudesse voltar a ser

politicamente, socialmente e culturalmente relevante” (McVEIGH 2007, p. 168). É nesse vácuo que surgem as produções europeias, e com *Per un pugno di dollari* (1964) de Leone, acontece o sucesso internacional e o torna figura central estabelecendo um modelo imitado durante todo o ciclo. Eram produções que se caracterizavam por serem realizadas rapidamente e a baixíssimo custo, rodadas no sul da Espanha, região que se assemelhava à fronteira entre México e Estados Unidos e que era temática recorrente às narrativas desses filmes. Como resultado dos orçamentos restritos, havia problemas técnicos que refletiam na qualidade dos filmes e somavam motivos para críticas negativas. É nesse contexto que o *western spaghetti* desconstrói um dos mitos do cinema americano, invertendo seus valores, como indica o pesquisador australiano Gino Moliterno, mesmo considerados como uma fantasia escapista popular, esses filmes distorciam o modelo americano polarizado entre o bem e o mal e criava a figura do anti-herói cínico e egoísta que vivia em um ambiente violento e amoral (MOLITERNO, 2008, p. 338), a antítese dos valores fundados retratados no *western* clássico.

A razão de relacionarmos algumas características do *western* e do *western spaghetti* deve-se por julgarmos relevantes para a análise do filme de Tscherkassky. Como dito, a fronteira do *western* clássico era vista como zona de expansão, onde a utilização da força era justificada para o avanço do progresso e da ordem, a do *western spaghetti*, tão recorrente em suas narrativas, é vista da perspectiva daqueles que se situam no outro lado, povoada por mexicanos - latinos em grande maioria, que podemos associar aos realizadores italianos e espanhóis desses filmes -, além dos marginais, espertalhões, bandidos, enfim, aqueles que não fazem parte de uma legalidade. Esse embate político que se estabelece dentro do cinema, falando sobre cinema, atravessa questões estéticas, culturais, econômicas e tecnológicas, como o uso do *Techniscope*<sup>107</sup>, por exemplo, uma alternativa forjada, *povera*, para burlar uma restrição financeira e um poder. Os recortes de *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* servem como referencial de uma reação de um “representante de um tipo de cinema” considerado menor e imperfeito (embora este filme já conte com investimento americano e sua produção seja extremamente cuidadosa, mas que mantém as características do *western spaghetti* em

---

<sup>107</sup> Trata-se de uma adaptação italiana desenvolvida em 1963 para o *Technicolor* em face de uma economia de película. A técnica usa duas perfurações por imagem, ao invés das quatro usuais, fazendo com que se reduza pela metade o uso de filme virgem e os custos de laboratório, além de possibilitar o uso de lentes convencionais. A imagem gerada em laboratório é comprimida horizontalmente e posteriormente, para obtenção de cópias de projeção, a imagem é ampliada na dimensão do *Scope*. (In) *Technicolor movies: the history of dye transfer printing*. Richard W. Haines, McFarland, Jefferson, 2003, pgs. 127-128.

sua narrativa). Não queremos afirmar que Tscherkassky esteja simplesmente transpondo este cenário para refletir sobre o analógico e o digital e assumindo um posicionamento purista e conservador, o que na verdade seria um contrassenso, pois como cineasta que realiza filmes *found footage*, “corrompe” as imagens que utiliza, o tratamento dos recortes do filme de Leone como objetos permanece. Ou que por outro lado seja contra o avanço tecnológico atual, nem poderia, essa tecnologia permite sem dúvidas vastas experiências facilitadas pelo acesso, seu custo, as facilidades, ele próprio considera o vídeo “como um gênero é de arte *povera* por excelência”<sup>108</sup>. A fronteira para ele nos parece bem definida como veremos mais adiante, mas é a preciosidade, a raridade do processo físico-químico, seu apagamento é o que lhe chama atenção, como ele se refere especificamente a este filme durante a palestra do Louvre. O tom caracteristicamente operístico de Leone serve como estrato de cinema para sua realização, e como declarou, *Intructions...* foi como “uma tentativa de transformar um *western* Romano em uma tragédia grega”<sup>109</sup>. Entretanto em nosso entender ele aproveita figurativamente todos esses elementos do *western*, e a fronteira como símbolo principal de disputa.

Mas no *western*, seja qual for sua escola, apresenta outra questão: existe certa proeminência do corpo do ator. Como outros gêneros em que a ação se configura como prerrogativa, os corpos são dispostos no limite da resistência. No *western* ocorrem duelos, lutas, tiroteios, cavalgadas, ferimentos, dor, além de que esses corpos estão localizados em uma região inóspita, o deserto ou suas cercanias, a proximidade com a Natureza bruta demanda uma exigência maior que se reflete na crueza e pragmatismo das ações, é perceptível que ocorram mais ações que diálogos nesses filmes onde uma comunicação mais essencial desses corpos se estabelece. Com Leone, que inovou, o corpo é aproximado ao máximo, até o *super-close*, indo dos extremos, do ponto minúsculo na paisagem a sutileza de um olhar. Essa circunstância é também aproveitada por Tscherkassky, serve-lhe para recortar e trabalhar os gestos dos corpos. Nicole Brenez afirma que o filme conserva o corpo efetivamente em duas dimensões, “a

---

<sup>108</sup> Ao site MICA - Music Information Center Austria, disponível em: [www.musicaustria.at/musicaustria/interviews-portraets/film-musik-gespraeche-dirk-schaefer-peter-tscherkassky](http://www.musicaustria.at/musicaustria/interviews-portraets/film-musik-gespraeche-dirk-schaefer-peter-tscherkassky).

<sup>109</sup> (In) The Austrian Avant-Garde Visits Cinecity. Research News, University of Brighton, ed. 19/2008, p. 11.

primeira em seu movimento, suas linhas e suas passagens<sup>110</sup> e outra, uma elaboração simbólica, seja o corpo real ou irreal (BRENEZ, 1998, pg. 32). É entre este fugidio dos contornos dos corpos registrados e de como construímos seus significados quando os dispomos na montagem que Tscherkassky trabalha, corpos que são capturados, aprisionados, condenados, e no seu caso com uma adição, um outro “corpo” se interpõe, a película. Entretanto ressaltamos que não se trata de uma identificação com esses corpos. Como Rancière chama atenção ao escrever sobre o *western*, toda a arte que representa os “homens em ação” carrega intrinsecamente um antigo e contínuo problema, o da identificação do espectador pelos personagens o que remonta à discussão entre Platão e Aristóteles. Para Platão esse prazer peculiar “no sofrimento é o trabalho da paixão enganosa de identificação, que se apodera da alma e alimenta suas divisões íntimas”, ao que Aristóteles nega, expondo que a ação trágica exija uma identificação, mas que trabalha com a “construção de incidentes que regula o jogo identificatório das paixões com a grandeza, a progressão temporal, e a cadência de seus episódios”. Rancière retoma essa perspectiva e afirma que o *western* não é uma tragédia, para ele esta arte,

“é definida por sua habilidade de manter a separação, mesmo em sua conjunção, do tempo da emoção estética e o tempo de ansiedade para o perigo ameaçando o personagem da fábula. A cadência temporal específica do cinema concentra esta questão sobre a construção do episódio” (RANCIÈRE, 2006, p.83).

A tragédia grega de Tscherkassky ao reempregar um *western* para alegorizar o fim de um tipo de cinema, utiliza esse jogo identificatório através de seu protagonista, o mexicano (Eli Wallach). Tscherkassky praticamente suprime as participações do *The Good* (Clint Eastwood) e o *The Bad* (Lee Van Cleef), - embora suas aparições sejam decisivas na trama -, e concentra o filme no *The Ugly* (Wallach) que no filme de Leone aparece, em sua inconstância, como o personagem mais realista. *Instructions...* é visivelmente dividido em dois episódios complementares onde no primeiro os corpos estabelecem uma exacerbada atividade e no segundo sofrem inversamente uma desolada passividade, esses extremos são mediados pela película e as instruções.

---

<sup>110</sup> Aqui Brenez faz referência ao título do filme de Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

### 3.4.2. *Il brutto* e as instruções cadentes

O filme começa com uma cartela de instruções para o teste de alinhamento do projetor cinematográfico que ajusta a qualidade da projeção do filme. Sobre essa cartela, Tscherkassky escreveu à mão o título do filme que, como declarou durante a conferência no Louvre<sup>111</sup>, remete diretamente ao seu processo de trabalho, mas podemos acrescentar que aí reside o que irá nortear o filme, a relação entre essa grafia analógica, feita à mão e o registro dos corpos sobre a película. Surge então a imagem, em positivo, de uma janela que é aberta por um homem, ele segura uma luneta que é apontada em direção à “câmera”, o som que se ouve, além dos pop-ups de gravação antiga, é o de vento que evoca uma paisagem desértica. Tscherkassky associa esse homem a nós mesmos como plateia, mas também percebemos que o filme é iniciado mais uma vez com uma janela, como em *Dream Work*, mas que neste é aberta manualmente para enquadrar. A visão que se vê através da luneta é a de um homem a cavalo limitado por uma elipse que ocupa uma pequena área do quadro. Volta ao homem da luneta que percebe e aponta para outra região e observa outra ação onde se vê uma segunda elipse que insere mais dois cavaleiros. À medida que o homem da luneta observa, outras elipses surgem no quadro que recortam paisagens e ações distintas, um cavaleiro vestido como mexicano (Wallach), a entrada de uma cidade do oeste, detalhes das pernas de homens caminhando, o close de um *cowboy* (Cleef), por fim, uma paisagem desértica é percebida através do quadro que está completamente perfurado por elipses, mas se dissipam repentinamente para a entrada na sequência do rosto de outro *cowboy*, em um super *close*, que detém encarando a câmera. Em contra plano, o mexicano (Wallach) se aproxima e para, começa então uma série de troca de olhares entre vários *cowboys* da cidade, o mexicano, apreensivo, recua. Neste momento retorna a imagem do homem com a luneta apontando em direção da câmera, seguido da imagem de outro cowboy com um rifle que ao mirar também aponta em direção à câmera, e um pouco antes do disparo do rifle, ouvimos um mecanismo fotográfico e vemos, por uma fração de segundos, a imagem sobreposta de um homem com uma pequena filmadora que também aponta em direção à câmera, é o próprio Tscherkassky que se filma frente a um espelho. Deste ponto inicia-se uma sequência na qual se revezam planos dos canos dos

