Found Footage: descobrindo sentidos nos filmes do passado

Hugo Olim
Universidade da Madeira
hugoolim@uma.pt

RESUMO

Este texto investiga as origens do found footage, enquadra os seus desígnios e analisa os principais autores e obras que tenham contribuído para a exploração e evolução desta prática artística em novas narrativas e reflexões cinematográficas. Através da apropriação e reinterpretação de um arquivo imagético já existente, muitos artistas trouxeram novas perspectivas à arte cinematográfica, regenerando-a, inovando-a e contribuindo, não apenas para a expansão das potencialidades expressivas e reflexivas do cinema, como também para a salvaguarda e recuperação de toda uma memória cinematográfica.

Palavras-chave:***: found footage; cinema experimental; arquivo; arte***

ABSTRACT

This paper investigates the origins of found footage, its designs and analyzes the main authors and works that have contributed to the exploration and evolution of this artistic practice in new cinematic narratives. Through the appropriation and reinterpretation of an existing image's archive, many artists have brought new perspectives to the cinematographic art, regenerating it, innovating it and contributing, not only to the expansion of expressive and reflective potential of cinema, but also for the protection and recovery of an entire film memory.

Keywords: ***Found footage; experimental cinema; archive; art***

> As imagens do cinema não escapam ao destino habitual das imagens: migram como elas. São copiadas de filme para filme, retomadas, citadas, desfeitas para serem refeitas, reproduzidas, num jogo em que os seus valores de origem não cessam de ser interpelados Aumont, "Migrações" 1996

O cinema, tal como todos as outras formas de expressão artística, evoluiu muito ao longo dos anos. Na sua origem, a Natureza era o modelo de referência adoptado e explorado. Basta observarmos as inaugurais experiências cinemáticas feitas por Muybridge e Marey ou as filmagens de Thomas Edison e dos irmãos Lumière para percebermos que todos estes autores capturaram aquilo que estava à sua volta, sobretudo paisagens, pessoas e animais. Com o desenvolvimento da linguagem e das diferentes perspectivas técnicas, conceptuais e artísticas, o cinema foi derivando, afastando-se cada vez mais do registo da Natureza para apoiar-se no próprio meio, passando a servir de modelo ao próprio cinema. A matéria-prima deixou de ser a realidade capturada pela câmara e passou a ser as imagens já gravadas e impressas na película. A este acto de apropriação cinemática denominou-se *found footage*.

O termo *found footage* (*metragem encontrada* em livre tradução) está para o cinema como as expressões *objet trouvé* ou *ready-made* estão para as artes plásticas. Ambas as expressões remetem para algo que é encontrado e que depois é utilizado e interpretado noutro contexto, diferente daquele para o qual foi destinado. Neste sentido, também podemos estabelecer uma relação do *found footage* com alguns movimentos artísticos, principalmente com aqueles que estão mais directamente ligados à apropriação, às práticas da colagem e da fotomontagem, vigentes nas correntes vanguardistas durante as duas guerras, ao pós-modernismo e à cultura dos *mass media*. Assim, e de forma muito sucinta, poderemos designar a prática do *found footage* como um acto de apropriação, manipulação, reciclagem, remontagem ou desmontagem de excertos e material fílmico (proveniente de filmes documentais, de propaganda, de desenhos animados, películas pornográficas, reportagens, filmes educativos, filmes de ficção, filmes mudos, anúncios publicitários, gravações domésticas/familiares, *trailers*, etc.), já produzidos por outros cineastas/artistas, que são depois retirados do seu contexto original para a construção de novas narrativas, interpretações e perspectivas críticas e/ou artísticas. Esta prática

também é, por vezes, denominada, segundo diferentes autores, por *compilation film*, *archival film* ou *film de montage*. Seja qual for a denominação escolhida, todas elas remetem para esse uso de imagens pré-existentes, de um arquivo, de uma memória, de imagens já disponíveis a serem compiladas, montadas e manipuladas em obras cinematográficas de carácter documental, ficcional ou experimental.

Embora as informações históricas sejam pouco precisas sobre o surgimento desta prática no cinema, existem indícios de que alguns operadores de cinema, responsáveis pelas primeiras projecções de cinema ambulante, já misturavam e remontavam bobinas fílmicas, alterando o sentido final das sequências. Um deles foi Francis Doublier, que trabalhou para os irmãos Lumière na projecção de filmes em vários países europeus. Rob Yeo, no seu ensaio *Cutting Through History – Found Footage in Avant-garde Filmmaking*, comenta que, quando Doublier foi ao sul da Rússia mostrar os filmes dos Lumière, mais ou menos por volta de 1898, em regiões muito habitadas por judeus, ele sentiu-se inspirado para fazer uma abordagem ao caso Dreyfus,[1] recorrendo à remontagem dos filmes que tinha na altura disponíveis:

> He cut scenes from several of the Lumières disparate stock rolls – none of which included any scenes of Alfred Dreyfus – and combined them to create a rough sequence that, when accompanied by live narration, sufficiently fueled the imagination of his audience to the point that they believed that they were watching a recently shot[2] (Yeo, 2006: 14).

