

3. Ruínas



Figura12: Fragmento de imagem-ruína do rolo de 8mm (1965).

3.1. Em busca da imagem-ruína

(...) qualquer vestígio, seja uma imagem ou uma relíquia, é uma ruína no sentido em que é sempre e necessariamente uma parte de algo e este caráter de parcialidade depende, na grande maioria dos casos, de circunstâncias concomitantes, depende do acaso. Toda a imagem é parcial porque mostra apenas um aspecto do que representa, um único ponto de vista escolhido segundo critério que as mais das vezes não são os nossos, se é que não nos aparecem mesmo como sendo inteiramente obscuros. De resto, ainda que um ser, um acontecimento ou um objeto sejam representados por muitas imagens, essencialmente nada muda, porque permanecem sempre numerosos aspectos que se revelam irremediavelmente destruídos. Quanto às relíquias, fragmentos ou pedaços de seres vivos ou de objectos inanimados, são por definição parciais. Porque é uma imagem, ou relíquia, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, todo o documento monumento é necessariamente parcial. É uma ruína, como de resto toda a recordação. E, se interessa, é porque permite conservar uma relação com o passado e também porque permite remontar no tempo e encontrar algo da completude original perdida. Permite proceder a uma reevocação (Pomian, 2000:512).

No dia-a-dia, a palavra ruína é logo associada ao que sobrou de sítios históricos como o Coliseu, em Roma, a Acrópole, na Grécia ou a cidade inca de Machu Pichu, no Peru. Mas como esclarece o filósofo e historiador polonês

Krzysztof Pomian, a ideia de ruína não designa exclusivamente os restos arquitetônicos. Ela vai além. Fotografias, pedaços de filme, fitas de áudio são ruínas, fragmentos sobreviventes de uma estrutura que já foi íntegra, carregam em si a história de pessoas e lugares, de épocas e acontecimentos. A memória também é uma ruína, na medida em que é fragmento de uma vida. Nesse sentido, ruína é a imagem que resiste e subverte a lógica de que, deslocada de sua origem, desapareceria por completo.

Como toda estrutura corroída, a ruína se forma quando o criador a abandona, abrindo caminho para a natureza se apoderar dela. Não desaparece totalmente, continua sua trajetória integrada ao ambiente que a recebe, transforma e ressignifica. Musgos e matos avançam sobre construções esquecidas, que ganham novas formas e cores, algumas até nova função: a de sítios arqueológicos. Da mesma forma que o tempo passa, desequilibra quimicamente as imagens, e muitas são reaproveitadas pelo cinema experimental. A montagem de *Drežnica* não só absorveu os *frames* que apresentavam sinais de desgaste (fungos, síndrome do vinagre, riscos etc.), como toda a forma do filme está assentada sobre as imagens-ruína. Abandonado ou sem a devida manutenção, a tira de uma película é tomada pelas forças da natureza.

Até o século XVIII, artistas costumavam se inspirar nos escombros de antigos palácios e templos como reminiscências de épocas heróicas. Mas com a consolidação do capitalismo, a industrialização passou a despejar nas ruas o que a experiência humana não conhecia até então: os restos, as sobras da produção, o lixo contrastando com as novidades da tecnologia. Em um mundo que evolui acumulando trapos, cacos, estilhaços, o inacabado desponta como a alegoria precisa de uma época que, como define Marshall Berman, (1996:15) “despeja todos num turbilhão de permanente desintegração e mudanças, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Desse cenário, brota um novo paradigma das ruínas e elas passam a representar a imagem e semelhança de um ‘estado de coisas’ que provoca uma reviravolta nas mentalidades, desembocando nas revoluções sociais e artísticas do século XX.

As ruínas são, portanto, a primeira batalha do artista moderno contra o modelo de cidade industrial. Michael Löwy (2005:92) comenta que o tratamento

que Benjamin dá às ruínas (referindo-se à alegoria do anjo) marca uma tomada de posição distinta à contemplação estética dos românticos. Os escombros na arte moderna passam a ser observados como “uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de outros ‘trabalhos sanguinários’ da história”.

Hoje, entre as pautas mais urgentes que marcam a vida política e social do Ocidente, está a questão da memória. Uma volta ao passado que contrasta com a confiança no futuro que marcou as primeiras décadas do século XX. Esse apego ao antigo se dá dentro de um contexto que Andreas Huyssen chama de “nostalgia das ruínas” (2013:163), sentimento que vem alimentando a marcha em direção ao passado notada em vários setores da sociedade: na nostalgia do Super-8, na moda dos mercados de pulga, na publicidade simulando estética dos filmes de família como garantia de autenticidade, no sucesso dos sebos e dos antiquários, no comércio do *design retrô* e nos reaproveitamentos artísticos, como o *found footage*.

Para Huyssen (2013:164), o imaginário contemporâneo das ruínas está ligado ao fato de que “elas ainda parecem manter uma promessa que desapareceu da nossa época: a promessa de um futuro alternativo.” O fenômeno se dá pelo fato de que “no corpo da ruína o passado está, ao mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho poderosíssimo de nostalgia.” As imagens da vida em família e a aura de guardião de afetos que a bitola de Super-8 conquistou ao longo das últimas quatro décadas é um bom exemplo dessa fala. São pedaços de imagem que remetem ao ontem, ao tempo da felicidade familiar presentificada diante dos nossos olhos, enquanto o projetor emite luz sobre a tira de película, restituindo-lhe a *anima*, mas de fato inacessível.