---

<sup>111</sup> *L'Image Matière - Histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle* mencionada no início deste capítulo.

rifles que disparam à direita e à esquerda do quadro, entremeadas por outras de “furos” o centro da tela (alternadas entre positivo e negativo), que Tscherkassky declara durante a conferência que foram pensadas para criar um tipo de sensibilidade nos espectadores. Então temos esquematicamente, o homem com a luneta (espectador ao longe), o cineasta com a câmera (disparando) e entre eles a película que é atingida literalmente (furos), mas essa película já está sensibilizada (o filme de Leone), é esta a chamada que Tscherkassky lança ao público, estou falando de cinema através de *found footage*. Em seguida outro atirador (Cleef) dá um tiro e chama a atenção do mexicano (“salvando-o”), que então volta a atirar e derruba outro *cowboy* que se ocultava no alto de um dos prédios, sua queda é recortada no quadro e destacada em *slow motion*, para enfatizar que “a película é composta de quadros individuais”. O tiroteio recomeça mais intenso, desta vez o homem com a câmera também “atira”, Tscherkassky afirmou, durante a mesma conferência, que se trata de uma espécie de “quem atira em quem”<sup>112</sup>, quem está filmando (*shooting*) o filme e quem está a atirar, para isso trabalha com o olhar do ator (Wallach) que procura os atiradores (pistoleiros e cineasta), mas ao mesmo tempo estabelece uma relação direta entre a ação mostrada e o olhar do realizador, são “todas as relações com os cineastas”. Esse fogo cruzado se estende por todo o filme, mas de forma alternada, ora as armas, ora a câmera, ora o projetor.

Durante essa sequência o som do mecanismo da câmera retorna e se soma como mais uma das fontes que compõem a precisa trilha sonora construída de fragmentos pelo compositor alemão, e também diretor de filmes *found footage*, Dirk Schaefer<sup>113</sup>. Em entrevista<sup>114</sup>, Tscherkassky refere-se a essa sequência de tiroteio como uma referência à maneira dos anglo-saxões de filmar: eles “colocam vários quadros continuamente e temos a impressão que os projéteis irão voar em nosso rosto e olhos”. Assim, reafirma o diálogo estabelecido entre *Instructions...* e o campo referencial do *western*, não somente por suas imagens evidentemente, mas reconhecendo um poder em sua gramática que faz extrapolar freneticamente para explorar “os diferentes ritmos de

<sup>112</sup> Tscherkassky profere em inglês a palestra no Louvre: “*Who shoots who*”. Disponível em: <http://www.videosurf.com/video/conference-de-peter-tscherkassky-1-1218779452>. Último acesso em 08/01/2011.

<sup>113</sup> Dirk Schaefer foi colaborador em vários filmes de Matthias Müller como *Alpsee* (1995), *Vacancy* (1999), *Pensão Globo* (1999) e *Home Stories* (1990), este último, também assinando a direção. Trabalhou com Tscherkassky em *Instructions...* e em seu último filme *Coming Attractions* (2010).

<sup>114</sup> Entrevista concedida por Tscherkassky e Schaefer ao site MICA - Music Information Center Austria, disponível em: [www.musicaustria.at/musicaustria/interviews-portraits/film-musik-gespraech-dirk-schaefer-peter-tscherkassky](http://www.musicaustria.at/musicaustria/interviews-portraits/film-musik-gespraech-dirk-schaefer-peter-tscherkassky).

montagem”<sup>115</sup>, servindo como subsídio para refletir sobre o cinema, exagerando a gramática para chamar atenção de sua recontextualização a partir do tratamento do material. Contudo também recorre ao *slow motion* (o homem caindo do edifício), recurso de observação e detalhamento e que nesses filmes estão associados geralmente ao dano infligido a um corpo, como usado em *Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah, produção americana influenciada diretamente pelo *western spaghetti*. Mas por outro lado, e de acordo com a sua própria declaração sobre a questão do fotograma como unidade de uma série de quadros dispostos na película, Tscherkassky indiretamente nos lembra das experiências com as séries fotográficas de Eadweard Muybridge (1830-1904)<sup>116</sup> e suas “desconhecidas e sofredoras criaturas que deixaram seus traços”, como Agamben referencia essas experiências que capturavam o gesto humano para análise (AGAMBEN, 2000, p.51), como também dos estudos de Étienne-Jules Marey (1830-1904), fisiologista francês, ao decompor os movimentos humanos com a técnica da cronofotografia. Deleuze chama atenção para essas experiências pré-cinema de detecção de “instantes privilegiados”, dos “pontos marcantes ou singulares que pertencem ao movimento”, não no sentido dos registros de poses (de caráter transcendental), mas como instantes quaisquer imanentes ao movimento, é a concepção moderna que mudou o estatuto do movimento e definia “o cinema como o sistema que reproduz o movimento reportando-o a um instante qualquer”<sup>117</sup> (DELEUZE, 1983, pgs. 14-15). Esta aceção está também implícita nos filmes *found footage*, no que concerne a manipulação temporal do material reempregado, em suas repetições, reenquadramentos, e que em Tscherkassky, por exemplo, temos os recortes de detalhes dos corpos ou de outros elementos.

Mas “*Who shoots who*” nessa fronteira em que as câmeras se equiparam às armas? Qual o poderio do olhar dessa câmera? Durante a sequência, o homem com a câmera (Tscherkassky) sai a campo, é filmado em uma cena exterior diferentemente de sua primeira aparição no interior da *darkroom*. O cineasta *avant-garde* munido de sua ferramenta entra na zona de tiro, em campo aberto posiciona a câmera para capturar.

<sup>115</sup> Comentário sobre esta cena durante a palestra no Louvre.

<sup>116</sup> Além das séries do movimento do galope de cavalos, Muybridge realizou com a mesma técnica séries com pessoas para registrar pela primeira vez os movimentos claros dos gestos humanos (*In Horses and other animals in motion*. Eadweard Muybridge, Dover Publications, New York, 1985. Agamben em *Notas sobre o gesto*, relaciona essas experiências às de Gilles de la Tourette, médico francês, publicadas em *Estudos clínicos e fisiológicos sobre a marcha* (1886) sobre o andar humano (Agamben, 2000).

<sup>117</sup> Aqui Deleuze afirma que em toda parte, “a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituída a ordem dialética das poses”, referindo-se à ideia de Bergson: “a ciência moderna deve se definir sobretudo pela sua aspiração de considerar o tempo uma variável independente” (DELEUZE, 1983, p. 13)

Sua auto inserção no filme nos chamou atenção, apesar de termos o visto em *Dream Work* demonstrando seu método de trabalho, aqui ele “atua” na trama do filme de maneira mais veemente, como um dos agentes catalizadores da ação, além disso, nesses planos, principalmente aquele que o mostra posicionando a câmera, nos remeteu à cena inicial de *Um Homem com uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov.

Em seu filme, Vertov “atirou” para todos os lados irrestritamente, capturando corpos, gestos, máquinas, paisagens, reconhecendo-os, segundo Deleuze, como “sistemas materiais em perpétua interação”, nisto residiria a originalidade de Vertov, na “afirmação radical de uma dialética da matéria em si mesma”. Quaisquer que fossem seus temas, Vertov descobrira através do olho da câmera ao olhar a matéria e registrar seus movimentos “uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação”, preenchendo o intervalo entre os dois, e “a própria montagem estará sempre adaptando as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo”. Deleuze aponta que a dialética para Vertov e seus contemporâneos (Pudovkin e Dovchenko, Eisenstein) embora com diferenças em suas abordagens, era simultaneamente a prática e teoria da montagem, destinada à transformação ou ruptura (Vertov) do princípio da composição orgânica das imagens. Esta montagem dialética ocorre em três etapas: antes mesmo da filmagem, na escolha do material das “porções de matéria” (a vida como ela é), durante a filmagem, na definição dos intervalos (a vida no filme) e na sala de montagem onde se confronta o material (a vida do filme) e que se estende aos espectadores que confrontam a vida do filme e a vida como ela é (DELEUZE, 1983, p. 56-57), tão bem demonstrada na sequência de *Um Homem com uma Câmera* em que sua montadora, Elizaveta Svilova, esculpe o filme na moviola. Tscherkassky se aproxima exatamente dessa abordagem, ao sair a campo com a câmera, registrar-se, inserir esta cena em seu filme *found footage* e a contrapor aos trechos do filme de Leone para explorar “os diferentes ritmos da montagem”, proporciona a nós espectadores experimentarmos essa confrontação dos materiais fílmicos, ampliando o entendimento desta dialética da matéria, há outras “vidas” nesses fragmentos. Deleuze afirma que “o que Vertov descobria nas atualidades era a criança molecular, a mulher molecular, a mulher e a criança materiais”, como agentes

“catalisadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria

evoluir para estados menos ‘prováveis’, operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias” (DELEUZE, 1983, p.56).