Com este depoimento, facilmente percebemos que Doublier, mais do que um mero projeccionista operário, era um construtor de histórias, ciente do poder das

1. Alfred Dreyfus era um oficial do estado-maior do exército francês, de descendência judaica, que se viu envolvido num escândalo político que abalou a sociedade francesa nos finais do século XIX. A condenação de Dreyfus, baseava-se em documentos falsos sobre alegadas informações secretas, que implicavam o exército francês, que o oficial teria dado à embaixada alemã em Paris. Este caso levantou uma série de reacções xenófobas e anti-semitas que deixaram algumas marcas na sociedade francesa.

2. "Ele cortou cenas de diversos rolos de acção dos Lumière – nenhum dos quais incluía qualquer cena do Alfred Dreyfus – e combinou-as para criar uma sequência áspera que, quando acompanhada por narração em directo, alimentava a imaginação da audiência o suficiente, ao ponto deles acreditarem que estavam vendo algo recente" (nossa tradução).

imagens e da montagem no cinema.

Esta consciência foi também partilhada por Edwin S. Porter, um pioneiro realizador americano que trabalhava para a empresa de filmes de Thomas Edison. Com o intuito de escrever um argumento para fazer um filme, Porter foi visionar o arquivo de imagens dos estúdios Edison à procura de inspiração. As várias gravações de bombeiros a apagar fogos de casas a arder, que encontrou no arquivo, levaram-no a realizar *Life of an American Fireman* (1902), um filme onde a encenação da ficção idealizada por Porter se mistura com as imagens documentais *encontradas*. A justaposição das duas realidades na montagem dá-nos a ilusão de que foram gravadas simultaneamente no mesmo momento da acção.

Na segunda década do século XX, os cineastas russos influenciavam o mundo cinematográfico com os seus filmes e teorias, baseadas fundamentalmente na montagem e na relação de justaposição entre as imagens, revolucionando o cinema enquanto uma arte, uma linguagem e uma técnica. Para tal, contribuíram as visões de realizadores como Serguei Eisenstein, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Yakov Protazanov e a menos conhecida, mas ainda assim não menos importante, Esfir Shub. Shub, que editava filmes colocando intertítulos legendados de filmes americanos, era colaboradora de Eisenstein e Vertov (chegou mesmo a ser uma referência e a ser estudada pelos dois conhecidos realizadores), começou a compilar filmes no sentido de provocar uma reflexão mais profunda sobre os eventos e as imagens do passado. *Padenie Dinastii Romanovykh* (1927), considerado pelos historiadores como uma referência na *compilation film*, é um documentário feito com imagens de arquivo (notícias, filmes, gravações caseiras, etc.), gravadas entre 1912 e 1917, que Shub compilou e re-editou. O filme compara e retrata o poder dos Czares sobre o povo até à revolução de 1917. *Padenie Dinastii Romanovykh* foi o primeiro de uma trilogia de filmes documentais composta também por *Velikiy Put* (1927) e *Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy* (1928), feitos nos mesmos moldes e técnicas, e com o intuito de reconstituir a história da Rússia.

No género documental é frequente recorrer-se à compilação de imagens de arquivo para ilustrar ou enquadrar os assuntos em foco. Mais do que um depósito, o arquivo pode gerar novos discursos e transformar as imagens de forma semântica. Esta capacidade de transformação do sentido semântico das imagens fílmicas é algo que pode ser visto no irónico filme do inglês Charles Ridley, *Germany Calling* (1941),