Catherine Russell (1999:238) foca a discussão sobre as ruínas no cinema de *found footage*. No livro *Experimental Ethnography*, ela analisa o reemprego de imagens na fronteira entre a experimentação e a etnografia e afirma que “o *found footage*, também conhecido como *collage*, *montage* ou prática de filme de arquivo, é uma estética de ruínas”. Dialogando com Benjamin, Russell projeta a intertextualidade do cinema de reemprego de imagem como uma forma alegórica da interpretação da história, “uma montagem de fragmentos da memória pela qual o realizador se conecta com o passado recordando-o, recuperando-o, reciclando-

o”,³⁴ numa chave que se aplica com eficiência em filmes que refletem sobre as questões de pertencimento e sobre memória/história.

Huyssen (2013:163-164) compartilha do mesmo pensamento. Para o historiador, essa busca pelo passado deve ser compreendida dentro de discursos contemporâneos sobre memória, trauma, guerra e genocídio. Identidades fraturadas, portanto. O canto dos cisnes das utopias modernas foram os anos 1960, marcados pelas reivindicações da geração *beat*, pelos *hippies*, pelos movimentos negro, feminista e de liberação sexual, gestos grávidos de um futuro alternativo às guerras, ao preconceito e à limitação das liberdades. O que veio a seguir passou a ser chamado, genericamente, de pós-modernidade. Imbuído da frustração pelos sonhos não realizados, esse novo tempo parece recusar o futuro por temer que ele seja pior que o presente.

Para o artista moderno, a ideia de destruição que uma ruína traz em si não está ligada à finitude. O caráter destrutivo da arte, diz Walter Benjamin (2011b:123-125), está associado à ideia de criar a partir dos destroços. Portanto, se a arte é, como a conhecida frase de Marcel Duchamp, “um jogo entre todos os homens de todas as épocas” (2002:17); se a indústria cultural aposenta imagens da noite para o dia sem que elas sequer consigam se fixar na nossa memória; e se atualmente a internet é um imenso depósito de ruínas digitais, parece que um caminho natural para a arte é, de fato, reutilizar objetos já prontos.

3.2. Relíquia e rastro

No texto *Como reconhecer o passado*, o historiador David Lowenthal (1998:149) cita, em epígrafe, o arqueólogo sulafricano Glynn Isaac, conhecido estudioso da movimentação do homem pré-histórico no continente africano, que diz:

Grande parte das marcas deixadas pelo homem na face da terra no decorrer de dois milhões de anos, na qualidade de animal que acumula detritos, que se

³⁴ Tradução nossa, a partir do original: *Found footage filmmaking, otherwise known as collage, montage, or archival film practice, is an aesthetic of ruins. Its intertextuality is always also an allegory of history, a montage of memory traces, by which the filmmaker engages with the past through recall, retrieval, and recycling.*

intromete, e que vez por outra é artista, tem um aspecto em comum: essas marcas são coisas, e não feitos, ideias ou palavras.

Essas “coisas” deixadas pelo caminho em forma de rastros, vestígios, são chamadas de relíquias. Realizador de filmes de *found footage*, Martin Arnold (*apud* Weinrichter, 2009:170) diz que adora a ideia de que “o homem deixa traços em diferentes materiais, por exemplo em pinturas rupestres, tatuagens, painéis e, certamente, películas.”³⁵ No primeiro capítulo dessa dissertação, o Super-8 e o 8mm foram apresentados como relíquias. E as relíquias formam, ao lado da memória e da história, os três caminhos possíveis de acesso ao passado (Lowenthal, 1998:170). No cinema, são os filmes de arquivo que, segundo Catherine Russell (2008), assumem a função de eixo de ligação com o passado. É nesse sentido que identificamos como ‘relíquias’ os velhos rolos de Super-8, muitos já tratados como obsoletos. Para Russell, o uso dos arquivos pelo cinema contemporâneo se transformou em espaço privilegiado de reconstrução, reordenação e rememoração do passado. Russell diz que “a fantasmagoria do cinema oferece uma experiência sensorial do passado renovada no presente” (2008).

Para compreender como as relíquias desempenham o papel de transporte de recordações é preciso saber que a memória só existe em constante interação não só com outras memórias, mas também com “coisas”. “Coisas”, explica o historiador Jan Assmann (2008:111),³⁶ tanto podem ser artefatos tangíveis como aniversários e outras festividades, ícones, símbolos, paisagens. Ou mesmo um simples doce, a exemplo das *madeleines* do romance *Em busca do tempo perdido*, escrito em 1908 por Marcel Proust (1981). Mergulhadas no chá e levadas à boca pelo personagem Marcel, as *madeleines* desencadeiam sensações e lembranças, maravilhas e perturbações, odores de gerânios e laranjeiras, uma luz

³⁵ Tradução nossa, a partir de Weinrichter: *Me gusta la idea de que el hombre deja trazas en diferentes materiales, por ejemplo, en pinturas rupestres, tatuajes, paneles y, ciertamente, en películas.*

