

2. Walter Benjamin e o *found footage*



Figura 11: Walter Benjamin.

2.1. ***Found footage* na era da reprodutibilidade técnica**

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (Marshall Berman. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*).

Walter Benjamin é considerado um dos pilares do pensamento filosófico, artístico, político e literário da modernidade. Sua trajetória está ligada à Teoria Crítica, corrente de pensamento que emergiu do grupo de intelectuais ligados à Escola de Frankfurt, na Alemanha. Para Miriam Hansen (2012:205), autora referência nos estudos sobre a interseção entre cinema e a produção teórica de Frankfurt, o espaço privilegiado que Benjamin ocupa no campo dos estudos audiovisuais baseia-se, sobretudo, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (2012), escrita entre 1935 e 1936.²⁴

²⁴ *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* possui quatro versões com diferenças sensíveis. Todas estão em circulação. Sobre o tema, indicamos leitura do artigo assinado pela professora Jeanne-Marie Gagnebin publicado na Folha de S.Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/70489-uma-epidemia-de-traducoes.shtml>. Último acesso: 16.07.14.

O texto aborda a mudança de percepção na relação do homem com a obra de arte provocada pela tecnologia que acelerou a produção de cópias, no fim do século XIX. Fenômeno logo incorporado pela fotografia e, particularmente, pelo cinema - que já nasce para ser copiado, distribuído e visto pelas massas. Multiplicadas e compartilhadas em larga escala, as obras de arte deixam de ser um produto para a elite e atingem o grande público ganhando, assim, uma nova função: a política.

A retomada do ensaio, nos anos 1980²⁵ coincide com o salto dado pela revolução digital em direção a diversos estratos da vida, da arte à medicina, dos lares à indústria. Esse recorte cronológico é próximo daquele observado por Bourriaud (2004:7-8) no livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*: “desde o começo dos anos 90, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros”. Em igual período, nota-se um aumento na produção de *found footage*. Para Weinrichter (2009:191), está claro que a reutilização de formas já feitas, no caso do cinema, é um sintoma dos novos tempos, uma consequência direta da facilidade para as cópias promovida pela tecnologia digital.

Quando as novas tecnologias para reprodução começaram a surtir efeito nas massas, foi como se cada obra copiada correspondesse a uma etapa de ruptura de velhos conceitos sedimentados ao longo da história e que vinham sustentando o perfil aurático da obra de arte. São eles: inacessibilidade, autenticidade e originalidade.

2.1.1. Aura

Aura, como definida por Walter Benjamin (2012:14), é “uma aparição única de algo distante, por mais perto que esteja”. Filmes de família, como o rolo utilizado na montagem dos curtas *Drežnica* e *Outono*, são exemplos singulares de

²⁵ Detlev Schöttker (2012:93), da Universidade de Dresden, diz que o ensaio só repercutiu nos estudos de arte e mídia no meio dos anos 80, como resultado de pesquisas na área de comunicação da Escola de Toronto. Já o professor brasileiro Ismail Xavier (2005:330) localiza essa retomada no início dos anos 70, “quando as ideias de Walter Benjamin sobre modernidade ganharam papel proeminente na teoria literária e nos estudos cinematográficos (...)”.

objetos auráticos. Ao contrário do carimbo de ‘sem aura’ que Benjamin concede ao cinema, encontramos sim a presença da aura nos filmes de família. Esses, no entanto, obedecem a uma lógica que os exclui da cadeia produtiva: não são realizados com objetivo artístico, nem muito menos para o consumo fora do ambiente doméstico. No caso dos registros em Super-8 ou 8mm, devemos considerar o fato de que esses filmes são reversíveis, sem negativo e, portanto, sem cópia. Mesmo que, eventualmente, eles sejam transferidos para outros suportes, como o vídeo ou o digital, “dêiticos que remetem a uma origem aurática, ao mesmo tempo reencontrada e perdida” (Habib, 2011 *apud* Rodovalho, 2012:97).