também conhecido como *Lambeth Walk* ou *Panzer Ballet*. Durante pouco mais de 2 minutos, Ridley re-edita excertos do conhecido documentário de propaganda, Triumph des Willens, realizado em 1935 por Leni Riefenstahl. Se o intuito de Riefenstahl era enaltecer a parada militar retratando Hitler como um messias, Ridley, com uma montagem sincronizada de sons e imagens, transformou aquela parada numa comédia, ridicularizando e manipulando os movimentos de Hitler como se ele fosse um pateta. Este é um bom exemplo do poder que a montagem, a manipulação de imagens e sons cinematográficos podem ter na alteração do contexto, da interpretação e do sentido narrativo. Na área do cinema experimental, território que mais nos interessa abordar neste texto, o primeiro exemplo conhecido desta prática artística no cinema é atribuído ao filme *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell (artista nova-iorquino, fortemente inspirado pelo movimento surrealista, que ficou célebre pelas suas colagens, montagens e assemblagens de fotografias, recortes de revistas e objectos tridimensionais, organizados em caixas de madeira como se fossem quadros). Neste filme, Cornell, um assumido coleccionador de filmes e de imagens de cinema, faz uma espécie de homenagem à actriz Rose Hobart, remontando uma das produções da indústria de Hollywood, *East of Borneo* (1931), realizada por George Melford, numa montagem surrealista onde apenas se vê as cenas em que a actriz Hobart participa. Ao eliminar partes do filme, Cornel não só condensou os 77 minutos da longa metragem de Melford numa versão mais curta com cerca de 20 minutos, como também cortou o elo narrativo que inicialmente ligava as imagens, descontextualizando-as e criando uma narrativa mais abstracta e fragmentada, muito enquadrada nas ideias surrealistas. Este era um filme feito para ser experienciado ao vivo como se de uma instalação ou performance se tratasse. Sempre que era projectado, Cornell accionava um leitor de música e colocava um filtro azul em frente ao projector. Os ritmos tropicais da música brasileira de Néstor Amaral, *Holiday in brasil*, que o artista encontrou numa loja de velharias em Manhattan, acompanhavam as imagens enquanto que o tom azulado do filtro remetia-as para a estética dos filmes mudos e para o lado onírico. O segundo exemplo, referenciado cronologicamente, no *found footage* do cinema experimental é o filme *A Movie* (1958) de Bruce Conner. Este *movie* conta-nos, de forma relacional e fragmentada, histórias de um mundo em movimento (movido na sua maioria por diferentes meios de transporte), numa corrida com o tempo. Realizado essencialmente a partir de imagens de arquivo que Conner ia adquirindo em mercados e feiras de

usados (do cinema erótico, passando pelos *westerns*, até às imagens documentais, de desporto e de guerra), *A Movie* estabelece uma narrativa de relações por analogia entre o passado e o presente; entre as cavalgadas de cavalos e animais com as corridas de carros; entre as imagens aéreas de um dirigível *zeppelin* com dois equilibristas na corda de arame a tentar atravessar de um prédio a outro; corridas de bicicletas com corridas de motos; acidentes humanos e catástrofes naturais; e a relação tripartida entre a guerra, a morte e a fome. Numa das sequências mais interessantes do filme, vemos um tripulante de um submarino que espreita por um periscópio que, ao ver Marilyn Monroe posando de forma sedutora, reage disparando um torpedo (nitidamente uma relação de carácter sexual), que depois irá explodir em forma de bomba atómica em alto mar, provocando de imediato ondas tsunamicas que serão aproveitadas por alguns surfistas. Nesta sequência heterogénea é óbvia a relação de casualidade entre as imagens, resultado de uma montagem/colagem que poderá ter um paralelo ao chamado *Efeito Kuleshov*,[3] devido à construção ficcional da justaposição de imagens no cinema. *A Movie* termina com uma sequência de imagens gravadas debaixo de água, onde peixes e mergulhadores nadam no desconhecido. Além de *A Movie,* grande parte dos filmes que Conner realizou, nomeadamente *Cosmic Ray* (1961), *Ten Seconds Film Strips* (1965), *Report* (1963-67), *Marilyn Times Five* (1968-73) ou *America is Waiting* (1982), só para referenciar alguns, foram feitos com recurso à técnica do *found footage* de imagens de arquivo. Outro artista, também ele americano, pioneiro no cinema experimental e na técnica do *found footage*, foi Ken Jacobs. Ao contrário de Cornell e Conner, em que os filmes atrás referidos foram as suas primeiras experiências cinematográficas, Jacobs já tinha realizado mais de 10 filmes quando editou *Tom, Tom The Piper's Son* (1969). Neste filme mudo, Jacobs apropria-se da curta metragem homónima, inspirada numa rima infantil sobre o roubo de um porco e consequente perseguição, que G. W. Bitzer realizara em 1905[4]. No filme de Bitzer vemos as cenas

3 Lev Kuleshov (1899 – 1970) foi um cineasta e teórico russo que reflectiu sobre a poder da justaposição das imagens no cinema. Numa experiência por ele efectuada, intercalou a filmagem em grande plano da expressão facial de um actor com três planos diferentes: uma criança, uma mulher num caixão e um prato de sopa. A mesma expressão justaposta com diferentes imagens provoca no espectador diferentes leituras e sentidos, ou seja, com a criança o actor demonstrava ter um olhar de ternura, com a mulher num caixão o actor evidenciava um olhar de tristeza, e perante o prato de sopa o actor revelava um olhar faminto.

4 Bitzer além de se ter apoiado numa rima infantil para o argumento do filme, apoiou-se também numa gravura de William Hogarth intitulada *Southwark Fair* (1733), representando a típica

como se estivéssemos no teatro, ou seja, numa única perspectiva geral, em plano fixo. Jacobs, através da exploração e experimentação de novas técnicas de montagem, expande o tempo original do filme, com a duração de 10 minutos, para uma versão completamente nova e adulterada de 115 minutos[5]. Os fotogramas são controlados e manipulados de variadíssimas formas: acelerados, abrandados, repetidos, colocados em pausa, reenquadrados, isolados, distorcidos e ampliados em saltos rítmicos e estéticos que balançam entre o figurativo dos planos gerais e as composições abstractas dos planos mais aproximados e de pormenor, chegando muitas vezes ao limite da percepção visual. Jacobs dá ao filme de Bitzer as perspectivas, os enquadramentos e o esclarecimento que este não tem, rejuvenescendo-o e actualizando-o aos parâmetros da modernidade. Segundo Arlindo Machado, esta intervenção de Jacobs:

> mostra bem a necessidade que tem o cinema moderno de decompor as ações simultâneas numa sequência linear de fragmentos aproximados e unívocos, a fim de torná-las inteligíveis para um público viciado num sistema de codificação que se tornou dominante (Machado, 1997: 97).