Da mesma maneira que Svilova demonstra no filme de Vertov o procedimento na moviola e explicita o entendimento desta dialética ao manusear os intervalos de tempos, Tscherkassky o faz na translação dos recortes das vidas do filme de Leone ao seu, sem câmera (neste caso com uma pequena exceção) a partir da materialidade da película, extrai desses registros, intervalos de tempo formantes para operar sua montagem. Deleuze assinala que Vertov percebia nos movimentos dos seres e das máquinas uma pulsação<sup>118</sup> que o “olho da câmera”, o “olho na matéria”, capturava (DELEUZE, *op. cit.*). Tscherkassky captura de duas maneiras, pelos segmentos do filme de Leone e por ele mesmo, encontra essa pulsação de movimento nos corpos dos atores, nos canos dos rifles, nas instruções do filme, em sua própria imagem, mas todas afluem para o mesmo ponto, tornam-se igualmente elementos constituintes da montagem. O homem com a câmera em seu filme é ele, Vertov, Leone, todo um contingente que se desdobra e se entrecruza. Entretanto, a montagem dialética estava associada ao projeto político de esclarecimento de seus espectadores. Como nos referimos anteriormente, Dyer defende que o cinema soviético “raramente aproveitou a imaginação, como os Estados Unidos fizeram com o *western*”, em afirmar seu projeto político junto ao seu público, o que, conforme Deleuze, a crítica oficial do regime assim também compreendeu (DELEUZE, 1983, p. 57). Entendemos essa “imaginação” de que fala Dyer situada no regime representacional (Rancière), e como vimos, por sua construção elementar, o *western* clássico atuou contextualmente sobre seu público (que se estendeu para o mundo) de forma direta e acrítica. Tscherkassky revê essas duas perspectivas em seu filme utilizando um exemplar revisitado deste gênero - que já carrega uma parcela de crítica -, e trata-o de maneira a explorar dialeticamente esse material, importa para o âmbito do cinema *avant-garde*, uma discussão entre escolas, projetos políticos, cinematografias, sistemas econômicos, cinema industrial e cinema de arte, autonomiza o recorte que faz de Leone e o insere em uma dimensão estética.

---

<sup>118</sup> Deleuze aqui, citando Vertov, explica essa condição: “não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham ‘coração’, e ‘rolavam, tremiam, freíam e lançavam raios’, como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros” (Deleuze, *op cit.*).

Brenez afirma que as práticas de *found footage* e reciclagem têm conduzido a discursos críticos intensos sobre as imagens, mas como outras propostas do cinema experimental, não devem ser vistas simplesmente como puras invenções dos ideais modernos subordinados ao novo,

“o cinema experimental é tanto um laboratório e um conservatório, porque não esquece nada do cinema, o que foi e o que poderia ter sido, mas também porque mantém vivo alguns projetos estéticos, certos ideais, certas propostas artísticas que não estão mais em outros campos” (BRENEZ, 2001, p. 18).

Talvez resida aí mais um traço paradoxal presente nos filmes *found footage*, o de simultaneidade, como volumes que nos (re)contam uma totalidade de imagens da história do cinema, mas autônomos enquanto forma de pesquisa e construção de um objeto artístico, sendo cinema experimental, a imagem torna-se “irredutível a uma concepção”, serve “como a exploração de todas as concepções possíveis, que não preexiste a exploração em si”, mas investiga as “modalidades de nossa apreensão e em particular os modos de visão” (Brenez)<sup>119</sup>, e como afirma Rancière, “da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” que dá um sentido ao conceito de vanguarda no regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005, p. 43).

Mas nas ruas poeirentas de *Instructions...* continua o tiroteio. Quem vence quem na disputa desse território? A trilha sonora entre os sons dos projéteis e do disparador da câmera faz lembrar uma marca registrada no *western spaghetti*, as metralhadoras atirando continuamente, as balas ricocheteiam, as baixas vão ocorrendo, até o momento em que começam os tiros de canhões pela cidade. Tscherkassky, como nos filmes do *western spaghetti*, exagera, mas como ele mesmo justifica, “brincar com a película analógica é um inferno de muita diversão”, mas também lembramos a frase de Samuel Fuller em *Pierrot le fou* (Godard) ao responder o que seria o cinema: “os filmes são como um campo de batalha”.

Então aos poucos esses sons reduzem, mas de maneira a sugerir que a batalha continua mais distanciada. O mexicano é capturado e levado a uma cela (grades) onde é espancando e tem as órbitas de seus olhos pressionadas por seu torturador, durante essa sequência são sobrepostas as imagens do homem com a luneta do início do

<sup>119</sup> Em entrevista no documentário *Experimental Conversations* (2006) de Fergus Daly.

filme (o espectador conforme Tscherkassky), mas também são vistas as perfurações da borda da película. Temos portanto este espectador, que no filme de Leone trata-se de um oficial convalescente, impotente que não consegue controlar as atrocidades que acontecem no quartel, a película mediando o registro e o corpo torturado, mais significativamente, os olhos. Em uma clássica cena do western *The Searchers* (1956) de John Ford, o personagem de John Wayne (Ethan Edwards) dispara em um olho de um Comanche que já se encontrava morto (fora de quadro) e em seguida no outro olho, questionado de sua atitude, justifica: “na crença Comanche, se não tem mais olhos, não pode entrar na terra dos espíritos, tem que vagar para sempre entre os ventos”<sup>120</sup>. Como veremos mais adiante, a forma violenta de tortura e obstrução da visão com o mexicano sugere uma condenação de um não-ver, que o espectador assiste e a película se manifesta interferindo no quadro. Se estabelecermos um paralelo ao filme de Ford funciona como um prenúncio de uma maldição.

Após a tortura o mexicano é levado para uma forca improvisada em uma árvore, é assentado sobre um cavalo e o laço colocado em seu pescoço. Entre o deslocamento e a espera da execução há uma dilatação dessa passagem onde é intercalado o plano detalhe da corda que “estica” através do artifício de sobreposições verticais do mesmo plano, Tscherkassky declarou na palestra do Louvre que a ideia foi a de pensar a película como se fosse a corda da forca. Enquanto espera, o mexicano olha para o lado e é inserida a imagem do homem com a luneta, volta o plano dele que rosna para seu espectador. A seguir é interposto um trecho da sequência do sonho de Dumia em *Il fiore delle Mille e una notte (As Mil e uma noites)* de Pasolini em que um pássaro debate-se aprisionado em uma rede. Tscherkassky disse que sua intenção foi a de estabelecer uma relação entre o sonho de liberdade do prisioneiro e o anseio do pássaro em sair da armadilha. Então a corda-película começa a balançar como um metrônomo (reforçado pela trilha sonora), o cavalo é açoitado e dispara, o mexicano tenta não sufocar, mais trechos do filme de Pasolini são inseridos, um veado que corre na pradaria, o pássaro livre voando: a “fantasia do enforcado de fugir, pular no cavalo e cair fora”, disse Tscherkassky. Mas chega outro *cowboy*, o “*The Good*” (Eastwood), o “homem sem

---

<sup>120</sup> (In) *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. Martin Scorsese e Michael Henry Wilson, CosacNaify, São Paulo, 2004.

nome”, como ficou conhecido seus diferentes personagens na *Trilogia dos dólares*<sup>121</sup> de Leone, que atira várias vezes até conseguir romper a corda que enforca o mexicano. Outra vez o tempo aqui é dilatado, durante as várias tentativas em acertar a corda, Tscherkassky constrói um “suspense” pela inserção de várias instruções técnicas de cinema, os *film leaders*.

Como as inserções dos *film leaders*<sup>122</sup> são importantes e estão diretamente relacionadas a *Intructions...*, traçaremos genericamente alguns aspectos dessas instruções. Basicamente, o *film leader* é um pedaço de filme que é aderido à cabeça do filme programado para auxiliar no ajuste na máquina de telecine ou em um projetor cinematográfico. Normalmente são divididos em três seções: uma seção de filme em branco de proteção, uma seção de identificação e uma seção de sincronização. Para cada filme deve ser anexado um *film leader* de proteção de no mínimo três metros (10 ft) e um *film leader* de identificação com informações sobre organização de envio, título, palavra-código, emulsão, duração, número total de bobinas, número do carretel, duração do filme no carretel (estas são as mais comuns). No *film leader* de sincronização estão as instruções com disposições específicas para cada *frame* do *leader*, como o *count number* (contagem regressiva) começando no *count* 10, no *count* 8 corresponde ao “START” do Academy Head Leader ou “PICTURE START” do SMPTE<sup>123</sup> Universal leader, seguido dos *frames* de “COLOUR REFERENCE” e a cada número de *count* são dispostos referências de angulações para os ajustes do projetor ou telecine até o n°2, o n°1 é preto, e o n°0 é branco com texto em preto “SPICE HERE” e um ponteiro que marca a junção entre o *leader* e o filme. Existem normas rígidas nas disposições desses *film leaders*, como por exemplo, na seção de identificação no *frame* n° 307 será marcado “HEAD” que irá terminar no *frame* n° 241, ou a seção sincronização começa no *frame* 240 com o *count* 10 cercado por dois círculos com marcações para cada 15 °, o número e “relógio”, em densidade de preto-no-branco e um ponteiro preto em triângulo que marca 0 “aqui”, etc. São essas rígidas instruções para a máquina de luz e som que Tscherkassky utiliza na

<sup>121</sup> A trilogia dos dólares é constituída pelos *westerns*: *Per un pugno di dollari* (*Por um punhado de dólares*) (1964); *Per qualche dollaro in più* (*Por uns dólares a mais*) (1965); *Il buono, il brutto, il cattivo* (*Três homens em conflito* ou *O bom, o mau e o feio*) (1967).