O registro das cenas domésticas fixa momentos únicos, de pessoas únicas. É inegável a dimensão emocional que essas velhas imagens emanam: a harmonia do grupo, o frescor da juventude, a inocência da infância, a integridade dos espaços e corpos. Todo o afeto que transborda da tela é, no entanto, algo distante, uma experiência inatingível, irreproduzível. Uma percepção que se torna mais forte quando não se tem nenhuma ligação com as pessoas, os lugares e os acontecimentos envolvidos nas imagens. Nos filmes de família, a aura é mais facilmente percebida fora do núcleo privado, de onde muitas vezes os ‘filminhos’ são expulsos, considerados como quinquilharias. Ela será percebida e apreciada mais profundamente quando os filmes de família caem em poder do público, agora como depositários de memórias universais, pequenos relicários de outrora.

A reprodução em larga escala altera o perfil da obra de arte ao ponto dela ser modificada. É possível perceber, então, que o gesto da desaturização está na raiz do pensamento da ressignificação, promovendo a renovação dos objetos. No cinema, o desmonte da “aparição única” de um filme é executado quando o realizador assume o seu lado ‘semionauta’, ou de ‘arqueólogo’ - outra expressão comum entre os realizadores e teóricos de *found footage* - e explora, exuma, escava a cadeia sintagmática desses arquivos, procurando outros sentidos, desmontando o velho e remontando o novo. É na montagem que a implosão/reconstrução se dá. Ou ainda, na pós-produção, etapa seguinte à montagem, quando é sempre possível continuar alterando o material bruto, modificando cor, textura, enquadramento, apagando ou acrescentando elementos.

2.1.2. Autenticidade, originalidade, autoria

Na medida em que um filme é abandonado, apropriado e reciclado, gerando outros tantos, abole-se a autenticidade. Para Benjamin (2012:26), aliás, “não faz sentido indagar a respeito da autenticidade de cópias” numa época em que as obras reproduzidas são cada vez mais cópias de obras criadas dentro do modelo serial. A professora Jeanne-Marie Gagnebin (1993:46), autora de diversos livros sobre Walter Benjamin, lembra que o negativo de um filme pode produzir um número quase ilimitado de cópias do mesmo assunto “e seria um tanto discutível decretar que uma é mais ‘original’ ou ‘autêntica’ que a outra, unicamente por ser a primeira de toda uma série”.

A engrenagem da reprodutibilidade vai além: ao contrário da reprodução manual, que sempre ficará aquém da original, a produção com auxílio da tecnologia proporciona à cópia a confortável situação de se emancipar do original. Durante a remontagem de um fragmento é possível reenquadrar um plano, modificando a perspectiva; aplicar *zoom*, revelando detalhes do material bruto imperceptíveis a olho nu. Se a origem da imagem é uma cena doméstica captada em película, a evolução tecnológica proporciona a distribuição da cópia em suporte digital, armazená-la na rede, no celular, no computador, liberando-a, portanto, da prisão dos hoje ultrapassados projetores aos quais a visualização da película está presa e razão pela qual muitos desistem dos “rolinhos”, descartando-os.

O fragmento de imagem no qual vemos um casal embarcado em alto-mar, e que encerra o rolo comprado na Praça XV, ganhou duas novas narrativas que dotaram os filmes *Drežnica* e *Outono* de um conjunto de características próprias: nome (título), data de lançamento, registro na Agência Nacional de Cinema, histórico em festivais, ou seja: identidade. São as adições acrescentadas ao material encontrado que os afastam da matriz, embora sempre haja nas cópias algum vestígio, rastro do original. Um signo nunca é removido completamente. Em *Drežnica*, a leitura que fazemos da imagem do navio é alegórica, nos remete à liberdade com a qual os personagens do filme, todos cegos, produzem imagens do mundo. Em *Outono*, a metamorfose da sequência do navio - que contou com o

auxílio técnico da aproximação (*zoom*), da redução de velocidade, da duplicação de cena, da correção de cor e de um áudio inexistente no original mudo - segue em direção às memórias imaginadas, ao que poderia ter sido a história daquele casal. Cópias emancipadas do original. Perde-se a autenticidade e ganha-se agregando originalidade à cópia.