Filmes como *Un Voyage en Mer du Nord* (1974) do belga Marcel Broodthaers ou *Lyrical Nitrate* (1991) do holandês Peter Delpeut, são sem dúvida algumas das obras contemporâneas onde podemos ver algumas influências de *Tom, Tom the Piper's Son*[6].

Um outro filme inaugural de uma determinada técnica e estética *found footage,* ainda que anterior a *Tom, Tom the Piper's Son*, e que, de certa forma, veio contrariar a tendência norte americana nesta matéria, foi o filme experimental *La Verifica*

azáfama de uma feira inglesa, como modelo para a imagem em plano geral que utiliza na abertura do filme.

5 Segudo P. Adams Sitney, na publicação *Visionary Film* (pag. 331), Ken Jacobs, para realizar este *Tom, Tom the Piper's Son*, pediu uma cópia de *Rose Hobart* a Joseph Cornell, de modo a estudá-la com atenção e experimentar várias possibilidades de manipulação. É interessante verificar que enquanto Cornell subtraiu no tempo da película original que se apropriou para realizar *Rose Hobart*, Jacobs, por seu lado, adicionou tempo e imagens ao filme de G. W. Bitzer. A primeira versão deste filme tinha 75 minutos, ficando a versão final com 115 minutos de duração.

6 Jacobs, anos mais tarde, com *Perfect Film* (1986), iria elevar o gesto do *found footage* ao extremo do seu conceito. Aqui, Jacobs apropriou-se literalmente de material noticioso que encontrou sobre o assassinato de Malcolm X e o mostrou sem qualquer alteração ou manipulação. Para ele, aquelas imagens encontravam-se perfeitas (um *Perfect Film*) e não precisavam de qualquer intervenção.

Incerta (1964-65) dos italianos Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello. Este filme, que passou muito despercebido aos historiadores e críticos norte-americanos, foi um marco no tipo de abordagem, montagem e técnicas utilizadas. Feito a partir de filmes americanos, gravados através do processo cinemascópio, esta dupla desconstrói, repete, inverte e manipula o tempo, as imagens e os sons de uma forma completamente nova e experimental. Segundo Antonio Weinrichter, este filme

> destruye el efecto de continuidad del cine habitual (para el que estaban pensadas estas imágenes) y pone en primer término la operación de montaje. Además, incluye efectos que antecipan los que luego pondrá de moda el *scratch video*: el efecto «tartamudeo», que se obtiene al repetir dos o más veces seguidas un mismo fragmento o imagen, y el efecto *cluster* o rimado de imágenes similares (apertura y cierre de ventanas o puertas, golpes, movimientos de masa o de personajes en una misma dirección, etc.) para formar agrupamientos temáticos[7] (Weinrichter 2009: 122).

A dupla italiana contraria assim toda uma estrutura clássica hollywoodiana, assente na continuidade narrativa através do corte invisível e do *raccord*, fragmentando e manipulando o tempo diegético em imagens que se repetem, que avançam e recuam de forma intermitente e a um ritmo instável. Tal ruptura no fluxo narrativo foi, no relato de Weinrichter, fortemente desapreciada pelos críticos italianos, mas recebida com entusiasmo e elogios por parte de artistas como Marcel Duchamp, Man Ray e Max Ernst, que assistiram a uma projecção do filme em Paris. Por estas diferentes reacções percebe-se, facilmente, que este estilo experimental está mais próximo do cinema como reflexão artística do que do cinema comercial feito para as massas. Durante 47 minutos, os autores misturam e desconstroem vários géneros cinematográficos que vão

7 Destrói o efeito de continuidade do filme normal (para o qual estas imagens estavam pensadas) e colocar a operação da montagem em primeiro lugar. Além disso, inclui efeitos que antecipam os que depois estarão na moda o *scratch vídeo*: o efeito de «gaguejar», que se obtém ao repetir duas ou mais vezes seguidas um mesmo fragmento ou imagem, e o efeito *cluster* ou rimado de imagens semelhantes (abrir e fechar janelas ou portas, pancadas, movimentos de massa ou de personagens na mesma direcção, etc.), para formar grupos temáticos" (nossa tradução).

desde os *westerns* aos policiais, passando pelos romances e as histórias épicas do cinema comercial. Certamente que muitas das técnicas e linguagens experimentais, exploradas por Jacobs e pela dupla Grifi/Baruchello, foram influentes no desenvolvimento do cinema de vanguarda e tiveram repercussões quer na corrente estruturalista dos anos 60-70, como em vários artistas *found footage* contemporâneos, acabando também por influenciar o cinema moderno e a vídeo arte.