³⁶ Tradução nossa do original: *Our memory, which we possess as beings equipped with a human mind, exists only in constant interaction not only with other human memories but also with “things,” outward symbols. With respect to things such as Marcel Proust’s famous madeleine, or arti-acts, objects, anniversaries, feasts, icons, symbols, or landscapes, the term “memory” is not a metaphor but a metonym based on material contact between a remembering mind and a reminding object. Things do not “have” a memory of their own, but they may remind us, may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them, things such as dishes, feasts, rites, images, stories and other texts, landscapes, and other “lieux de mémoire”.*

extraordinária, manhãs na casa de campo e felicidade. Essas “coisas”, completa Assmann (2008:111),³⁷ não têm uma memória própria, mas podem acionar um processo mnemônico porque carregam em si memórias que foram investidas nelas. Afinal, segundo Lowenthal (1998:64):

Lembramo-nos das coisas, lemos ou ouvimos histórias e crônicas e vivemos entre relíquias de épocas anteriores. O passado nos cerca e nos preenche; cada cenário, cada declaração, cada ação conserva um conteúdo residual de tempos pretéritos.

Registros imagéticos de família, além de carregar memórias próprias, evocam ainda -e fortemente- outras tantas memórias que foram investidas nele. Imagens captadas sobretudo em Super-8 são um ícone do qual a produção audiovisual lança mão com frequência, sempre que precisa dotar uma obra de certa estética facilmente associada aos anos 60-70. O formato quadrado da janela de projeção (1:33), a textura extremamente granulada, o padrão de cores fortes e a velocidade acelerada, quase sempre a 18 *frames* por segundo, são características marcantes dessa bitola e de fácil identificação com o formato e com a época em que seu uso era recorrente. São memórias que foram investidas coletivamente no Super-8.

Relíquias, no entanto, necessitam de certificação. E são três os sinais que identificam o caráter relicário de um objeto, de acordo com Lowenthal (1998:150-151). O primeiro deles é o desgaste. Relíquias passam por um processo natural e contínuo de desgaste e vão desvanecendo, uma finitude que não atinge a lembrança e a história, fixadas em livros, filmes, fitas de áudio e de vídeo, e que podem ser copiados *ad infinitum* garantindo, assim, a perenidade de ambas. Bobinas com imagens impressas em filme, aos olhos do século XXI, são relíquias de uma tecnologia ultrapassada e em constante e agudo processo de desgaste devido à frágil composição química que fixa a imagem na superfície da tira. Os sinais clássicos do desgaste são a mudança no padrão da cor, que vai perdendo a vivacidade, manchas e riscos na superfície da imagem e fungos.

Em seguida, a ornamentação celebra ou chama a atenção para aspectos do passado. No episódio que resultou na apropriação do rolo de 8mm, as tiras de

³⁷ Ver nota 36.

etiquetas plásticas coladas na caixa, confeccionadas em rotuladoras típicas dos anos 60 e 70, denunciaram a antiguidade do material. Filme registrado nos anos 80 e vídeo não me interessavam durante a busca pelo material bruto. Endossando a ornamentação, a data gravada na capa (26 de junho 1965).

Finalmente, o anacronismo, a distância histórica que transforma as relíquias em emanções de uma era anterior. Esse anacronismo corresponde ao distanciamento da aura. Câmeras, projetores, moviola e coladeira não são mais fabricados. Os equipamentos que sobreviveram da era do Super-8, encerrada nos anos 80, perduram apenas como objetos remanescentes de uma tecnologia ultrapassada pelo vídeo e sepultada pelo digital. No câmbio entre as duas tecnologias, a antiga e a novidade, duas referências nunca ocupam o mesmo lugar no tempo, sob risco de o passado e o presente desaparecerem, ambos, no conflito de inteligibilidade. Na disputa entre a película de Super-8 e o vídeo, venceu o vídeo.

Relíquias são rastros. Quando autênticos, os rastros são fabricados de forma natural, sem intencionalidade. E uma vez fixados, não há como apagá-los. Qualquer tentativa de apagar rastros da história, produz novos rastros, “como um ladrão que, ao querer apagar seus rastros, deixa outros que não quis”, compara Gagnebin (2009:114-115). Portanto, rastros são signos aleatórios e que vão surgindo com as ações naturais e o passar do tempo, sempre como uma presença de algo que já não existe mais, uma presença ausente de uma pessoa, uma construção, uma civilização. Mesmo uma simples cicatriz na pele é rastro de uma ferida e tem o poder de acionar, na memória, a recordação das circunstâncias que levaram ao ferimento. A imagem que vemos no céu e chamamos de estrela é, na verdade, rastro de uma incandescência emitida há muitas unidades de tempo-luz, e não o objeto em si que a emite. Como diz a conhecida frase apócrifa: tudo o que podemos ver das estrelas são suas velhas fotografias.

O 8mm ressignificado em *Drežnica* e no *Outono* é um rastro, em forma de imagem, do percurso de um casal em determinado recorte de tempo (junho de 1965) e de espaço (as cidades de Teresópolis, Rio de Janeiro, São Paulo e um navio em alto mar). Essa é a leitura possível de ser feita por entre as lacunas deixadas no material, juntando um rastro com outro, localizando as lacunas. A

dispersão narrativa, pedacinhos de eventos muito diferentes entre si, em um mesmo rolo, é comum nos filmes domésticos.