Na filmografia do *found footage*, *Tom, tom, the piper's son* (1969) é um modelo exemplar para a compreensão do quão longe pode chegar a desaturatização, a rebeldia criativa e, conseqüentemente, a independência e a originalidade de uma cópia. Considerado a bíblia visual do cinema experimental por Nicole Brenez, o filme de Ken Jacobs parte de um curta homônimo de 8 minutos, realizado em 1905 por Billy Bitzer (fotógrafo de D.W. Griffith), para um longa de 115 minutos que desdobra o original refotografando *frames*, alterando a rotação das sequências, explorando detalhes. Assim, a história de uma perseguição frenética a um porco roubado numa feira popular repleta de trapezistas, malabaristas e palhaços é revisitada por ângulos diversos numa “jornada em direção ao abismo” (Jacobs *apud* Gunning:1981:1), a uma outra narrativa, a um longa-metragem.

Na esteira da relativização dos conceitos de originalidade e autenticidade, a reprodutibilidade técnica promove uma discussão em torno do tema da autoria. Afinal, onde reside a figura do autor em uma obra que reemprega imagens quase sempre alheias? “Sou um vampiro?”, pergunta Jean-Claude Bernardet (2000:30), trazendo para a discussão o mito da criatura que sobrevive se alimentando da essência vital de humanos. “Fazer filmes com pedaços de filmes já feitos será uma espécie de bovarismo?”, insiste o crítico, agora associando a questão à personagem Madame Bovary, de Gustave Flaubert, cuja personalidade é forjada a partir dos romances que lê. “O que achamos muito nosso, muito pessoal, foi frequentemente elaborado graças a esses outros”, conclui Bernardet. Emílio Bernini (2010:30) observa que há uma certa característica pós-autoral nos filmes de *found footage*.

Não só porque a figura do autor impede uma visão e uma leitura das imagens que não esteja sobredeterminada por ele, mas porque o fato de trabalhar com imagens já filmadas por outro, ou outros, não responde à idéia moderna de autor como criador *ex nihilo* do objeto que vemos, ou como aquele que impõe a sua marca, o seu viés, nas imagens produzidas em série, industrialmente.²⁶

Mas há um detalhe interessante levantado por Bernini (2010:30). O princípio pós-autoral deveria ser aplicado à toda imagem cinematográfica, não apenas ao *found footage*, já que o cinema é um procedimento inscrito na reprodutibilidade técnica e, portanto, naturalmente sujeito à (re)montagem. Para o argentino, o conceito de *found footage* (apropriação e ressignificação) está contido, está *in nuce* em toda imagem cinematográfica, não apenas nos filmes que recebem esse título. “Há, em todo caso, se é que podemos dizer assim, uma pós-imagem composta dos fragmentos, das manipulações, da refilmagem, da revisão, do corte, das imagens feitas.”²⁷

2.2.

Recolhendo e reciclando as sobras do mundo: *Passagens*

2.2.1.

Benjamin: o *flâneur* e o trapeiro

No livro *Metraje encontrado - La apropiacion en el cine documental y experimental*, o professor espanhol Antônio Weinrichter (2009:175) afirma que o projeto das *Passagens* transborda em noções centrais para uma poética da compilação: a montagem, a imagem dialética, a ruína, a ênfase no fragmento e na citação (...).²⁸ Trata-se de uma inconclusa e póstuma obra, na qual o autor alemão reuniu fragmentos de textos como se fossem imagens. “Aplicando o modo surrealista de fotomontagem para a história da modernidade parisiense, Benjamin foi capaz de reconstruir a fantasmagoria da cultura emergente da mercadoria do