<sup>122</sup> Universal film leader for cinema and television. Technical Centre of the European Broadcasting Union, disponível em: <http://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3203.pdf>

<sup>123</sup> SMPTE - Society of Motion Picture and Television Engineers, organização fundada em 1916 como SMPE - Society of Motion Picture and Engineers, acrescentando o “T” com o advento da televisão nos anos 50. Entre outras padronizações como o *time code* para vídeo e filme, lançou este tipo de *filme leader*. Disponível em: <http://www.smpete.org/home/>

segunda parte de seu filme. Na verdade o uso de *film leaders* pelo cinema experimental pode até ser considerado um clichê, isso porque esse pedaço de filme afronta o cinema industrial ao quebrar seu ilusionismo e denunciar sua materialidade. Para citar alguns poucos exemplos, os encontramos em *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou, *Black Film* (1957) de Kurt Kren e Marc Adrian, *A Movie* (1958) de Bruce Conner, *Ten Second Film* (1965) de Ken Jacobs, *O No Coronado!* (1992) de Craig Baldwin, mas a lista seria bem maior.

Enquanto isso o mexicano continua pendurado pela corda-película sufocando. É no laço dessa corda que Tscherkassky amarra (*lacing*)<sup>124</sup> seu uso para os *films leaders*. Começa com o *count number* a partir do “8”, “*PICTURE START*” que é sobreposto ao *close* de Eastwood mirando para acertar a corda e o do mexicano que balança de um lado ao outro no quadro. Após o “3” é enquadrada uma tela de projeção que tem sua imagem comprimida verticalmente até o centro do quadro, um procedimento que é repetido tanto no *close* do mexicano quanto no de Eastwood. Considerando a sequência da aparição dos elementos, o *count number*, “*PICTURE START*”, a tela de projeção e a operação de *lacing*, essa janela que se comprime nos sugere o formato da película a ser emendada, pois logo a seguir é inserida uma sequência de fotogramas com as letras H, E, A, D (também uma brincadeira com a situação do mexicano), a informação de cor e sincronização “*TRUE COLOR / PICTURE SYNC*”, os ponteiros de centralização para demarcar a área de projeção e um pedaço de filme branco de proteção, “*COUNT ZERO SYNCH*” e ao final a tela preta, é como se demarcasse a o começo de uma transição entre o episódio que assistimos até o momento para outro, isto é reforçado pelas próximas imagens que surgem. O que deveria se esperar após a tela preta seriam as imagens do filme, no entanto mais instruções aparecem: “*SUBJECT*”, “*LENGTH ROLL + SUBJECT*”, “*LENGTH ROLL + COLOR PICTURE + REEL N°*”, “*RATIO SOUND*”, “*ASPECT TYPE OF*”, “*HEAD*”, uma marcação para centralização, “*PICTURE + SMPTE UNIVERSAL LEADER*”, “*PLAY DATE. / PROD NO. / REEL NO.*”, “*PICTURE (Adidas) / COMPANY (MPC) / SERIES*”, tela preta, mais marcações para ajustes e outro “*HEAD*”. O filme “começa” com mais instruções de identificação e sincronização, mas que são apresentadas em outra tipologia visivelmente mais atualizada. Em meados dos anos 60 a SMTPE - Society of Motion Picture and Television

<sup>124</sup> “*Lacing*” é o termo utilizado na operação em unir o *film leader* ao filme a ser projetado ou telecinado.

Engineers substituiu o tradicional “Academy Leader” pelo “SMPTE Universal Leader”<sup>125</sup>, além de ser uma clara alusão a uma mudança tecnológica do controle da projeção das imagens do cinema por um “*universal leader*”, coincide aproximadamente à época do surgimento do *western spaghetti* e desta fase na filmografia de Leone. A padronização das instruções de projeção certamente confere qualidade na projeção do produto da indústria cinematográfica, o que notamos aqui é que Tscherkassky aborda a questão do avanço tecnológico inerente à indústria através da simbologia de suas instruções, mas que já estão em vias de desaparecer, com a questão da produção de um cinema fora do padrão da indústria americana, no caso representado pelo *western spaghetti* ou o cinema *avant-garde* no qual se coloca como representante. Ao mesmo tempo em que constrói essa crítica utilizando suas próprias imagens e instruções, perpassa de certa forma uma aproximação entre esses mundos o que reincide na ideia do manuseio material da imagem. Brenez diz a respeito do reemprego que “podemos também ter a imagem em um sentido mais amplo, mas como um arquétipo, módulo da nossa imaginação, potência informante da nossa compreensão do mundo” (BRENEZ, 2001, p.18), o que é o terreno dos filmes *found footage*, trabalhar a ambiguidade aproximando-se de seu objeto e gerir esse paradoxo para que não seja percebido nos extremos de uma celebração dessas imagens ou de uma submissão. Lembrando que uma das razões para que os filmes *found footage* levassem tanto tempo para serem reconhecidos em suas especificidades, foi justamente o descaso dentro do próprio âmbito do cinema experimental em aceitar filmes que fossem realizados com material de terceiros, principalmente da grande indústria<sup>126</sup>.

Mas as instruções continuam. Ao chegar ao “*HEAD*” do filme, Tscherkassky reinsere o *close* do mexicano sendo enforcado, alternando essas duas imagens, a corda-película balança, ele agoniza, até o momento em que o cowboy americano (Eastwood) recomeça a atirar, neste momento são inseridos o *leader* “*TAIL*” (cauda) que o rabicho que fica ao final de um filme, a imagem de uma tesoura e a corda que se a parte com os tiros, rapidamente aparece mais um “*HEAD*” e a película se parte também e em seguida a tela fica branca. O crítico de cinema francês Antoine de Baecque, refere-se a esta aparição de Eastwood como “aquele que decide a sequência, mas também o filme em

<sup>125</sup> SMPTE 55-2000. *SMPTE STANDARD for Motion Picture Film: 35- and 16-mm Television Release Prints -- Leaders and Cue Marks*. Society of Motion Picture and Television Engineers. White Plains, NY.

<sup>126</sup> Como exposto no Cap. I desta dissertação.

duas partes” e que esta cena representaria a morte do cinema<sup>127</sup>. O “homem sem nome” reafirma seu papel, uma cena tão decisiva quanto ambígua, a película é cortada, sabemos da opinião de Tscherkassky que isto seria a morte de um tipo de cinema, e não há como não estabelecer a relação de que a ação é executada por um americano, hoje um dos ícones da indústria cinematográfica, recrutado da televisão naquela época por Leone. Podemos entender a resposta de maneira um tanto óbvia, é a própria indústria que dá o tiro de misericórdia, é de sua natureza que isso aconteça, ela foi construída com base no avanço tecnológico que a nutriu e realimentou seu capital, nada mais lógico que isso aconteça. Deleuze lembra a questão primordial do cinema quando de seu aparecimento, a ambiguidade enquanto “arte industrial”, não era nem arte nem ciência, isto se devia justamente de como a imagem era percebida até então. A mudança no estatuto do movimento, capturado em instantes quaisquer, nos tornou “capazes de pensar a produção do novo, do notável e do singular em qualquer um desses momentos” e o cinema se transformou nesse “órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (DELEUZE, 1983, p. 13-18). Transformou, registrou e armazenou esses instantes em uma memória dispersa de corpos, gestos e traços, sensibilizada e agregada aos rolos de película que os filmes *found footage* recolhem para (re)vê-las e (re)pensá-las em sua proximidade material. É um momento radical de mudança como nos referimos anteriormente, depois de se estabelecer através do processo físico-químico o cinema passa agora às informações binárias. Com a película rompida, as imagens passam a ser construídas e manipuladas por outros critérios. Voltemos às instruções.

E então a tela branca reaparece. Em seguida começam a manchas escuras indefinidas e aos poucos podemos perceber pedaços de película, mais um *leader* com a palavra “*ACHTUNG*” (atenção) anuncia uma mudança de *status*, imagens borradas, pedaços de outras instruções fora de foco que não se comportam como antes, não preenchem mais o quadro de forma precisa, estão descentralizadas, como se estivessem fora das garras do mecanismo do projetor. Volta a imagem (em positivo) com a conclusão da queda do mexicano que é repetida duas vezes, uma delas em *slow motion* e finalmente, em uma elipse, ele cai ao lado de uma lápide. O cemitério se estende com centenas de túmulos, ele retira algo do bolso e lança para longe, Tscherkassky insere mais uma vez o pássaro livre do trecho do filme de Pasolini. Mas a imagem do filme

---

<sup>127</sup> *Peter Tscherkassky atomise la pellicule*. Antoine de Baecque, Libération, 2 novembro 2005. Disponível em: <http://next.liberation.fr/cinema/0101546994-peter-tscherkassky-atomise-la-pellicule>

agora se apresenta de outra forma, instável, em rápidas alternâncias entre positivo e negativo. O mexicano começa a caminhar por entre os túmulos, a imagem do homem observando através da luneta é sobreposta e logo em seguida a do homem com a câmera que volta a posicioná-la, espectador e realizador ainda o cercam. À medida que caminha, o mexicano perturba-se e começa a correr, Tscherkassky sobrepondo pontos diferentes da sequência original, acentua o sentido de desorientação, são adicionadas ainda imagens de mais túmulos, da película deteriorada enquanto a trilha sonora começa a preencher a composição com um som insistente enfatizando o sentido de desolação.