Inserido numa prática crítica, o *found footage* foi também uma técnica explorada pelo movimento artístico Internacional Situacionista, muito por culpa de Maurice Lemaitre em *Le film est déjà commencé?* (1951) e Guy Débord em *Critique de la séparation* (1961) e *La Societé du Spectacle* (1973). Estes críticos/artistas apropriavam-se de imagens cinemáticas de várias proveniências (filmes comerciais, educativos, notícias) para combinar com outros elementos comunicativos (texto, música e voz *off*) e construir uma linguagem própria, só possível pelas singulares características do cinema e dos meios audiovisuais. Nesta linha formal de combinar vários elementos comunicativos num só trabalho, não podemos deixar de referir a longa *Histoire(s) du cinéma*, dividida em 8 partes, que Jean-Luc Godard realizou entre 1988 e 1998. Esta obra feita em vídeo, com recurso a muitos excertos de filmes conhecidos, é um enorme ensaio visual e reflexivo sobre a história e as histórias do cinema.

Noutra estética, e com um longo percurso no cinema experimental iniciado nos finais da década de 50, temos os filmes do nova-iorquino Raphael Montañez Ortiz, artista que deu um importante contributo ao *recycled cinema*, sendo também um pioneiro na técnica do *scratch,* popularizada mais tarde por Martin Arnold. Os seus primeiros filmes *Golf* (1957), *Cowboy*, *Indian* e *Newsreel,* estes últimos de 1958, são exemplos de uma apropriação de imagens fílmicas com o intuito de desconstruir a sua narrativa original. Em *Golf*, por exemplo, o artista trabalhou um filme de instrução ao desporto, que comprou numa loja de fotografia em Nova Iorque, e perfurou a película em vários sítios de forma aleatória. Com isto, Ortiz não só intervinha no espaço real gravado pela câmara, como também no próprio suporte fílmico. Em *Cowboy* e *Indian*, feitos no mesmo ano que *A Movie* de Conner, com base no filme *Winchester '73* (1950) de Anthony Mann, Ortiz adoptou um esquema de montagem que destruía por completo a continuidade narrativa. O filme era fragmentado em sequências de imagens que depois eram colocadas num saco. De seguida, Ortiz misturava todo o material sacudindo o saco e retirava, aleatoriamente, as imagens que iriam dar

sequência ao filme. Foi desta forma, *à la Dada*, que o filme foi montado.

A técnica do *scratch* aparece nos anos 80 em filmes como *The Kiss*, *Dance nº1*, ou *What is This?,* todos de 1985. Nesta técnica de repetição do tempo e da acção num falso retorno, ou seja, a imagem repete-se mas nunca da mesma forma ou do mesmo ponto de partida, em que o tempo das imagens e dos sons são fragmentados em contínuos avanços e recuos, Ortiz mostra-nos aquilo que existe para além do ritmo normal das imagens, mostra-nos outros tempos, outras expressões, outros sons e outras invisibilidades fílmicas.

Contudo, quem mais popularizou a técnica do *scratch* no cinema experimental *found footage* foi o artista Martin Arnold. Este Austríaco, contemporâneo de cineastas estruturalistas e experimentais homónimos como Peter Kubelka ou Kurt Kren, apoiou-se em sequências fílmicas de clássicos de Hollywood para realizar uma série de filmes onde explora a técnica de Ortiz. Como resultado final, temos por exemplo *Piéce touchée* (1989), *Passage à l`acte* (1993) e *Alone* (1998). Nas palavras de Nuno Rodrigues, director da galeria cinemática Solar, em Vila do Conde, Arnold, através de um trabalho realizado *frame* a *frame*, com recurso a uma *optical printer*,

> procurou a inexplorada essência do médium nas mensagens secretas entre cada imagem dos filmes, criando um novo cinema de desintegração que, de algum modo, nos remete para a visão fragmentada do mundo operada pelos pintores cubistas no início do século XX (Rodrigues, 2008: 12).

Como sugere Rodrigues, esta nova forma de montagem permite ver mais além daquilo que nos era inicialmente proposto. Permite-nos adicionar sentidos que estavam encobertos pelo fluxo temporal, renovando assim a nossa consciência e interpretação sobre as imagens e sobre os sons.

É sobretudo na década de 90, na ressaca da geração do movimento pós-modernista, que durante os anos 70 e 80 questionou as imagens e as suas autorias, que o *found footage* começa a ter mais credibilidade, mais expressão e a ser utilizado por muitos artistas *e filmmakers.* É também no início desta década que começam a aparecer as primeiras mostras internacionais e as primeiras investigações e publicações escritas[8].