²⁶ Tradução nossa, a partir do original: *Hay cierta condición posautoral en el found footage. no sólo porque la figura de autor impede una visión y una lectura de las imágenes que no esté sobredeterminada por ella, sino porque el hecho mismo de trabajar con imágenes ya filmadas por otro, u otros, no responde a la idea moderna de autor como creador ex nihilo de aquello que vemos, o como aquel que impone su marca, su sesgo, en las imágenes producidas seriadas, industrialmente.*

²⁷ Tradução nossa, a partir do original: *Hay, si se puede decir así, una posimagen, compuesta de los fragmentos, las manipulaciones, la refilmación, la revisión, el recorte, de las imágenes hechas.*

²⁸ Tradução nossa, a partir do original: *El proyecto de los Pasajes abunda en nociones centrales para una poética de la compilación: el montaje, la imagen dialéctica, la ruína, el ur-fenómeno, y, por supuesto, el énfasis en el fragmento y la citación que para Benjamin son una misma cosa (...).*

século XIX”²⁹, argumenta Catherine Russell.

O projeto consumiu 13 anos³⁰ de pesquisas na *Bibliothèque Nationale de France*, até a morte do escritor, em 1940. O título é uma referência às galerias parisienses, espaço de comércio, de ver e de ser visto, precursor dos *shopping centers*. A primeira edição das *Passagens* foi publicada na Alemanha, em 1982. Ao longo das mais de mil páginas, encontramos citações variadas sobre o cotidiano da cidade francesa: recortes de jornais, trechos de livros, placas de rua, anúncios publicitários... Em torno de temas que vão da moda à tecnologia, do comércio à política, da arte ao lumpesinato... Saídos das vozes do *flâneur*, da prostituta, do colecionador, do jogador, do político, do coletor de trapos: fragmentos. Weinrichter (2009:175) descreve as *Passagens* como um roteiro surreal cujo sentido viria à tona da cuidadosa disposição do material encontrado: montagem.

Fragmentos retirados de seus contextos originais e montados em justaposição com outros tantos resultam em uma obra polifônica, como se as *Passagens* fossem uma grande galeria e Benjamin, o escritor cuja *performance* oscila entre a do *flâneur* e a do trapeiro. O *flâneur* é o arauto do mercado, aquele que vaga, observa, experimenta, frui sem abandonar a reflexão crítica.

Um dos conceitos-chaves do projeto das *Passagens*, diz Catherine Russell (2012), é justamente o da vida após a morte: reciclagem. Neste aspecto, a metáfora do coletor assume papel de destaque na modernidade urbana, pois caberá a ele recolher e dar um destino às mazelas do capitalismo, “alienar as coisas de seu caráter mercantil, criando a seu própria ‘fantasmagoria do interior’”(Russell, 2012)³¹. Numa chave alegórica, o trapeiro é o novo artista que vai às ruas, percebe

²⁹ Tradução nossa, a partir do original: *Benjamin’s own time of writing the Arcades Project, he assembled fragments of text that he “found” in the Bibliothèque Nationale as if they were images. Applying the surrealist mode of photomontage to the history of Parisian modernity, Benjamin was able to reconstruct the phantasmagoria of the emergent commodity culture of the 19th century city.*

³⁰ Escrito entre 1927 e 1940, com trabalho concentrado principalmente entre 1927 e 1929 e, depois, entre 1934 e 1940. Recuperado depois da Segunda Guerra, a primeira edição das *Passagens* foi publicada somente em 1982, na Alemanha.

³¹ Tradução nossa, a partir do original: *The collector is nominated as one of the unique figures in urban modernity who can divest things of their commodity character, by creating his own “phantasmagoria of the interior.”*

a vida, recolhe as sobras e as devolve como obra de arte. O cinema de *found footage* opera numa chave semelhante: recolhe do lixo da internet, da TV, de onde quer que esteja o que foi dispensado pela indústria cultural.

