

Introdução

No livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1995), Italo Calvino elege valores literários que merecem ser preservados no curso do século XXI. A visibilidade está entre eles.¹ E se solicita conservação é porque corre o risco de ser extinta. Para o escritor, somos vítimas de um bombardeio tão violento de imagens, que hoje confundimos a experiência viva com o que acabamos de ver na televisão. As palavras de Calvino (1995:107) chamam a atenção para a urgência de recuperarmos a capacidade de evocar imagens *in absentia*, a imaginação, “inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas.” E diante dessa hiperprodução, do excesso, da sobra, Calvino acredita que haja duas saídas possíveis: “reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado (...) ou apagar tudo e recomeçar do zero” (1995:111).

É no contexto da primeira opção, ou seja, do reemprego de imagens na era da visualidade, que essa dissertação está inserida.

O gesto de construir uma obra de arte reutilizando formas já prontas, encontradas ao acaso ou buscadas na intenção de se produzir um novo discurso é chamado de apropriação/ressignificação. No campo do cinema, filmes que surgem dessas duas ações combinadas são conhecidos pelo título em inglês, *found footage*. E são essas imagens (*footage*) encontradas (*found*) que chamamos aqui de imagens-ruína. A inspiração vem do tratamento que o filósofo alemão Walter Benjamin dá às ruínas como alegoria da fragmentação e das incertezas da vida moderna. Há muito no método e nos conceitos contidos nas ideias do filósofo alemão que se aproximam da ressignificação de imagens, no conteúdo e na forma.

Ao longo das próximas páginas estaremos refletindo sobre a natureza da prática, a inspiração, o significado dos principais procedimentos e a recepção, ou seja, a poética do *found footage* na produção audiovisual contemporânea.

¹Segundo a introdução da obra, assinada por Esther Calvino, as propostas, desenvolvidas para uma série de conferências na Universidade de Harvard (EUA) são: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. O livro, apesar do título, traz apenas cinco, já que Calvino faleceu antes de finalizar o último texto, *consistency* (Calvino, 1995:5-7).

O recorte é inspirado na experiência profissional que absorvi como realizadora de filmes de *found footage*. A intenção é aproximar os dois extremos: a pesquisa acadêmica e a vivência da produção cinematográfica ancorada em imagens de arquivo. Portanto, trago para o corpo da dissertação dois filmes que realizei utilizando o processo de reemprego de imagens. *Drežnica* (2008) e *Outono* (2014) foram convocados a título de contribuição ao texto, exemplos privilegiados das questões eleitas nas abordagens teóricas sobre a ressignificação de fragmentos de imagens.

Em 1994, o professor Thomas Mitchell, da Universidade de Chicago, nos Estados Unidos, afirmou que a humanidade havia ultrapassado a “virada linguística” que se firmou nos anos 1960 e vivia em plena “virada pictórica”². Hoje, qualquer pessoa com um simples celular pode capturar e montar filmes. A cada dois minutos, despejamos no Planeta uma quantidade de imagem maior do que todos os cliques feitos ao longo do século XIX,³ quando a fotografia surgiu, em 1839. O *Facebook* detém um banco de imagens com 140 bilhões de fotos postadas pelos usuários. Os dados referentes às imagens em movimento não ficam aquém. Cem horas de vídeo são enviados ao *Youtube* a cada minuto, no ano de 2014. E seis bilhões de horas de vídeo são visualizados por mês, uma média de uma hora por cada habitante da Terra.⁴

Com tantas facilidades de produção, o cinema se apropria, cada vez com mais frequência, de imagens já prontas. A transição dos anos 1980 para os anos 1990 é referencial, alimentada pela copiosa oferta de imagens que passaram a circular livremente pela internet. Paradoxalmente, realizadores inseridos em um contexto social contemporâneo dispensam registros de alta definição para irem em busca de pedaços de filmes de segunda mão, não raro de baixa qualidade. Como

²*Pictorial turn*: termo proposto por Mitchell (1994) no livro *Picture theory*, com objetivo de redefinir os aparatos simbólicos que ditam as regras das relações sociais, substituindo a “virada linguística” (*linguistic turn*) que teria ocorrido por volta dos anos 60, quando as ciências humanas reconhecem a linguagem como agente estruturador da sociedade.

³Dados divulgados pelo Grupo de Pesquisa em Interações, Tecnologias Digitais e Sociedade (GITS), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://gitsufba.net/as-fotografias-digitais-na-internet/>. Acesso: 20.07.2014.