A corrida continua, durante essa sequência são inseridas várias instruções sobrepostas: um *leader* com “*FOOT*”, o número “7” impresso (não o do projetor), um corpo estendido, túmulos, a inscrição de um teste de imagem de laboratório, uma *china girl* que é montada com o corpo no chão, a banda sonora da película (neste momento é somada à trilha sonora o ruído do mecanismo de um projetor), e mais corpos e túmulos. De repente ele para em meio às lápides e um *count number* desgastado (Academy Head Leader) é inserido, Tscherkassky então recorta a silhueta do mexicano deixando isolado no preto do quadro, adiciona mais *china girls*, mais instruções de laboratório, *leaders* de informação, instruções de projeção, enquanto isso o mexicano volta a correr, mas cansado, o mexicano está condenado aos ventos como o comanche.

O som do projetor persiste destacado na trilha sonora, neste momento surge o carretel com o número “7” grafado pelo projetor (que voltará em certos momentos pontuando a corrida do mexicano), novas instruções são adicionadas, mas de forma mais caótica, embaralhadas na profusão de imagens. Em um dado momento aparece uma composição de uma instrução de laboratório, um *leader* com a inscrição “*SUBJECT*” (a depender do sentido pode ser assunto, vítima, sujeito, objeto, motivo, cobaia, substância, essência, substrato) e logo abaixo a imagem recortada do corpo do mexicano a correr. Logo a seguir é inserida na mesma instrução é revelada sua função, “Kodak Digital LAD Test Image”. Nesse momento Tscherkassky começa a unir as linhas de sua elaboração: parte do “7” escrito sobre a película, o vestígio de um gesto e de um cinema, define seu “*subject*” por meio de uma instrução e o insere em uma nova instrução, sem esquecer que é também observado pelo espectador e pelo realizador. Logo a seguir lança um “*START*” que dispara uma corrida ainda mais frenética que se prolonga até o final do filme, entremeada de outras instruções, da película que se

interpõe, de um projetor que é acelerado, mas que não conseguem encontrar uma saída, enquanto o homem com a câmera continua a registrar todos esses momentos.

Após a película partida, sua queda leva-o a esse território fúnebre, instável, esse mexicano, personagem de um cinema subjugado, encontra-se desgarrado e perdido em meio a passados enterrados. As instruções, os *film leaders* da mesma maneira estão desarticulados de suas funções, instruções perdidas e desorientadas tal qual o mexicano. Essas instruções que não deveriam aparecer em um filme, expõem-se e parecem reclamar uma orfandade. A corrida do mexicano para todos os pontos do quadro somente o levam a corpos inertes. Baecque diz que essa corrida frenética é como uma morte interminável<sup>128</sup>, Tscherkassky durante a palestra no Louvre refere-se ao final dessa sequência (quando a imagem do mexicano é “*flipada*” de modo que temos a impressão que ele não vai a lugar algum ou quando intervém com um *freeze frame*) como uma “corrida contrária, o tempo correndo ao contrário, correndo em ambas as direções”, [...] “um tempo congelado”. Sugere-nos o tempo em um limbo, em uma fronteira, onde a tensão da expectativa aguda a percepção e a ação. Ainda na palestra, Tscherkassky comentando essa sequência, fala que buscou que ela agisse intensamente sobre o cérebro, nossos cérebros.

Nos momentos finais do filme Tscherkassky insere o “7” do projetor, mais uma instrução para a máquina. Trabalhando com um único frame, entre positivo e negativo, ele expõe a marca anônima de um técnico, de espectador reincidente e de um certo tipo de montador que coloca em ordem os rolos para a projeção “como um sistema de arquivos”, como que “colocando em uma determinada ordem sete objetos artísticos”, diz Tscherkassky na palestra. E ao mesmo tempo o clichê, o “7” da sétima arte. Em seguida começam a ser dispostas sobre esse “7” as últimas instruções com as quais Tscherkassky arremata sua reflexão. A partir dos *leaders* “*START*”, “*FINISH*”, “*END*” e “*PICTURE*” ele cria um jogo de imagens, palavras e instruções: “*START*”, “*ART*” (aqui escurecendo o “st” de *start*), “*START ART*”, “*FINISH*”, “*FINISH ART*”, “*START FINISH*”, “*END*”, “*ART END*”, “*START END*”, “*END FINISH*”, “*PICTURE*”, “*FINISH PICTURE*”, “*PICTURE END*”, além de outras combinações com partes desses vocábulos. À medida que essas combinações são geradas e se emaranham, se confundem, a imagem do “7” é substituída pela lente do projetor, volta a imagem do mexicano correndo e parando no centro do

---

<sup>128</sup> *Op cit* p. XX.

quadro, seu corpo é recortado em um *freeze frame*, a imagem do cemitério é “flipada” horizontalmente preenchendo todo o quadro, por fim retorna o homem com a luneta, fecha a janela do início do filme, e a imagem escurece rapidamente.

Com este final Tscherkassky deixa bem claro que não vê alternativas para o cinema analógico, é o fazer desse objeto artístico que acaba. Como conhecemos os modos tradicionais de produção, possivelmente sim, mas sua própria realização e de tantos outros cineastas que trabalham com *found footage* estritamente utilizando película, aponta para uma outra conformação. O próprio Tscherkassky afirma que é possível sempre fazer um filme a partir de trechos de outros, portanto é uma questão de modulação tecnológica, seja o analógico, seja o digital. Ele mesmo após esse “*PICTURE END*” realizou seu *Coming Attractions* (2010), onde utiliza não só material do cinema, mas principalmente da publicidade e retrabalha o conceito do cinema de atrações (Gunning) e de sua estreita relação com o cinema *avant-garde*<sup>129</sup>. O que está retido então nessa materialidade? Que potência guarda que permite a construção de novos filmes?

#### 3.4.4. Gesto para reaver gesto

“No cinema, a imagem não é um objeto, mas uma arquitetura”, afirma Brenez, que se configura no “transporte entre materialidade e imaterialidade, do plástico concreto do fotograma ao trabalho de projeção e de translação dos diferentes tipos de rolagem (da película, dos motivos, das sequências, da recepção)”. É neste espaço arquitetônico, do ponto de vista figurativo, que para Brenez o cinema pode

“renovar todas as noções e partições por aquilo que apreendemos dos fenômenos da presença, da identidade, da diferença. A figuratividade consiste neste movimento de translação interior ao filme entre os elementos plásticos e as categorias da experiência comum” (BRENEZ, 1998, pgs. 12-13).

Um filme *found footage* operando por desvio, extrai, isola e reconecta a plasticidade registrada na materialidade da película, lançando em nova formulação, a uma outra experiência. Mas se busca o quê com este movimento? O que se quer mostrar afinal? Isso nos faz retomar a ideia de Deleuze sobre a montagem dialética em Vertov,

<sup>129</sup> Notas de Tscherkassky sobre o filme. Disponível em: <http://www.tscherkassky.at/>

conciliando os “sistemas materiais em perpétua interação” ao mostrar “o homem presente na Natureza, suas ações, suas paixões, sua vida”, ao capturar nos instantes quaisquer o molecular que transforma (DELEUZE, 1983, p. 56), expunha o involuntário “descaso” do gesto humano do cotidiano de suas ações capturados por sua lente.

Esse é o tema maior que Agamben resume ao declarar que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem”, [...] “não há imagens, mas apenas gestos”. O cinema determina-se em recuperá-los, não mais sob a ótica clássica da *pose eterna*, mas na quebra do estatuto do movimento na modernidade, libera o gesto de sua rigidez e permite, em sua infinitude, recuperar seu verdadeiro significado sobre “algo que está sendo sofrido e suportado”, contudo não se relaciona com as finalidades de algo produzido ou atuado<sup>130</sup>, o gesto não tem fins. Para Agamben isso o associa não somente a estética, mas a ética e a política, pois se torna a exposição de uma medialidade pura, “o processo de tomada de uma forma visível e como tal permite a emergência do ser-em-um meio de seres humanos”, a “comunicação de uma comunicabilidade” (AGAMBEN, 2000, p.53, 55-60). É essa potência do que poderia ser comunicado, atomizada no gesto e que guarda uma feição ambígua, que é experimentada pelos filmes *found footage*, a translação entre a materialidade e a imaterialidade que Brenez fala tenta recapturar esse instante.

O teórico francês Dominique Païni, ao falar sobre o controvertido aspecto do cinema experimental, onde a manipulação parece estar no “posto de comando” de maneira frequentemente explícita em detrimento do humano, defende o contrário, que o implícito do humano é a reivindicação da arte de uma parte deste cinema

“não é estranha à utopia de re-encontrar a tangibilidade dos atos manuais sobre a matéria cinematográfica afim que esta última traduza o apertar de um botão que a máquina-câmera registra e o canhão de luz projeta aquilo que desapareceu. Mas, paradoxalmente além da ficção atacada se não destruída, além da teleologia da narrativa contrariada, além das dúvidas destiladas sobre a fidelidade da imagem, [...] e finalmente, além da crítica das virtudes miméticas alojadas no coração do dispositivo cinematográfico, é a representação do corpo humano - personagem e ator - que é posta em causa, desconstruída, dispersa e atomizada como ao estado de rébus no espaço-tempo de um filme” (PAÏNI, 2001, p.14).

<sup>130</sup> Agamben se refere à noção de Aristóteles sobre produção (*poiesis*) e ação (*praxis*) retomada por Varro que identifica o gesto como um terceiro tipo de ação que “rompe com a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral”, [...] e “foge da órbita de medialidade sem se tornar, por isso, fins” (AGAMBEN, 2000, p. 56).