2.2.2.

A montagem como método

Método deste trabalho: montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: usando-os.

O anúncio é uma das mais conhecidas notas do livro das *Passagens* (2007:502), frequentemente citada nos textos sobre o reemprego de imagem, sobretudo porque o autor explicita a forma eleita do projeto: justaposição de fragmentos e montagem cinematográfica. Mais precisamente a tradição vanguardista russa da montagem de choque (ou de atrações). Em artigo no qual analisa a técnica de reemprego de imagens na obra do cineasta canadense Arthur Lippset, à luz da estrutura das *Passagens*, William Wees (2007:2-22) destaca exatamente o uso das prerrogativas eisensteineanas no método de organização das citações, ou seja, montagem.³²

Sergei Eisenstein é o principal nome da vanguarda cinematográfica russa dos anos 1920. Em termos de montagem, o que o cinema oferecia até então era a continuidade, um plano após o outro, respeitando a evolução espaço-temporal dos acontecimentos. Eisenstein propõe um modelo de montagem revolucionário. A ideia da linearidade é abandonada em prol do choque entre os planos, um encadeamento dialético (tese, antítese, síntese) representado pela equação plano A + plano B = plano C. Sendo que este terceiro plano (plano C) não resulta da soma entre as partes, não é uma nova imagem, e sim algo que emana da tela, do choque e da percepção do público. Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet (2003:107) explica a montagem de atrações dizendo que é aquela “em que o elemento heterogêneo cria uma perturbação dentro da homogeneidade e do

³² Trecho original: *A close examination of selected passages from his films Very Nice, Very Nice, A Trip Down Memory Lane, and Fluxes allows us to see his methods of critique in action. Those methods share some of the theoretical premises Walter Benjamin established for his unfinished Arcades Project, specifically the revelatory potential of (in Benjamin's terms) "rags" and "refuse" extracted from their original contexts and juxtaposed according to the principles montage.*

relacionamento lógico das partes do tema - perturbações que tentamos superar ao estabelecermos relações significativas”.

A montagem de atrações segue uma linha de pesquisa que vinha sendo desenvolvida por outro cineasta russo, Lev Kuleshov. Um dos experimentos fílmicos, conhecido como “Efeito Kuleshov”, prova que o real sentido de um filme não está na imagem em si, na interpretação dos atores ou na paisagem, mas na montagem, na relação entre os planos. Para o teste, Kuleshov montou três planos idênticos (o rosto inexpressivo de um ator encarando a câmera) justapostos a três planos distintos. O resultado é uma leitura que identifica reações distintas do ator, na medida em que o plano do rosto é associado a outras imagens: o ator parece estar com fome, triste e com desejo quando associado às imagens de um prato de sopa, uma criança em um caixão e uma mulher deitada em um divã.

Portanto, o que Benjamin pretendia com a montagem justaposta das notas era que elas gerassem um choque (plano A + plano B), estimulando a percepção do leitor sobre os micro e macro fenômenos que resultaram na formação do mundo moderno (Plano C), sem que essa informação precisasse ser dada pela obra (‘estar na tela’), e sim brotasse a partir dos estímulos dados por ela (método dialético).

Nos filmes de reciclagem, argumenta Bernardet (2003:91), “o ato e o prazer de filmar tendem a ser substituídos pelo prazer da montagem e da articulação do discurso”.