Antonio Weinrichter (2009:170) esclarece que, passada a fase inicial do fascínio provocado pela multiplicidade de leituras dos fragmentos encontrados (o que de fato está na imagem, o que vemos), o realizador de *found footage* segue para uma segunda etapa: “a análise do sistema de representação inscrito na mesma”, daquilo que não está dito claramente, que a imagem não mostra, mas que é possível identificar, juntando os fios soltos desses fragmentos, interrongando-os à luz de fatos que não estão na imagem. A declaração de Martin Arnold, citada por Weinrichter (2009:170), prossegue nessa direção: “industriais deixaram marca do funcionamento de seu maquinário em materiais filmados, nos anos 50, assim como das técnicas de representação e de muitos códigos sociais.”³⁸ Essa etapa do processo de criação de um *found footage* estimula uma série de metáforas usadas pelos realizadores e por críticos: escavação, exumação, raspagem, mineração...

Mas tudo indica que estamos diante de uma transformação do conceito de rastro. No livro *Lembrar, escrever, esquecer*, Jenne-Marie Gagnebin lança mão dos estudos da historiadora Aleida Assmann sobre as práticas artísticas contemporâneas baseadas na reutilização de materiais para nos apresentar o novo cenário. Segundo Gagnebin (2009:116), Assmann³⁹ observou que o rastro pós-modernos perdeu muitas de suas características tradicionais, entre elas a perenidade: “Desprovido da durabilidade, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo”.

Surgem os novos rastros / restos da civilização do desperdício. A arte contemporânea decifra os rastros e recolhe os restos. Ao coletar e reciclar os vestígios contemporâneos dos modos e costumes da sociedade do consumo, da superprodução, do excesso, da roda do capitalismo que não pode parar de girar, o artista, além de se manifestar criticamente, também chama para si o que a história define como “a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível do narrador

³⁸ Tradução nossa, a partir de Weinrichter: *Grupos industriales dejaron impronta del funcionamiento de sus maquinarias en material filmado en los años 50, así como de sus códigos sociales.*

³⁹ In: Assmann, Aleida. *Erinnerungsträume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: Beck, 1999. Sem edição brasileira.

autêntico” (2009:118).

3.3.

Reconhecendo uma relíquia: *Pixinguinha e a velha guarda do samba*



Figura13: *Frame do filme Pixinguinha e a velha guarda do samba.*

Quem decide o que passa a ser considerado relíquia ou não? A primeira resposta que vem à mente certamente é a antiguidade do objeto. Mas esse poder decisório não está sob o domínio da duração cronológica e, sim, no conhecimento adquirido por meio da memória e da história e que as permitem julgar o destino de um objeto: lixo ou arquivo. Poucos artefatos são salvos, conclui David Lowenthal (1998:149): “O restante que nos circunda parece referir-se apenas ao presente, desvinculado do passado”. Isso indica que, sem o estatuto de relíquia concedido pela memória e pela história, os artefatos são condenados à banalidade dos objetos cotidianos, ou acabam descartados sob o argumento de obsolescência. Sozinhos, sem um avalista, não conseguem autoproclamar o seu possível valor histórico, pois “nenhum objeto ou vestígio físico é guia autônomo para épocas remotas, eles iluminam o passado somente quando já sabemos que lhes pertencem” (Lowenthal, 188:149). Artefatos, como filmes buscados nos arquivos, precisam de uma mediação para que sejam interpretados, para que “falem”.

Mas os mesmos juízes que condenam, salvam os artefatos da morte. A memória e a história são conhecimentos nas mãos de alguém ou de alguma instituição com aptidão e disposição para reconhecer e classificar as relíquias,

mediadores que interpretarão os sinais das relíquias. Em uma produção de *found footage*, os realizadores assumem o papel de mediadores: possuem o conhecimento histórico e técnico para identificar a bitola -se é um filme de 8mm, Super-8, 16mm, 35mm...- e para estabelecer uma referência temporal entre o momento em que a imagem foi encontrada/adquirida/achada e o da filmagem original. Se os mediadores estão em um mercados de pulgas, em uma instituição arquivística ou diante de um velho baú, o trabalho de percepção do passado por meio das relíquias remanescentes torna-se mais fácil: determinados lugares refletem, nitidamente, o passado.

Uma relíquia se dirige ao passado, iluminando-o. O cinema brasileiro registrou, em 2006, uma operação de reconhecimento de relíquia que resultou em um importante legado para a cultura nacional. *Pixinguinha e a velha guarda do samba* (2007), de Thomas Farkas e Ricardo Dias revelou ao público as únicas imagens em movimento do músico Pixinguinha, até o momento. O autor do clássico da MPB, *Carinhoso*, surge cantando, dançando, tocando prato de cozinha, ao lado de parceiros do quilate de João da Baiana, Altamiro Carrilho e Donga, este considerado o autor do primeiro samba, *Pelo telefone*. Imagens que permaneceram esquecidas durante 50 anos e captadas pelo próprio Farkas no longínquo ano de 1954, durante os festejos do IV Centenário de São Paulo, no Parque Ibirapuera.

O filme, de 10 minutos, foi lançado no Festival de Brasília de 2006 e mistura as imagens (re)encontradas com depoimento do diretor-personagem. Thomaz Farkas conta que, ao saber que Pixinguinha estaria tocando em São Paulo, não pensou duas vezes: pegou a sua câmera de 16mm e correu para registrar o evento. Só que, como acontece amiúde nos registros informais, exatamente como fazemos hoje com as fotos e filmes registrados no celular, acabou abandonando os rolos em algum canto de casa e por lá os negativos ficaram abandonados durante cinco décadas.