Nos últimos instantes de *Instructions...* no criptograma formulado por Tscherkassky entre as instruções, a imagem do corpo do mexicano congelado no centro do quadro e o “7” grafado do projetorista, temos uma síntese do que Païni descreve. Mas é o “7” que mais nos chama a atenção, o vestígio de uma exterioridade que invadiu e se acomodou sobre a película, e que pelas trocas da imagem entre positivo e negativo ficamos com a impressão de que pulsa. Reside neste único fotograma, duplicado por inversão, estendido, uma espécie de um pequeno “viva a humanidade!”, riscado por um alguém que não saberemos quem foi, mas agora compartilha conosco o mistério de sua história e nos acena.

## CONCLUSÃO

Buscar o mundo nas imagens, reencontrá-lo, redimensioná-lo, reexperimentá-lo. O *found footage* une objeto de trabalho e a reflexão sobre seus registros à sua finalidade enquanto cinematografia, o manuseio como uma forma de reelaboração do mundo. Nos fragmentos recolhidos, inspecionados e tratados, seus realizadores unem o precário da materialidade de seus suportes ao imaterial de ideias nas imagens, refazem-nas, dialogam com elas e com seus antecessores, buscam no passado, que muitas vezes foi preterido, um futuro a ser planejado sob uma nova forma. Equalizam esses recortes, cada qual tem uma voz; montando-os, confrontando-os, admirando-os, rejeitando-os. As construções desses filmes tornam-se estilhaços das potências contidas em um rolo de filme, um pedaço de película ou em apenas um fotograma. Mas é um passado que se revela presente, não importa se foi há cem anos ou ontem, os vestígios dos corpos, das paisagens, dos objetos são reflexos que se apresentam hoje, entre a nostalgia e a assombração, nos mostram marcas constituídas de histórias para a história. São sobre esses recortes, conhecidos e desconhecidos, que nos confrontamos continuamente.

Em meio à tamanha heterogeneidade de imagens que percorrem nosso mundo, foi um fragmento que estimulou esta pesquisa, mais precisamente um *still* de *Dream Work* de Tscherkassky postado em um dos inúmeros fóruns de cinema hospedados na rede. Desconhecíamos o realizador e seu trabalho, não havia nenhuma informação a não ser o título e autor, mas a elaboração da imagem nos chamou atenção, o rosto fragmento diversas vezes da atriz formava uma estranha composição. Imediatamente as perguntas: “o que é isso?”, “como é o resto?”, “o que vem antes e depois?”. Evidentemente iniciamos a busca do filme e de informações, que graças à generosidade de pessoas espalhadas pelo mundo nos saciou a curiosidade e ampliou nosso conhecimento, e aos poucos nos inteiramos de outras obras até chegarmos ao termo *found footage*. Mais uma vez Tscherkassky nos chamou atenção pelo seu método de trabalho, artesanal, meticuloso, formal, mas que dava margem à “imperfeição”, a uma organicidade no trato da película; arranhões, borrões, desfoques, criavam uma disparidade que confrontava a extrema elaboração do filme, uma tensão entre emoção e

razão estabelecida nos diversos planos compostos no filme. Por outro lado, o uso de uma imagem em *cinemascope*, que representa simbolicamente o poder do cinema hegemônico e industrial, entrava em choque com a interferência de uma única pessoa para essas imagens. Hoje, quando tentamos mapear essa prática através desta pesquisa e localizamos tantos casos distintos, mas que atendem a esses princípios, estabelecer a partir de um objeto-suporte evocativo (primordialmente a película) um campo de discussão inserido nesses filmes sobre as forças contraditórias que nos cercam na forma da frase-imagem como quer Rancière<sup>131</sup>, buscando formulações de sentidos na grande parataxe que atravessa nosso tempo, entre a esquizofrenia e o consenso.

É na fragilidade da película que a maioria desses cineastas encontra elementos para o agenciamento de suas propostas, possivelmente uma das razões da obsessão pelo trabalho neste suporte no *found footage*, reside no fato de que, dentre outros suportes audiovisuais, a película detém uma particularidade, nós podemos empiricamente entrar em contato com uma imagem, uma porção de mundo que ela carrega sem a necessidade do maquinário de projeção, um contato direto, visual, tátil que nos desafia a entender toda a complexidade de relações estéticas, políticas, econômicas, sociais nela impregnada. Agamben diz que “a experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história”, [...] “nos fotogramas carregados de movimento”<sup>132</sup>, é essa dinâmica que em sua organicidade nos demonstra a precisão e imprecisão de mecanismos, acertos e falhas humanas, na dimensão do aparato ou do tema que ele registra. O cinema intervém enormemente em nossa história desde sua instituição, com serviços e desserviços, a película neste intervalo foi primazia, agora quando novas tecnologias surgem (e são bem vindas), ela começa a ser substituída, mesmo ainda considerando que apresenta propriedades físico-químicas distintas, um grão de prata não é o mesmo que um *pixel*, a formação da imagem difere entre o celuloide e o digital. Aqui, sem nenhuma pretensão de purismo, mas vale registrar que é uma questão de “paleta”. Temos aqui outro aspecto do *found footage* relacionado à materialidade do suporte e de sua reflexão, esse momento de passagem tecnológica, de um elemento que fundamentou toda a experiência do cinema até o momento e que se torna obsoleto assim como os restos de filmes que recolhe. Não é o

---

<sup>131</sup> (In) *Future of Image*. Verso, 2009, p.45.

<sup>132</sup> *O cinema de Guy Debord*, Giorgio Agamben (1998). Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>

lamento por sua depreciação, mas de perceber esse caráter implícito nos filmes *found footage*, o interesse em rever e reaver os materiais físicos, as histórias do cinema, os modos de fazer neste lapso de tempo, assumindo ao mesmo tempo a composição para uma espécie de cinepédia deturpada e fragmentada, ao passo que também repensar essas imagens e elaborar novos objetos artísticos. Retrabalhar e restituir esses detritos físicos e as memórias que carregam, como Joseph Cornell o fez em *Rose Hobart* (1936); o casal Gianikian e Ricci-Lucchi com as imagens de Luca Comerio em *Dal Polo all'Equatore* (1987); ou Godard no monumental *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998). Buscar nas “relações entre o dizível e o visível” (Rancière)<sup>133</sup>, formulações transversais que nos ajudam a re-contactar essas histórias fragmentadas, formulando arqueologias e (re)compondo itinerários.

Iniciamos essa pesquisa apontando que a principal característica que nos chamava atenção na cinematografia *found footage* era a prospecção do caráter ambíguo das imagens trabalhado pela montagem em seus filmes, ambiguidade que se estende no impasse do que vem a ser propriamente *found footage*. Do seu obscurantismo durante quase a totalidade da história do cinema, do tardio interesse para uma pesquisa acadêmica e finalmente sua explosão a partir da década de noventa com a proliferação de mostras e novas realizações. Essas polêmicas que ainda acompanham a discussão e não se encontra de todo esclarecidas, esse contraditório explorado nos filmes, refletem a própria natureza ontológica da imagem (Gunning)<sup>134</sup>, o seu *imageness* (Rancière)<sup>135</sup>, em uma indiscernibilidade provocadora de possibilidades de percepções e construções.

Entretanto entre a percepção de uma singularidade na imagem de um filme e a construção de outra em um outro, existe o recorte, a eleição de um fragmento. Aqui se dá o movimento de um espectador e de um realizador simultaneamente, estabelecendo entre estas duas instâncias a conexão de sua pesquisa. É nesta ponte alicerçada na montagem que os fragmentos são dispostos e rearranjados, as heterogeneidades são confrontadas, mas ao mesmo tempo isto implica em uma postura em relação ao objeto recortado para um posicionamento estético a ser configurado. O *found footage* trabalha com as possibilidades de reinvenções estéticas e a partir destas intervir no corpo social por meio de novos objetos artísticos e novas formas de subjetivação, exercer a política

<sup>133</sup> (In) *Future of Image*. Verso, 2009, p.6.

<sup>134</sup> (In) *Film Genre*. Raphaëlle Moine (Gunning apud MOINE, 2008, pgs. 34 e 35).

<sup>135</sup> (In) *op. cit.*, 2009.

dos “sujeitos complementares” na “configuração conflituosa do comum da comunidade”<sup>136</sup> (Rancière), levantar a voz. É isso que esses realizadores em suas *darkrooms*, em seus estúdios, em seus computadores. Em sua grande maioria na individualidade, tecem uma rede de conexões entre trabalhos, estruturas e ideias que por sua vez se conectam a outras e que tentamos prefigurar nas análises que fizemos para os filmes de Tscherkassky.

Nicole Brenez diz que os filmes de Tscherkassky são “como se Mallarmé nos tivesse enviado telegramas de amor”<sup>137</sup>. Neste breve e singular elogio, Brenez de certa forma sintetiza a proposta do recorte da filmografia que serviu como *corpus* desta pesquisa. Seu método particular de trabalho faz ressonância à obra do simbolista francês. Rancière comentando sobre os últimos poemas de Mallarmé, diz que são formulados contrastando dois estados da língua, um em “estado bruto, que serve para a comunicação, descrição, instrução”, e outro “um estado essencial que transpõe uma realidade da natureza em seu quase desaparecimento vibratório de modo a revelar a noção pura”. O objeto de sua poética, continua Rancière,

“não é a *assemblage* de palavras preciosas e pérolas raras, mas o *layout* de um design. Para ele, cada poema é um *layout* que resume um esquema básico de espetáculos da natureza ou dos acessórios da vida, transformando-os em formas essenciais. Não é mais espetáculos que são vistos ou as histórias que são contadas, mas mundo-eventos, mundo-esquemas” (RANCIÈRE, 2009, pgs. 92-94).