8 Podemos, aqui, destacar os livros *Found Footage Film* (1992), coordenados por Cecilia Hausheer

A par de Arnold, outros austríacos incontornáveis na prática do *found footage* são Gustav Deutsch, Peter Tscherkassky e Jürgen Reble[9]. O primeiro ficou mais conhecido pela série *Film Ist,* dedicada à história do cinema, que até 2002 era composta por 12 episódios, divididos em duas partes (a primeira, 1-6, dedicada à ciência e ao trabalho de investigação laboratorial, importante na descoberta do *medium,* enquanto que a segunda, 7-12, é dedicada à magia, à teatralidade, à emoção e entretenimento do cinema), aos quais, em 2009, foi adicionado um novo capítulo, *A Girl and a Gun*, onde Deutsch explora a confrontação dos sexos. De forma indirecta, Deutsch pergunta-nos, em *Film Ist,* o que é o cinema? Mais do que dar uma resposta, Deutsch propõe-nos uma reflexão profunda sobre o tema e a sua fenomenologia; não uma reflexão teórica com palavras, mas sim uma reflexão através da condição *sine qua non* do cinema, ou seja, com imagens em movimento.

Tscherkassky destacou-se pelos seus filmes experimentais, feitos manualmente, sem câmara e em laboratório, e pela multiplicidade de formatos e temas abordados, enquanto que Reble explorou as diferentes manipulações físico-químicas e biológicas, para provocar uma degradação nas imagens fílmicas gravadas nas películas encontradas.

Continuando ao encontro de artistas que, pela sua perspectiva, tenham trabalhado com *metragens encontradas* de forma singular, deparamo-nos com Volker Schreiner, um artista alemão que se dedica quase exclusivamente ao *found footage* videográfico. *Counter* (2004) e *Teaching the Alphabet* (2007) são trabalhos feitos na base da fragmentação de elementos e gestos habituais, na sua maioria planos pormenor de clichés padronizados pelo cinema comercial, que depois são agrupados, mediante as suas similaridades, para fazerem sentido ou chamar a atenção para determinado pormenor. Em *Counter*, Schreiner realizou uma contagem decrescente a partir do número 266, com números que encontrou em vários filmes, inscritos em portas

e Christoph Settele; *Desmontaje: Film, Video / Apropriación, Reciclaje* (1993) editado por Eugeni Bonet; *Recycled Images, The Art and Politic of Found Footage Film* de William C. Wees; e os ciclos retrospectivos no Stadtkino em Viena (1991); no Festival de Lucerna na Suiça (1991 e 1992), no IVAM de Valência (1993), no Anthology Film Archives em Nova Iorque (1993) ou no festival de Oberhausen na Alemanha (1996).

9 A estes 3 nomes, acrescentaria o de Virgil Widrich, um realizador austríaco de filmes de animação que, em 2003, realizou o multi-premiado *Fast Film*, um filme feito a partir de imagens impressas e posteriormente dobradas à mão, extraídas de vários filmes conhecidos, que depois foram animadas *frame a frame* com base na técnica do *stop motion*. Neste filme, Widrich faz uma homenagem retrospectiva ao cinema, através de uma história onde mistura e combina várias imagens *found footage* lado a lado.

de hotel, porta-chaves, notas, carros de corrida, matrículas de carros, máquinas registadoras, relógios, blocos de notas, camisolas de jogadores, calendários, etc. No segundo exemplo, *Teaching the Alphabet*, o foco de atenção restringiu-se às diferentes letras que constituem o alfabeto, embora, em algumas situações, Schreiner não nos apresente a letra escrita, mas sim imagens de personagens ou situações de filmes conhecidos que nos remetem para a letra inicial do título/nome em causa, como é o caso das letras "K" de *King Kong* (1933), "L" de *Lacie*, "M" de Marilyn Monroe ou "S" de *Shining* (1980). Desta forma subjectiva, Schreiner endossa a nossa memória e as imagens gravadas no nosso subconsciente. A acompanhar as imagens, temos sempre a presença de uma voz *off* que marca o ritmo pontuando o vídeo com a sonoridade inglesa do alfabeto.

Matthias Müller e Christoph Girardet são outros dois artistas alemães com uma forma similar de trabalho, no que diz respeito à catalogação seriada de imagens clichés do cinema. Ambos, em parceria ou individualmente, constroem narrativas baseadas em gestos e planos similares que, depois de montados, parecem fazer parte do mesmo tempo, da mesma realidade, história, cena ou filme. Na compilação deste conjunto de planos análogos (muitos deles retirados de clássicos de Hollywood e de filmes de Alfred Hitchcock) é estabelecida uma comunicação complementar entre as imagens, através dos olhares das personagens, dos diferentes ritmos (pausas, hesitações, fugas), entre outros elementos de acção e *raccord* que asseguram a continuidade à narrativa. *Phoenix Tapes* (1999), *Manual* (2002) e *Play* (2003), todos feitos em parceria, são 3 bons exemplos desta fórmula construtiva de histórias.