2.2.3. A mente alegórica

Naquele início do século XX, o mundo parecia assentado em estilhaços. Entre as duas grandes guerras, o fascismo dava amostras do terror que viria em seguida. Com o capitalismo consolidado e as fábricas trabalhando sem cessar, as cidades se desumanizavam. A ciência sinaliza ser a verdade absoluta uma meta inatingível: no universo revelado pelo físico Albert Einstein, espaço e tempo são relativos e entrelaçados. Para lidar com um mundo no qual as divisas haviam se tornado frágeis, Benjamin reabilita a então esquecida alegoria, e passa a aplicá-la em oposição ao símbolo, através do qual a arte tradicional estabelecia associações

orgânicas e coesas com o mundo. Tudo o que a vanguarda não concebia mais como uma leitura universalmente válida para tratar a fragmentação da vida moderna. Jeanne-Marie Gagnebin fixa as diferenças entre alegoria e símbolo (1993:41):

Enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integridade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos.

Alegoria é uma figura de linguagem, uma imagem que vai representar um pensamento abstrato. O Momo, gordo, é a alegoria católica para os excessos do carnaval, por exemplo. E a caverna foi utilizada por Platão como alegoria da ausência do conhecimento. Durante a ditadura militar, a música popular brasileira lançou mão de prerrogativas alegóricas para falar de política. No cinema, a obra de Glauber Rocha é eminentemente alegórica. A imagem do navio *Drežnica* foi destituída do seu sentido original (um meio de transporte) para ser aplicada como a alegoria do "lugar onde a neve encontra o mar", como revela a sinopse do filme. Benjamin nos diz que, ao usar a alegoria, “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (2013:186). A imagem do navio, da caverna e do gordo, como toda alegoria, é multifuncional, aberta, instável, e promove várias leituras. A alegoria opera com a lógica da substituição, enquanto que a metáfora, facilmente confundida com a alegoria, é uma comparação.

Antonio Weinrichter (2009:174) aposta na alegoria -tal como foi empregada por Benjamin nas *Passagens-* como a analogia mais fecunda com o *found footage*. A base da operação alegórica consiste em esvaziar um objeto de seu significado e injetá-lo em outro, ressignificando-o. Em *The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism*, Greg Owens (*apud* Weinrichter, 2009:177) retoma o conceito de alegoria como base para um novo paradigma da apropriação:

As imagens alegóricas são imagens que foram objeto de apropriação: o artista alegórico não inventa as imagens, as confisca. Reclama o que é culturalmente significativo, o desenvolve como seu intérprete. E em suas mãos a imagem diz outra coisa (*allos=outra+agorenei=falar*).³³

“As alegorias são, no reino do pensamento, o que as ruínas são no reino das coisas” (Benjamin, 2013:189). Portanto, é com fragmentos alegóricos que os textos benjaminianos serão formatados, não apenas nas *Passagens*. Uma espécie de estilhaços da história “contra a tendência amorfa do progresso” (1984:31). Um mosaico de acontecimentos à luz da nada fraterna história dos séculos XIX e XX com sua coleção de atrocidades se amontoando, tal como descrito naquela que, de todas as inúmeras alegorias que se espalham pela obra do escritor, é a mais conhecida: o texto *Angelus Novus*, que se refere alegoricamente ao quadro homônimo do pintor Paul Klee - com a qual abro, como epígrafe, essa dissertação. “Trata-se de uma alegoria, no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor”, explica Michael Löwy (2005:89). E, de fato, o cenário de terror descrito por Benjamin tem muito pouco a ver com o plácido anjo que vemos na pintura de Klee. Mas é justamente no jogo de dizer uma coisa e se referir à outra que a alegoria se revela. Escrita em 1940, o pequeno texto (tese número nove) inserido em *Sobre o conceito da história* (Benjamin, 2011a:222) surge como profético aos olhos de hoje. O anjo “vê uma catástrofe única, que incansavelmente acumula ruína sobre ruína” (Benjamin, 2011a:226) e essas palavras parecem anunciar o horror que viria em seguida: o bombardeio atômico às cidades de Hiroshima e Nagasaki (1945), no Japão, e o holocausto judeu nos campos de concentração nazistas ao longo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

³³ Tradução nossa, a partir de Weinrichter: *Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación: el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen dice otra cosa (allos=otro+agorenei=hablar).*