Foi uma aventura maravilhosa (...) e a gente esqueceu esses filmes. Ficou guardado, esquecido porque... o que eu vou fazer com filme 16mm, preto e branco e sem som? Não havia som naquela época (...) e aquilo ficou rodando por aí durante muitos anos. Um dia, mexendo aqui na mudança dos rolos, eu comecei a mexer com rolos de filmes, a ver o que é que tinha dentro e, de repente, eu comecei a desenrolar um filme mudo, um filmezinho, e o que que eu

vejo: era o Pixinguinha! Era o negativo do Pixinguinha (...). Agora vamos tirar uma cópia e ver o que é que dá isso.⁴⁰

Além da cópia, Farkas e Dias ainda adicionaram ao filme mudo uma faixa de áudio extraído de antigas gravações do grupo que aparece nas imagens. Assim como no 16 mm, a interação entre os músicos, no fonograma, se assemelha à performance descontraída que vemos em tela: eles cantam, conversam um com o outro, batucam no prato. O áudio, que assim como a imagem traz vestígios do tempo passado na textura do som, foi sincronizado na mesma velocidade da película. Farkas e Dias recriaram, assim, um acontecimento a partir de fragmentos de imagem e de som.

É, pois, a capacidade de detectar o passado, relacionando-o com os dias atuais, que determina até que ponto percebemos artefatos como relíquias. Na era digital, aparatos analógicos logo caem em desuso, como aconteceu com os projetores caseiros na era do videocassete, inviabilizando-se, assim, a visualização dos filmes de família registrados em película. Para a pessoa que descartou o Super-8 com imagens de família do qual me apropriei na feira de antiguidades da Praça XV, aquele rolo provavelmente não passava de um material obsoleto. Mas, com o conhecimento adquirido de história do cinema, consigo dotar o rolo do valor de relíquia.

3.4. Fragmento e detalhe

Ruína, estilhaço, pedaço, traço, vestígio: partes de um todo. Quando Amos Vogel (2007:7), no livro *Film as a subversive art* comenta que Ken Jacobs “disseca”, “decompõe”, “reinterpreta” e “subverte” o filme *Tom, tom, the piper’s son*, produzindo algo novo; o DJ Mark 45 King (*apud* Bourriaud 1999:40) afirma que não “rouba” música inteira, usa apenas “a pista de bateria”; ou ainda quando Douglas Gordon, em 1993, se apropria do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, desacelerando-o ao ponto dos 24 *frames* por segundo originais serem reduzidos a 2 *frames* por segundo, expandindo o filme de 109 minutos para um dia inteiro de duração e o exhibe na Bienal de Veneza com o título *24 hours Psycho*, estamos observando, nos três casos, manipulação de detalhes e de

⁴⁰ Trecho do filme *Pixinguinha e a velha guarda do samba*.

fragmentos.

Omar Calabrese (1999:105) considera a presença tanto do detalhe quanto do fragmento, nas obras de arte, índices do mesmo espírito do tempo: o da perda da totalidade, da divisão. Não é à toa que Walter Benjamin elegeu a ruína como alegoria do estilhaçamento do mundo moderno. E Pablo Picasso representou o horror da Guerra Civil Espanhola produzindo um painel-mosaico com formas fragmentadas e detalhes exacerbados, *Guernica* (1937).

A partir desses dois procedimentos, uso do fragmento e do detalhe, podemos pensar a relação entre o todo e a parte presente na produção de filmes de arquivo e o resultado atingido.

Fragmento e detalhe são efeitos distintos. Chega-se ao detalhe separando uma parte da imagem e analisando os pormenores. Detalhe jamais perde o vínculo com o material de origem, e sua leitura só é possível se pudermos associá-lo ao todo que lhe dá sentido. Sendo assim, o discurso do detalhe nunca é autônomo, funciona como uma espécie de aposto, uma pausa para se observar algo mais atentamente, nos “detalhes”. A técnica é fundamental para revelar os detalhes de uma imagem ou de um som: lentes de aumento, ferramentas específicas dos *softwares* de pós-produção e a redução da rotação do filme. Detalhes são muito valiosos em documentários científicos, educacionais ou investigativos nos quais informações específicas precisam ser realçadas, dentro de um contexto, como vestígios de um crime ou detalhes de uma obra de arte.

No caso de filmes que se alimentam de imagens ressignificadas, como o *found footage*, os fragmentos representam, eles mesmos, o material bruto do realizador. Ao contrário do detalhe, o fragmento corresponde à imagem (ou ao som) solta, autônoma, desvinculada do todo. Fruto de uma ruptura, não precisa de um discurso que lhe dê sentido, ele se basta. É um pedaço cortado, arrancado. A relação do fragmento com o todo é de total independência, uma vez que o todo é considerado ausente e não identificado. “O fragmento se torna, então, um material, por assim dizer, ‘desarqueologizado’: conserva a forma fractal, mas não se reconduz a seu hipotético inteiro, se mantém em sua forma já autônoma”, explica Calabrese (1999:102). Diferente do detalhe, que exige a ação de um

sujeito que o retira, mecanicamente, da sua matriz, o fragmento se apresenta assim como é, à vista do observador: um pedaço sem prescindir de um sujeito.