Do universo cinematográfico, Hitchcock é, provavelmente, um dos realizadores mais emblemáticos. Os seus filmes parecem ter uma *aura* particularmente apetecível e ínfimos segredos por revelar. Que o diga Douglas Gordon, em *24 Hour Psycho* (1993), que explorou o original *Psycho* (1960) de Hitchcock, filme de 109 minutos, e o estendeu ao limite do total de um dia, ou seja, a 24 horas, um filme que dificilmente será visto na sua totalidade. E aqui reside um interessante facto: todos nós conhecemos o filme de Hitchcock, sabemos como começa e como acaba, sabemos os seus pontos nevrálgicos, mas poucos sabem da versão de Gordon, poucos a viram do princípio ao fim. Embora sejam os mesmos planos e as mesmas cenas, ambos apresentam aquelas imagens de forma diferente. O tempo de Hitchcock é muito diferente do tempo dilatado de Gordon. Um segundo das 24 imagens de Hitchcock alterou-se para um

segundo constituído por apenas 2 *frames* de Gordon, e isso faz uma grande diferença. Todo o ritmo e o dramatismo trabalhado na montagem por Hitchcock é eliminado na versão de Gordon. Do fluxo cadenciado das imagens em movimento passou-se a uma espécie de *slideshow* fotográfico. Gordon, que também eliminou o som, pede ao espectador que se concentre apenas nas imagens, tornando a experiência mais activa e menos passiva, ou seja, obriga o espectador a povoar a imagem, a ir ao seu encontro, em vez de ser bombardeado por elas. Tudo aquilo que Gordon revela ou omite neste filme deve-se a um dos efeitos mais primários na manipulação cinematográfica: a câmara lenta, *ralenti ou slow motion.*

O tempo é um dos elementos fundamentais na experiência cinematográfica. Christian Marclay, em *The Clock*[10] (2010), trabalhou sobre este elemento, num vídeo que, tal como *24 Hour Psycho,* também tem 24 horas de duração. Neste vídeo, o tempo é o principal protagonista e o elo de ligação entre as imagens. A partir da montagem de um vasto arquivo cinematográfico, Marclay procurou relógios de todo o tipo e situações que evocassem a passagem do tempo, combinando o tempo imaginário do cinema com o tempo da vida real, sobrepondo-os e sincronizando-os ao minuto. Neste vídeo, que valeu a Marclay o Leão de Ouro para melhor artista na 54ª edição da Bienal de Veneza em 2011, nós somos obrigados a olhar para o tempo, a percepcioná-lo, a vê-lo materializado em imagens. Enquanto passa em revista uma boa parte da história das imagens em movimento (saltando constantemente entre vários períodos e épocas, das imagens a preto e branco às imagens a cores, dos dramas às comédias, etc.), Marclay vai nos informando das horas para que não fiquemos perdidos no tempo.

O cinema é por defeito uma arte baseada no tempo, diríamos mesmo que não se trata de um defeito mas de uma qualidade. É o tempo que nos dá a experiência, e sem esse tempo experienciado a memória não existiria. Dentro da mesma temática e estrutura, com realização anterior ao *The Clock* de Marclay, temos o vídeo de Christoph Girardet, *60 Seconds (Analog)* (2002). Aqui, o artista alemão cronometra, de forma linear e ao segundo, um minuto de tempo, a partir de vários ponteiros de relógios, na sua maioria relógios de pulso, que foram extraídos de vários filmes. No total são

10 Ao longo da sua carreira como artista, Christian Marclay recorreu, com alguma frequência, à técnica do *found footage*, para trabalhar aspectos relacionados com o som e a imagem. *Telephones* (1995), *Video Quartet* (2002) e *Crossfire* (2007) são algumas das obras que o artista realizou a partir da apropriação e descontextualização de excertos de filmes.

mostradas 60 imagens em 60 segundos, num movimento que se repete em *loop*, tal como o ponteiro de um relógio.

É com esta última referência que iniciamos a contagem decrescente para o término deste texto dedicado ao *found footage*. Embora muitos artistas e filmes tenham, por falta de espaço, ficado de fora, acreditamos que os exemplos acima referidos são sintomáticos e cobrem, de forma geral, o que de mais importante se fez nesta área artística. Não querendo entrar em repetição (em *loop*), diria que esta prática artística, baseada no tempo e na memória, cita, recicla, evoca, organiza, compila, cola, desconstrói ou reconstrói não apenas as imagens do cinema, mas também as inúmeras estórias da história do mundo. O *found footage*, como técnica de montagem de imagens sem recorrer à câmara de filmar, renovou a gramática e a linguagem do cinema, propondo alternativas ao desenvolvimento do *medium* e expandindo as suas potencialidades. Mais do que uma técnica ou uma categoria, o *found footage* é um laboratório de perspectivas, de pontos de vista, propício a novas estruturas narrativas, novos ensaios filosóficos, novas poesias visuais, novas combinações e reflexões intimamente ligadas com a memória e a vida de um mundo que tem tanto de real como de ficção. São novos modos de ver e de sentir as imagens em movimento. Para Andrei Tarkovsky, os filmes, depois de feitos, ganham vida própria separando-se da alçada do seu autor, tornando-se uma "obra aberta", como diria Umberto Eco, a múltiplas interpretações e leituras entreabertas: "once in contact with the individual who see it, it separates from its author, starts to live its own life, undergoes changes of form and meaning"[11] (Tarkovsky, 2003: 118). A renovação artística faz-se através de novas perspectivas interpretativas, onde o passado é uma influência que, automaticamente, se vai auto-regenerando pelos contextos da contemporaneidade.