Tscherkassky à sua maneira elabora e dispõe o objeto artístico e o faz intervir no mundo, seu procedimento, reinventa essa poética de layout em outra ponta, agora em uma sociedade pós-industrial cercada de imagens que em sua maioria são esquecidas rapidamente. Sua investigação do material, o estudo das formas, as possibilidades de combinações, ganham uma prioridade em seu elementar, em um isolamento para depois desdobrar-se em articulações para suas composições. O cineasta da *darkroom* recolhendo, recortando e reempregando pedaços de celuloide, formula neste *corpus* de filmes sua historiografia particular, suturando o objeto, as referências e as ideias de um cinema que nos atravessa, e demonstra a possibilidade de encontrar outras imagens em

<sup>136</sup> Entrevista concedida à revista Ciência e Cultura, vol.57 n.º.4 São Paulo Oct./Dec. 2005, disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000400011&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000400011&script=sci_arttext)

<sup>137</sup> *Peter Tscherkassky atomise la pellicule*. Antoine de Baecque, Libération, 2 novembro 2005. Disponível em: <http://next.liberation.fr/cinema/0101546994-peter-tscherkassky-atomise-la-pellicule>

velhas imagens. Assim como ele, vários outros exercem em seus particulares fazeres, unem-se em uma grande malha interconectada.

É muito vasto o repertório a ser acessado, vastas são também as maneiras de comunicarmos, de criarmos articulações, razões e propósitos para uma intervenção. Mas é exatamente esta abertura que é mais fascinante, que dispõe o diálogo.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Ed. 34, São Paulo, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Means without End** - Notes on Politics. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

\_\_\_\_\_, Giorgio. **O cinema de Guy Debord** (1998). Documento online, disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>

ALTER, Nora. **The Political Im/perceptible: Farocki's Images of the World and the Inscription of War**. (In) Harun Farocki - Working on the Sightlines, (Ed) *Elsaesser, Thomas*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

ALTMAN, Rick. **A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre**. (in) Film Genre Reader III, (Ed) Grant, Barry Keith. University of Texas Press, Austin, 2003.

ANDREW, Dudley. **Concepts in film theory**. Oxford University Press, New York, 1984.

ARENDT, Hanna. **As origens do totalitarismo**. Companhia das letras, São Paulo, 1998.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Ed. Papyrus, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_, Jacques e MARIE Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Papyrus, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_, Jacques. **Moderno?** – Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Ed. Papyrus, São Paulo, 2007.

BEAUVAIS, Yann. **Filmes de arquivo**. Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas 1** - Magia e Técnica, Arte e Política. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória** – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Ed Martins Fontes, São Paulo, 2006.

BLÜMLINGER, Christa. **Cultures de remploi** - questions de cinema. In *Trafic*, N° 50, junho 2004.

\_\_\_\_\_, Christa. **Found Face: on Outer Space**. (2003). Documento online, disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2003/28/outer\\_space/](http://www.sensesofcinema.com/2003/28/outer_space/)

\_\_\_\_\_, Christa. **Lumière, the Train and the Avant-Garde**. in *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. McGraw Hill, New York, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Siete Noches**. Ed. Terra Firme, México, 1992.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo**. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

BÖSER, Ursula. **Inscriptions of Light and The 'Calligraphy of Decay': Volatile Representation in Bill Morrison's Decasia in Avant-Garde films**, ed. Graf, Alexander e Scheunemann, Dietrich. Editions Rodopi, Amsterdam, 2007.

BRAKHAGE, Stan. **Essential Brakhage – selected writings on filmmaking**. Documentext, New York, 2001.

BRENEZ, Nicole. **De la figure en general et du corps en particulier – L'invention figurative au cinema**. De Boeck Université, Paris, 1998.

\_\_\_\_\_, 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. **Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental**. (in) *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 49-67.

BRENEZ, Nicole. **T. W. Adorno, le cinéma malgré lui, le cinema malgré tout**. (in) *Trafic: Qu'est-ce que le Cinéma?*, n° 50, P.O.L., Paris, 2004.

BRESSON, Robert. **Notes on Cinematography**. Urizen Books, New York, 1977.

BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project**. MIT Press, Cambridge, 1991.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Cosac Naify, São Paulo, 2008.

CARROL, Noël. **A filosofia do horror - ou Paradoxo do coração**. Papirus, São Paulo, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

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

CONNOLLY, Maeve. **The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen**. Intellect, Bristol, 2009.

COX, David. **Sign Wars: The Culture Jammers Strike Back**. UoM Custom Book Centre, Melbourne, 2010.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception - Attention, Spectacle and Modern Culture**. MIT Press, Cambridge, 2001.

\_\_\_\_\_, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. MIT Press, Cambridge, 1999.

CULLINAN, Nicholas. **From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera.** (*In*), OCTOBER 124, pgs. 8–30. Documento online, disponível em: <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2008.124.1.8>

DANEY, Serge. **A Rampa** – Cahiers du Cinéma 1970-1982. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_, Serge. **From Movies To Moving.** (*In*) La Recherche photographique, n° 7, 1989. Documento online disponível: <http://www.de-regulation.org/node/26>

DANKS, Adrian. **The Global Art of Found Footage Cinema.** (*In*) Traditions in World Cinema, (ed) Badley, Linda, Palmer, R. Barton e Schneider, Steven Jay. Rutgers University Press, New Jersey, 2006.

DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J. A User's Guide to Détournement. (1956). Documento online, disponível em: <http://bopsecrets.org/SI/3.detourn.html>

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.

\_\_\_\_\_, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3. Ed. 34, São Paulo, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout.** Les éditions de Minuit, Paris, 2003.

\_\_\_\_\_, Georges. **Cuando las imágenes toman posición.** Ed. A. Machado Libros, Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_, Georges. **Confronting images:** questioning the ends of a certain history of art. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.

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.

DYER, Richard. **White.** Routledge, New York, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme.** Zahar, Rio de Janeiro, 2002.

EPSTEIN, Jean. 2008

FIJALKOWSKI, Krzysztof e RICHARDSON, Michael. **Surrealism against the current:** tracts and declarations. Pluto Press, London, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Des espaces autres.** (1967). Documento online, disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

FREUD, Sigmund. **The interpretation of dreams.** Basic Books, New York, 2010.

GARBER, Daniel. **Physics and foundations**. The Cambridge History of Science, Vol III, 2008.

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

GUNNING, Tom. **Fotografias animadas**: contos do esquecido futuro do cinema. (in) Xavier, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

\_\_\_\_\_, Tom. **O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema**. In O cinema e a invenção da vida moderna. (Ed) Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_, Tom. **The Cinema of Attraction[s]**: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. (in) Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

JOYCE, Mark. **The soviet montage cinema of the 1920's**. In An introduction to film studies, (ed) Nelmes, Jill. Routledge, New York, 2003.

KINNEY, Dale. **The Concept of Spolia**. In A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, ed. Rudolph, Conrad. Blackwell Publishing, Malden, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler** – Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1974.

KRAUSS, Rosalind. **Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome**. (In) OCTOBER 124 (2008). Documento online, disponível em: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2008.124.1.125?journalCode=octo>

KUENZLI, Rudolf E. **Dada and surrealist film**. MIT Press, Cambridge, 1996.

\_\_\_\_\_, Rudolf E.. **Man Ray's Films: From Dada to Surrealism**. (In) Avant-Garde Film, (Ed) Graf, Alexander e Scheunemann, Dietrich. Rodopi, New York, 2007.

LACAN, Jacques. **The Seminar of Jacques Lacan II**. W.W. Norton & Company, New York, 1988.

LÍSIAS, Ricardo (org.). **Eu acuso!**: o processo do Capitão Dreyfus. Ed Hedra, São Paulo, 2007.

MANGUEL, Alberto. **Homer's the Iliad and the Odyssey**: a biography. Atlantic Monthly Press, New York, 2007.

McVEIGH, Stephen. **The American Western**. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

METZ, Christian. **Psychoanalysis and Cinema**: The Imaginary Signifier MacMillan Press, London, 1983.

MEY, Kerstin. Art and Obscenity, I.B.Tauris, London, 2007.

MICHELLI, Mario De. **As vanguardas artísticas**. Martins Fontes, São Paulo, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial** - Notas para um debate. Revista Cinética (fevereiro, 2011), documento online, disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.html>

MOINE, Raphaële. **Cinema Genre**. Blackwell Publishing, Oxford, 2008.

MOLITERNO, Gino. **Historical dictionary of Italian cinema**. The Scarecrow Press, Maryland, 2008.

MULVEY, Laura. **Death 24x a Second** – Stillness and the Moving Image. Reaktion Books, Londres, 2006.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Routledge, New York, 2000.

NOORDEGRAAF, Julia. **Displacing the Colonial Archive: How Fiona Tan Shows Us “Things We Don’t Know We Know”**. In *Mind the Screen - Media Concepts According to Thomas Elsaesser* (ed) Kooijman, Jaap; Pisters, Patricia e Strauven, Wanda. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008.

OLIVEIRA, Manoel. **Repenser le cinema**. In *Trafic*, N° 50, junho 2004.

PÁDUA, Fernandes. **Eu acuso! O processo do Capitão Dreyfus, de Émile Zola, Rui Barbosa e Ricardo Lísias** (Org. e tradução)(resenha).Revista Prisma Jurídico, Vol. 7, Núm. 1. Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2008.

PAÏNI, Dominique. **Cherchez l’homme, vous trouverez le cinema expérimental**. (Ed) Nicole e Lebrat, Christian, Cinémathèque Française, Paris, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. Ed. 34, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_, Jacques. **O inconsciente estético**. Ed. 34, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_, Jacques. **The emancipated spectator**. Verso, New York, 2009.

\_\_\_\_\_, Jacques. **Film fables of the image**. Berg Publishers, New York, 2006.

\_\_\_\_\_, Jacques. **The future of the image**. Verso, New York, 2009.