Dentro de uma *timeline* (o espaço do programa de edição no qual as sequências de som e de imagem são editadas, a ‘linha do tempo’), o fragmento, por ser autônomo, vai ter uma significação móvel, dependendo da posição em que esteja localizado, e da imagem ou do som com a qual irá se relacionar na montagem. O fragmento é, portanto, um procedimento versátil. Devido a sua própria natureza fragmentária e à sensação de incompletude que emana, é mais suscetível ao uso alegórico.

O estudo dessas formas nos permite estabelecer uma estética da recepção a partir do detalhe e do fragmento. Segundo Calabrese, já que o sujeito -pode ser um realizador- isolou um pedaço de um todo com objetivo de revelar *nuance*, o público espera receber a maior qualidade disponível de definição da reprodução técnica da obra. E, claro, quanto melhor a técnica, melhor a recepção do detalhe. Em *Outono*, só foi possível realçar o detalhe do lenço colorido da personagem interpretada por Angel Vianna depois que o material bruto foi submetido a um processo de telecinagem, ou seja, transferência da imagem do suporte película para o suporte vídeo ou *high definition* (HD) / alta definição, feito em um laboratório em Berlim (Alemanha). Lá, cada *frame* foi escaneado separadamente, com qualidade *full HD* (1920X1080). Na época da produção do filme, só havia no Brasil telecine da bitola de 8mm para a saída *standard* (720X486).

A premissa para se chegar ao resultado de um autêntico *found footage* é a do uso de imagens autônomas, só possível em operação com fragmentos. No entanto, nada nos impede de revelar detalhes dentro de uma obra ressignificada (a que usa o fragmento). Com o *zoom*, usado na montagem, uma informação importante para a narrativa do filme *Outono* foi realçada: um desconhecido sobe as escadas do navio, em alto mar, aos 03’40’’. Essa cena foi editada seguida de uma repetição e de uma aproximação. Dramaturgicamente, a duplicação e o detalhe remetem à insistência da memória em trazer à tona essa imagem, uma das poucas que se manteve viva na mente da personagem.

O formato original de *Drežnica* é película de 8mm e Super-8 transferidas para vídeo *full HD* e, ao fim, retornado para película, agora em 35mm. *Outono* foi captado em 2K, com as imagens de 8mm telecinadas para *full HD*. A cópia final é em *Digital Cinema Package*, DCP. Hoje, a qualidade de imagem oferecida pela tecnologia de captação e projeção em 4K, 6K e 8K é tão alta que supera a capacidade humana de distinguir os detalhes que ela oferece, em comparação com outros formatos, como 2K ou *full HD* (de qualidade inferior). No entanto, com tamanha quantidade de informação por *pixel* de imagem, é possível desenvolver um trabalho radical de revelação de detalhes, retoques mais precisos e até mesmo reenquadramento de cenas sem perda perceptível da qualidade final.

3.5. Arquivo e documento

A utilização do Super-8 como registro de uma época nos inclina a pensar sobre qual noção de documento está sendo pensada nos filmes domésticos. Se um Super-8 é considerado uma relíquia é porque ele é um documento. Nesse sentido, vale lembrar a lenta evolução sofrida pelo conceito de documento. Em *Documento/Monumento*, Jacques Le Goff conta que a virada aconteceu após os anos 60, quando historiadores da chamada ‘nova história’ tomaram a palavra documento em um sentido mais amplo, “documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem, ou qualquer outra maneira” (Charles Samaran *apud* Le Goff:540). Mas o divisor de águas foi Michael Foucault, que teve a sensibilidade de perceber o que na prática já vinha acontecendo: a crítica ao documento, dentro do próprio campo da história. As reflexões de Foucault sobre documento, monumento, arquivo, o que é matéria da memória coletiva e da história foram sistematizadas no livro *Arqueologia do saber*, de 1969.

“A história é o que transforma os documentos em monumentos”, conclui Foucault (2004:8). O que os historiadores ligados à revista *Annales d’histoire économique et sociale*, a chamada “nova história” concluíram é que um documento arquivado não é um objeto inocente, sem intenções. Ele é um instrumento do poder, assim como os monumentos, e transmite para o presente uma imagem do passado que precisa ser analisada sob alguns parâmetros: há sempre alguém (pessoa/instituição) que seleciona, cataloga e elabora os

documentos.

Dentro desse mesmo impulso de reavaliação histórica, os registros das chamadas “massas dormentes” (Le Goff, 1990:540-41) -as pessoas comuns e suas histórias banais- passaram a ser considerados para efeito de memória coletiva. Essas mudanças no modo de o pesquisador se relacionar com as fontes históricas permite conceitos contemporâneos como os de Roger Odin sobre o estatuto dos filmes caseiros. Ele afirma que “o uso de filmes de família como documento é, sem sombra de dúvida, o fator que contribui mais significativamente para a legitimação desse gênero desprezado”. (2012:67).