Actualmente, o *found footage* é uma prática recorrente na cultura contemporânea, muito por culpa do digital e da facilidade no acesso às imagens disponíveis na Internet, na TV[12], DVD ou noutros suportes, podendo ser visto um pouco por todo o lado, nomeadamente em filmes comerciais, documentários, filmes experimentais, *video-clips*, publicidades, *live cinema*, etc., servindo tanto para ilustrar, como para criticar,

---

11 "Uma vez em contacto com a pessoa que o vê, ele [o filme] separa-se do seu autor, começa a viver a sua própria vida, sofre alterações de forma e significado" (nossa tradução).

12 Podemos aqui referir alguns dos vídeos feitos no movimento Fluxos ou o trabalho de Omer Fast, CNN Concatenated (2002).

criar ou reflectir novos sentidos. Os artistas (e menos artistas) usam e abusam de um arquivo de sons e de imagens que parece não ter fim, e que, juntamente com as novas tecnologias digitais, potenciam a criatividade de forma exponencial. Certamente que, com toda a enorme produção audiovisual, muitas imagens ficarão esquecidas, perdidas em arquivos privados ou públicos, pessoais ou colectivos. Estes repositórios de imagens são, como referiu George Kubler, uma mina por explorar:

> a história da arte é como que uma vasta obra de exploração mineira, com inúmeros poços, a maior parte dos quais fechados desde há muito. Cada artista trabalha no escuro, guiado apenas pelos túneis e pelos poços anteriormente explorados, seguindo o filão e esperando descobrir um veio rico em minério, receando que o filão acabe amanhã (Kubler, 2004: 169).

É nesta contínua exploração em busca do (des)conhecido, através de processos de reciclagem de imagens em segunda mão, que muitos artistas procuram dar um novo sentido a toda uma memória e arquivo audiovisual que o cinema nos foi deixando, realizando obras de enorme riqueza artística que, em muitos casos, acabarão por ficar gravadas na nossa mente.

BIBLIOGRAFIA

Aumont, Jacques, 1996, "Migrações" *in* João Mário Grilo (org.), *O que é o Cinema?,* Revista de Comunicação e Linguagens nº 23, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 133-144.

Basilico, Stefano, 2006, *Cut – Film as Found Object in Contemporary Video*, Nova Iorque, Milwaukee Art Museum.

Girardet, Christoph, 2003, *A Stolen Life*, Freiburg, Modo.

Journot, Marie-Thérèse, 2005, *Vocabulário de Cinema*, Lisboa, Edições 70.

Kubler, George, 2004, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega.

Machado, Arlindo, 1997, *Pré-cinemas & pós-cinemas*, São Paulo, Papirus.

Müller, Matthias, 2004, *Album – Film, Video, Photography,* Frankfurt, Revolver.

Rodrigues, José Nuno, 2008, "Found-footage", *in* VVAA, *Pensar a Imagem II*, Porto, Instituto Politécnico do Porto / Galeria Solar, pp. 11-13.

Sitney, P. Adams, 2002, Visionary Film - *The American Avant Garde* 1943-2000, Nova Iorque, Oxford University Press.

Tarkovsky, Andrey, 2003, *Sculpting in Time*, Austin, University of Texas Press.

Weinrichter, Antonio, 2009, *Metraje Encontrado: La Apropriación en el Cine Documental y Experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

WEBGRAFIA

http://evergreen.loyola.edu/rjcook/www/uf/htm/tensecon.htm (consultado a 23 de Fevereiro de 2015).

Noriega, Chon A., "Against the Archive: Raphael Montañez Ortiz's Destructivist Cinema" *in*
http://www.afterall.org/journal/issue.21/against.the.archive.raphael.montaez.ortizs.destructivist.cinema (consultado a 14 de Fevereiro de 2015).

Vilches, Gloria, 2008-2009, "Usos, Estilos y Formatos Contemporáneos del Audiovisual de Apropiación en España" *in* http://foundfootagemagazine.com/wp-content/uploads/VILCHES,%20Gloria_Audiovisual%20de%20apropiacion%20en%20Espana.pdf (consultado a 18 de Fevereiro de 2015).