⁴Dados fornecidos pelo *Youtube* e disponíveis em: <https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/>. Acessado em: 25.07.2014.

os velhos Super-8 desgastadas pelo tempo, imagens de celular, de câmeras de segurança ou dos antigos VHS. Retiradas de acervos públicos ou privados, da internet, dos mercados de pulga, do fundo de algum baú, do lixo. E já não é mais tão raro assim ver festivais e salas de cinemas exibindo filmes montados a partir da lógica do reemprego.⁵

As imagens à disposição do realizador “estão por aí, em todas as partes. Escondidas na obscuridade ou em plena luz do dia. Em uma variedade de formas cada vez mais ampla” (Listorti e Trenotola, 2010:9). A novidade no mercado de arquivos livres veio do tradicional estúdio *British Pathé*, que no primeiro semestre de 2014 disponibilizou no *Youtube* 3.500 horas de conteúdo gravados entre 1896 e 1976, num total de 85 mil filmes em alta resolução para visualização e *download*. Imagens históricas como as cinereportagens das duas guerras mundiais (1914 e 1939) e o acidente do dirigível Hindenburg, em 1936. Sem falar nas dezenas de outros grandes arquivos de som e imagem que estão armazenados na rede, como o *Internet Archive*.⁶

Ciente dos meios distintos, um a escrita, outro a imagem em movimento, proponho, nas páginas que seguem, uma reflexão sobre o *found footage* tendo os conceitos de Benjamin, aplicáveis ao cinema, como principal fonte de diálogo e inspiração. O objetivo é o de situar o reemprego de imagens como sintoma do pensamento do homem moderno, com extensão até a contemporaneidade. O que esses filmes, geralmente associados ao experimentalismo de linguagem, têm a nos dizer sobre o mundo do qual são expressão enquanto arte?

O primeiro capítulo dessa dissertação é dedicado ao processo de apropriação do rolo de 8mm com o qual foram realizados os filmes *Drežnica* e *Outono*, à apresentação desses dois filmes e aos principais temas que orbitam o universo do

⁵ Com 60 mil espectadores, o documentário de maior bilheteria no circuito brasileiro, em 2013, foi *Elena* (2012, 82min), de Petra Costa, que aborda a memória da diretora, mesclando imagens em Super-8 da família e filmagens de hoje. *A farra do circo* (2013, 94min), de Pedro Bronz e Roberto Berliner, em cartaz no primeiro semestre de 2014, é um longa-metragem montado integralmente com imagens de vídeo dos anos 80. Relembra a trajetória do espaço cultural do Circo Voador, no Rio de Janeiro. *Avanti popolo*, de Michael Wahrmann (2012, 72min), melhor filme no Festival de Roma de 2012, entrou em cartaz no segundo semestre de 2014 trazendo uma série de Super-8 buscados em arquivos diversos com intuito de auxiliar a narrativa mnemônica do roteiro enquanto que, ao mesmo tempo, discute a condição de ruína e de relíquia dos filmes domésticos.

⁶ Ver: Referências bibliográfica, na qual se encontram os endereços virtuais dos arquivos citados.

reemprego de imagem. O segundo capítulo aborda as zonas de aproximação entre a obra de Walter Benjamin e o cinema de arquivo. Conceitos como aura, autoria, originalidade, alegoria serão abordados. No terceiro segmento vamos às ruínas, conceito que ultrapassa as ruínas arquitetônicas, e aos temas afins: as noções de relíquia, fragmento e detalhe, rastro, arquivo, memória e esquecimento aplicados à luz dos filmes de reemprego de imagem. Para encerrar, visitaremos a gênese da apropriação numa tentativa de flagrar os gestos iniciais e que evoluíram para os filmes de *found footage* que assistimos hoje. Nesse capítulo, citamos ainda alguns exemplos de apropriação nos primeiros anos do cinema e registramos o olhar que a antropologia lança sobre o *found footage* como importante ferramenta para um mundo em busca do resgate de identidades fraturadas.

Além de *Drežnica* e *Outono*, outros filmes de *found footage* foram convocados a fim de nos ajudar a compreender a prática. Walter Benjamin, como informamos, é a principal referência teórica desse trabalho, que também dialoga com Antonio Weinrichter, William Wees, Jay Leyda e Catherine Russell, autores que possuem trabalhos específicos sobre o tema *found footage*. Andreas Huyssen, Jeanne-Marie Gagnebin, Michael Löwy, Krzysztof Pomian, Maurice Halbwachs, David Lowenthal nos fornecem suporte histórico. Omar Calabrese, Nicolas Bourriaud, José Maria Català discutem a imagem na pós modernidade. Com Georges Didi-Huberman, Michel Foucault e Jacques Derrida trabalhamos a questão do arquivo. Entre os pesquisadores sulamericanos dedicados ao tema do cinema de apropriação contamos com os estudos de Sergio Wolf e Emilio Bernini, da Argentina, e das brasileiras Andrea França, Consuelo Lins e Adriana Cursino.

Entendemos o *found footage* como qualquer obra audiovisual elaborada a partir da resignificação de imagens oriundas de quaisquer fontes e formatos. Incluindo imagens do próprio realizador. O acento do presente recorte, no entanto, recai sobre a reciclagem de películas domésticas por ser este o material bruto utilizado na produção dos filmes *Drežnica* e *Outono*.