RICHARDSON, Michael. **Surrealism and Cinema**. Berg, New York, 2006.

ROBERTS, Graham. **Forward Soviet!** History and non-fiction film in the USSR. I. B. Tauris, New York, 1999.

ROBNIK, Drehli. **Interventions in Saint Hill** - On the Messianic Materialism of Peter Tscherkassky's Instructions for a Light and Sound Machine. (*in*) Peter Tscherkassky (ed) Horwath, Alexander e Loebenstein, Michael. Synema Publikationen, Viena, 2005.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video**. Duke University Press, Durham, 1999.

SINGER, Ben. **O Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In *O cinema e a invenção da vida moderna*. (Ed) Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHWARTZ, Vanessa R.. **O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século.** (Ed) Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCORSESE, Martin e WILSON, Michael Henry. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano.** Cosac Naify, São Paulo, 2004.

TRONZO, William. **Giotto's figures.** *In* The Cambridge Companion to Giotto, (ed) Anne Derbes e Mark Sandona. Cambridge University Press, New York, 2004.

TSCHERKASSKY, Peter. **A Poet of Images** – The work of Matthias Müller (2000). Documento online disponível em [http://www.tscherkassky.at/content/txt\\_by/08e\\_a\\_poet\\_of\\_images.html](http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/08e_a_poet_of_images.html)

\_\_\_\_\_, Peter. **Epilogue, Prologue** – autobiographical notes along the lines of a filmography. (*in*) Peter Tscherkassky (ed) Horwath, Alexander e Loebenstein, Michael. Synema Publikationen, Viena, 2005.

\_\_\_\_\_, Peter. **Lord of the Frames: Kurt Kren** (1996). Documento online, disponível em [http://www.tscherkassky.at/content/txt\\_by/07e\\_lord\\_of\\_frames.html](http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/07e_lord_of_frames.html)

VALERY, Paul. **Varietades.** (Org.) João Alexandre Barbosa. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2007.

VERSTEGEN, Ian. **Arnheim, Gestalt, and Art: a psychological theory.** Birkhäuser, SpringerWien, New York, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico.** Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2005.

ZRYD, Michael. **Found Footage Film as Discursive Metahistory:** Craig Baldwin's Tribulation 99. *The Moving Image* - Volume 3, Number 2. University of Minnesota Press, 2003.

WEES, William C.. **Recycled Images:** The Art and Politics of Found Footage Films. New York : Anthology Film Archives: 1993.

\_\_\_\_\_, William C.. **The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films.** *In* Cinema Journal 41, N° 2, 2002.

WEINRICHTER, Antônio. **Metraje encontrada** – La apropiación en el cine documental y experimental. Gobierno de Navarra, Fondo de Publicaciones, Navarra, 2009.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

ANTIMATTER FESTIVAL OF UNDERGROUND SHORT FILM & VIDEO. Catálogo, 1998. Documento online, disponível em: <http://www.antimatter.ws/arch11.html>

BAECQUE, Antoine de. **Peter Tscherkassky atomise la pellicule.** (*In*) Libération, 2 novembro 2005. Documento online, disponível em: <http://next.liberation.fr/cinema/0101546994-peter-tscherkassky-atomise-la-pellicule>

CIÊNCIA E CULTURA, vol.57 n.º.4 São Paulo Oct./Dec. 2005. NATÉRCIA, Flávia. **Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política.** Entrevista Rancière a em Documento online, disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252005000400011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000400011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)

ELSAESSER, Thomas. (*in*) *folder* da mostra **Cine Fantástico y de Terror Alemán** da Cinemateca de Bilbao, Espanha, 2002.

GIJÓN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. (Vídeo, Espanha, 2008), disponível em duas partes: <http://www.youtube.com/watch?v=04LUYn11bpw>.

JACOBS, Ken e KREISLER Harry. **Conversations with History.** Institute of International Studies, UC Berkeley, 1999. Documento online, disponível em: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con0.html>.

MICA - Music Information Center Austria. **Film Musik Gespräche: Dirk Schaefer/Peter Tscherkassky.** Documento online, disponível em: [www.musicaustria.at/musicaustria/interviews-portraets/film-musik-gespraech-dirk-schaefer-peter-tscherkassky](http://www.musicaustria.at/musicaustria/interviews-portraets/film-musik-gespraech-dirk-schaefer-peter-tscherkassky).

MUSEU DO LOUVRE e CINEMATECA FRANCESA. **Ciclo L'art de la repris**, (2008). Esta conferência pode ser acessada em segmentos a partir de: <http://www.videosurf.com/video/conference-de-peter-tscherkassky-1-1218779452>.

RESEARCH NEWS, Spring Edition 19, Brighton, 2008. **The Austrian Avant-Garde Visits Cinecity.**

TECHNICAL CENTRE OF THE EUROPEAN BROADCASTING UNION. Universal film leader for cinema and television, document online, disponível em: <http://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3203.pdf>

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- *L'Arrivée* (Peter Tscherkassky, 1998)
- *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999)
- *Dream Work* (Peter Tscherkassky, 2001)
- *Instructions for a Light and Sound Machine* (Peter Tscherkassky, 2005)
- *Urlaubsfilm* (Peter Tscherkassky, 1983)
- *Freeze Frame* (Peter Tscherkassky, 1983)
- *Manufraktur* (Peter Tscherkassky, 1985)
- *Parallel Spaces: Inter-view* (Peter Tscherkassky, 1992)
- *Coming Attractions* (Peter Tscherkassky, 2010)
- *Motion Picture* (Peter Tscherkassky, *La sortie des Ouvries de L'Usine Lumière à Lyon*) (1984)
- *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (Lumière, 1895)
- *Mayerling* (Terence Young, 1968)
- *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903)
- *A General* (Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1926)
- *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929)
- *Roundhay garden scene* (Louis Le Prince, 1888)
- *Padenie dinastii Romanovich* (Esfir Shub, 1927)
- *Life of an American Fireman* (Flaming e Porter, 1903)
- *L'affaire Dreyfus* (François Doublier, 1898)
- *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936)
- *Die Melodie der Welt* (Walter Ruttmann, 1929)
- *Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924)
- *Histoire du soldat inconnu* (Henri Storck, 1932)
- *A movie* (Bruce Conner, 1958)
- *Cosmic Ray* (Bruce Conner, 1961)
- *Report* (Bruce Conner, 1963-1967)
- *La verifica incerta* (Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello, 1964)
- *Histoire(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

- *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965)
- *Experimental Conversations* (Fergus Daly, 2006)
- *Lyrical Nitrate* (Peter Deulpet, 1990)
- *Le ballet mécanique* (1924, Fernand Léger)
- *Psycho* (Gus Van Sant, 1999)
- *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981)
- *Sicilia!* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1999)
- *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)
- *La Société du Spectacle* (Guy Debord 1973)
- *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958)
- *The Politics of Perception* de (Kirk Tougas, 1973)
- *Perfect Film* (Ken Jacobs, 1986)
- *The Georgetown Loop* (Ken Jacobs, 1996)
- *Disorient Express* (Ken Jacobs, 1996)
- *Ten Second Film* (Ken Jacobs, 1965)
- *Tom, Tom, the Piper's son* (Ken Jacobs, 1969-1971)
- *Tom, Tom, the Piper's son* (G.W. "Billy" Bitzer, 1905)
- *The Mechanic* (Michael Winner, 1973)
- *Pièce touchée* (Martin Arnold, 1989)
- *Erich Von Stroheim* (Maurice Lemaître, 1979)
- *Dal Polo all' Equatore* (Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi Gianikian, 1987)
- *Tribulation 99: Alien Anomalies under America* (Craig Baldwin, 1991)
- *Spectres of the Spectrum* (Craig Baldwin, 1999)
- *¡O No Coronado!* (Craig Baldwin, 1992)
- *Mock Up On Mu* (Craig Baldwin, 2008)
- *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, 1988/89)
- *Aus den Algen* (Jürgen Reble, 1985)
- *Ali-Baba und die 40 Räuber* (Leopold Blonder, 1922)
- *Profondeurs mystérieuses: chutes (dans les)* (Claudine Kaufmann, 1998)
- *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (Sergio Leone, 1966)
- *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964)
- *La Roue* (Abel Gance, 1922)
- *Unstoppable* (Tony Scott, 2010)

- *Lumière's Train* (Al Razutis, 1979)
- *Spills for Thrills* (Abel Gance, 1940)
- *The Entity* (Sidney J. Furie, 1982)
- *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910)
- *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Robert Wiene 1919)
- *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942)
- *The man with X-ray eyes* (Roger Corman, 1963)
- *Shining* (Stanley Kubrick, 1980)
- *Le Retour à la Raison* (Man Ray, 1923)
- *Les Mystères du Château de Dé* (Man Ray, 1923)
- *Emak-Bakia* (Man Ray, 1923)
- *L'Étoile de Mer* (Man Ray, 1923)
- *Le chien andalou* (Luís Buñuel, 1929)
- *Wild Bunch* (de Sam Peckinpah, 1969)
- *The Searchers* (John Ford, 1956)
- *Il fiore delle Mille e una notte* (Per Paolo Pasolini, 1974)
- *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951)
- *Black Film* (Kurt Kren e Marc Adrian, 1957)
- *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Guy Debord, 1959)
- *La société du spectacle* (Guy Debord, 1973)

## **ANEXO 1 - DVD**

- Filmes do corpus da pesquisa:

- *L'Arrivée* (Peter Tscherkassky, 1998)
- *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999)
- *Dream Work* (Peter Tscherkassky, 2001)
- *Instructions for a Light and Sound Machine* (Peter Tscherkassky, 2005)