A nova história promove mudança semelhante no conceito de arquivo. Para o artista que trabalha com o reemprego de formas, mercados de pulga são arquivos preferenciais. O novo paradigma do arquivo está dentro das propostas de Foucault em *Arqueologia do saber*. Foucault (2008:147) descreve o arquivo não como um espaço físico -uma instituição, uma biblioteca. Arquivo é um sistema de enunciados, é um discurso. Podendo ser textos produzidos, frases, livros, filmes, *frames*, trechos de filmes. Os espaços tradicionais de armazenamento de documentos e os monumentos não são excluídos do novo conceito proposto, mas agora eles são compreendidos como discursos. E foram ampliados. É a expansão do conceito de arquivo promovida por Foucault que nos leva a chamar os mercados de pulga e brechós de arquivos. E é o uso crítico desses acervos que faz do *found footage* uma operação distinta dentro do universo dos filmes de arquivo, diferenciando-se da compilação. Além do fato de que tal filmografia tem como uma de suas particularidades desarticular o que Foucault chama de “massa amorfa”. A abordagem crítica que é dada às imagens de arquivo, as perguntas que são lançadas, a consciência de que todo arquivo, toda imagem é fragmento, ruína, que ela não nos diz tudo o que solicitamos é o que dá movimento, vida aos arquivos. No cinema essa abordagem é operada pela via da apropriação crítica e da ressignificação.

Esse é o tom de um texto lançado em 2005 pela curadoria da 15a. edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica (Videobrasil), que acontece em São Paulo a cada dois anos. Naquele ano, a comissão de seleção foi surpreendida pelo grande número de obras que trazia imagens de arquivo em sua composição. O

acontecimento estimulou uma reflexão crítica do festival acerca da apropriação estética de acervos e do papel dos arquivos, e publicada no catálogo do Videobrasil:

Diante do gigantesco repertório audiovisual à nossa disposição, permanece a necessidade de associar a imagem a um discurso, para devolver-lhe alguma vitalidade. Mas recorrer aos arquivos não é apenas revirar o passado que foi alvo do registro. Há também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens, a não ser dentro da expectativa sempre fracassada de acumular todas as imagens. Assim, o que se oferece à leitura não é o passado, mas outros tantos olhares que já se lançaram sobre ele, criando novas zonas de foco e desfoque que, em parte, garantem sua sobrevivência e, em outra parte, decretam sua morte. (Farkas, 2005:27)

Entre os pesquisadores que se dedicam a estudar a relação imagem de arquivos/arte está Georges Didi-Huberman. Segundo Huberman (2003:84-85), as imagens de arquivo precisam ser interrogadas. Ou, como prefere o discurso do Videobrasil, arquivos precisam ser associados a algum discurso a fim de que possam recobrar a vitalidade, nos dizer algo. A proposta de Didi-Huberman é a de tirar a imagem do seu isolamento, submetendo-a à montagem. Montagem, aqui, é um esforço mental de provocar os vários sentidos possíveis da imagem. Em diálogo com Walter Benjamin, Didi-Huberman lembra que o pensador alemão critica as pretensões de uma história linear, dando ênfase a um conceito de história no qual o presente se dirige ao passado em constante reflexão. Nesse movimento, eventos e questões não observados pela história oficial podem emergir. Por isso, diz Huberman, “a história precisa sempre ser remontada.”⁴¹ E foi o que Benjamin fez ao inverter a lógica do arquivo no projeto das *Passagens*: coletou e arquivou o que não era considerado como arquivo, o lixo cultural, tornando os arquivos um meio de revelação.

José Maria Català⁴² lança a seguinte questão: o que ocorre com o arquivo quando ele é removido de sua origem e dele é feito algum uso fora do que, em princípio, deveria ser feito? Català propõe a reflexão do deslocamento dos arquivos para nos lembrar que eles têm muito mais a oferecer, além da conservação de documentos.

⁴¹ Entrevista concedida ao jornal *Público*, Portugal. Ver: COSTA, Thiago, 2012.

⁴² Entrevista concedida à revista *Em Questão*. Ver: ALMEIDA, G; MELLO, J, 2012.

Quando o cineasta o retira daí e o coloca em outro âmbito, passa a expressar outras coisas. Arrasta consigo o que poderíamos chamar de uma espécie de subconsciente destas imagens, algo que estava lá, mas na realidade não estava na superfície, algo que era mais testemunhal, expressava emoções e conceitos estéticos profundos.

A abordagem de Català comunga com uma outra questão apresentada por Didi-Huberman em relação às imagens (2003:85): diante de uma imagem, ou solicitamos muito a ela, e ao fim nos frustramos, já que imagens são incapazes de nos fornecer verdades, narrativas completas, é da natureza da imagem ser um pedaço de um todo, um fragmento; ou então menosprezamos o potencial de uma imagem solicitando a elas muito pouco.

O texto divulgado pelo festival Videobrasil chama a atenção para a não neutralidade dos arquivos, alerta que é preciso levar em conta o pensamento de quem o organizou. No livro *Mal de arquivo*, Jacques Derrida traça a origem da palavra e da instituição arquivo. Percebe-se que, na gênese do vocábulo, já estava patente a estreita relação entre o documento e o responsável por guardá-lo. Da raiz grega, *arké*, chegamos aquele que toma conta do arquivo e que estabelece as leis de uso: o arconte. Ele não é só o guardião dos documentos, sua autoridade é maior na medida em que também é o responsável por interpretá-lo. Sob os cuidados do arconte, os arquivos se encontram guardados, interpretados na *arkheion*.

Para José Maria Català (2010:324), filmes que adotam a estética da reciclagem de imagens acabam misturando o real e o imaginário, gerando uma outra camada de realidade “formada por um arquivo do real que institui as imagens foto-cine-videográficas armazenadas em todo o mundo, e cujo número e importância não cessa de crescer”. Neste sentido, diz Català:

O conceito de arquivo muda quando se produz essa consciência cinematográfica que é coincidente, como digo, com uma mudança qualitativa em relação à consciência imaginativa do mundo. Se trata de uma mudança estética, social e psicológica (...).

Pois essa parece ser uma reflexão fundamental nos conceitos de arquivo e documento aplicados à produção experimental. Filmes como *Wound Film*, de Thorsten Fleisch, que sofrem interferências severas na imagem ao ponto de terem a integridade física da imagem comprometida, colocam em xeque a noção de

documento (questionar é a razão de ser do *found footage*). Por outro lado, não estariam gerando um outro arquivo, um arquivo do próprio cinema? *Found footage* é o cinema que se desdobra sobre a sua própria história e materialidade. A cada reemprego, a imagem ganha e perde. Ganha novos sentidos e vai se distanciando do seu passado, da sua história. Não à toa existem instituições arquivísticas como o *Anthology Film Archive*, em Nova Iorque, fundada nos anos 1969 por cineastas experimentais como Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka e Stan Brakhage justamente para ser uma fonte de acervo e preservação de filmes independentes.

3.6. Em busca do frame perdido

Produzimos muita memória, muitos arquivos e, ao mesmo tempo, esquecimento. Talvez esse seja o grande paradoxo do mundo contemporâneo. Filmes são consumidores, produtores e arquivadores de memória. *Drežnica*, como todo filme fixado em celulóide, está sujeito à umidade, ao calor, ao manuseio displicente, à vida, enfim. Por mais frágil que a película aparente ser ou que tenha sido o esforço para torná-la obsoleta, ela é a prova física da imagem. Basta esticar a ponta inicial do filme para enxergar, em contraste com a luz, o primeiro *frame*.

Esse era um gesto clássico entre os diretores que trabalhavam com película. Encontrar o *frame*, tocá-lo enquanto superfície tátil proporcionava segurança de que a obra, enfim, estava materializada. Claro, precisaríamos de um projetor para perceber as *nuances* de cor etc, assim como diante de um quadro podemos tocá-lo, sentir a textura da tinta, mas para ter a imagem pintada refletida na nossa retina, só na presença da luz. *Drežnica*, concluído em 2008, ainda foi submetido ao ritual da tradição da película. Mas, e *Outono*?

Captado digitalmente, o material bruto do filme *Outono* foi armazenado em cartões de memória e posteriormente transferido para um disco externo. As seqüências em película de 8mm foram telecinadas para o formato digital. Mas estas permanecem acessíveis na bitola original, arquivadas. A cópia *master*, porém, não existe fisicamente e em seu lugar temos um arquivo chamado *Digital Cinema Packet*, mais conhecido como DCP.

O DCP é uma seqüência de códigos binários.⁴³ Ao abrir o arquivo de *Outono* e buscar algo que nos remeta ao primeiro *frame*, o que surge na tela do computador é uma linguagem de programação. Para o olho humano, apenas signos numéricos. Para o software programado para interpretar o interior dos signos binários, imagens e sons. Mas nada tira a existência de *Outono* da zona de fragilidade e incerteza da reprodutibilidade na era digital.

Diante do embotamento do sentido da materialidade fílmica, como não temer pelo futuro? Como garantir ao filme a condição de arquivo, testemunho de sua própria existência? Como deixar de herança a memória viva, nem que seja em forma de pedacinhos mofados e arranhados? Como garantir que *Outono*, caso um dia venha a ser exposto em um mercado de pulgas, possa ser novamente reapropriado na sua condição de estilhaço, através do qual o realizador do futuro possa vislumbrar algo de 2014, assim como é possível visitar as ruínas de 1965 no rolo de 8mm da Praça XV?

Não à toa, Andreas Huyssen (2000:9-41) usa palavras como medo e angústia para traduzir as razões que fazem com que o homem pós-moderno busque abrigo na “nostalgia das ruínas” (Huyssen, 2013). Por ora, transferir o filme para uma película de 35mm representaria, em termos de produção de cinema, a alternativa para reduzir o impacto da insegurança da tecnologia digital sobre o futuro de *Outono*, assegurando-lhe a preservação das diversas camadas de memória que as imagens revelam: dos personagens, do realizador, dos fragmentos originais, do suporte, das ressignificações aplicadas ao material bruto, do público, do próprio cinema. Assim foi feito, mesmo ciente da instabilidade da película enquanto resultado de um processo químico. Mesmo arranhada, mofada, uma película pode durar até 150 anos. Uma fratura do HD externo no qual o DCP está armazenado pode significar o desaparecimento do filme. A insegurança diante da tecnologia pós-moderna não vem apenas da instabilidade do suporte, vem igualmente da virtualidade, do impalpável.

⁴³ Para mais informações sobre DCP, sugerimos a seguinte leitura: <http://guia.folha.uol.com.br/cinema/1170873-saiba-o-que-e-dcp-o-formato-digital-que-invadiu-a-mostra.shtml>

Com o gesto, espera-se garantir à obra a permanência da sua capacidade de narrar não só a história que está inscrita na película, mas a sua própria história ao acumular rastros das salas de cinema por onde passou onde foi exibida, de cada projetor que emitiu luz sobre os *frames*, ampliando-o na tela: memória.