

# FOUND FOOTAGE: UMA INTRODUÇÃO

---

*Found Footage: an introduction*

*Found Footage: una introducción*

---

## Sabrina Tenório Luna

Doutora em comunicação pela UFPE. Realizou doutorado sanduíche na Freie Universität Berlin. Durante o doutorado pesquisou filmes em *found footage*, tendo oferecido uma disciplina sobre o tema durante o período sanduíche, sob supervisão do Prof. Dr. Thomas Morsch. Atualmente é professora, pesquisadora e produtora.

Email: [sabrinahh7@gmail.com](mailto:sabrinahh7@gmail.com)

---

## Resumo

Nesse artigo pretendemos delinear as características estéticas básicas do *found footage*. Tendo como base a realização fílmica através do uso de imagens pré-existentes, esse regime estético tem a apropriação de materiais como elemento central de criação artística. Ao analisar essa estética, temos o objetivo de delinear o seu desenvolvimento no documentário e no cinema experimental, partindo das suas principais bases teóricas e obras seminais.

**Palavras-chave:** *Found footage*. Cinema experimental. Documentário. Apropriação.

## Abstract

In this article we intend to delimitate the basic aesthetic characteristics of found footage films. Having as main basis the film construction through the use of pre-existing images, this aesthetic regime has the material appropriation as central element of the artistic creation. In analyzing this aesthetic, we intend to outline its development in the Documentary and Experimental Cinema, parting from its main theoretical basis and seminal works.

**Keywords:** Found Footage. Experimental Cinema. Documentary. Appropriation. ge. Representation.

## Resumen

En este artículo intentemos delinear las características estéticas básicas del *found footage*. Teniendo como fundamento la realización fílmica a través de la utilización de imágenes preexistentes, ese régimen estético tiene la apropiación de materiales como elemento central de creación artística. En el análisis de esta estética, tenemos el objetivo de delinear su desarrollo en el documental y en el cine experimental, partiendo de sus principales bases teóricas y de sus obras seminales.

**Palabras clave:** Instagram. Identidad. Fotografía. Image. Representación.

## Introdução

*Found footage* é um regime estético que tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existentes. A etapa da filmagem, geralmente a mais dispendiosa em termos financeiros, materiais e pessoais, encontra-se ausente nessa prática.

Devido ao trabalho de reciclagem de materiais operados, ao entrarmos em contato com um filme de *found footage* na contemporaneidade, lidamos também com um regime que traz em si o diálogo com as modificações estéticas e físicas da imagem audiovisual.

Apesar da breve atenção dedicada ao *found footage* dentro da história do cinema, a realização de filmes com materiais alheios é antiga, ocorrendo de maneira não catalogada praticamente desde os primórdios da sétima arte e de forma documentada a partir da década de 1920. No cinema de vanguarda russo a utilização de arquivos pré-existentes era frequente e ocorria muitas vezes devido à “carência de materiais (que) resultou na necessidade de experimentação com pequenos fragmentos de filmes onde muitas vezes faltava continuidade” (FURHAMMAR, 1976, pág. 17).

Essa carência de materiais levou a um forte desenvolvimento dessa prática por cineastas russo, cujo primeiro exemplo é *A queda da Dinastia Romanov* (Dir. Esfir Shub, 1928). No filme, são utilizadas sequências produzidas no Regime Czarista. Através da apropriação, Schub reconstrói historicamente os personagens ali retratados, criticando o sentido propagandístico presente no contexto original de produção das imagens. Em sua obra, a manipulação dos materiais funciona como uma forma de desconstruir o discurso anterior em benefício do regime político posterior.

O uso do *found footage* no cinema mostra-se mais evidente em suas vertentes documental e experimental. Devido às liberdades artísticas proporcionada por esses gêneros, assim como às possibilidades de desafio às normas narrativas convencionais, acreditamos que é nesse espaço onde essa prática pode ser melhor observada. No documentário o arquivo é usado, muitas vezes, devido ao seu conteúdo discursivo, servindo tanto como elemento de prova - como pode ser percebido no documentário tradicional -, quanto enquanto fonte de investigação. No cinema experimental, a apropriação levanta também questões relativas à materialidade da imagem,

apresentando uma investigação focada mais na forma do que no conteúdo discursivo. Ambos os estilos são marcados fortemente pelo uso da montagem como elemento expressivo, responsável por fornecer sentido e unidade aos registros.

Por lidar em grande parte com arquivos provenientes de mais de uma fonte, o *found footage* desafia as noções de linearidade do cinema clássico, assim como os modelos narrativos baseados na literatura e no teatro, influenciados pela estética de Griffith e preponderantes no cinema ficcional em geral e em especial no *mainstream*.

O cinema russo exerce um papel fundador e fundamental na constituição desse campo, representado tanto pelo trabalho de Schub quanto pelo de Dziga Vertov, que utilizou imagens pré-existentes (algumas realizadas por ele mesmo com fins de registro e depois re-apropriadas em um contexto distinto) na montagem de filmes como *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *Três cantos sobre Lenin* (1934). Para Vertov, fazia-se fundamental e urgente pensar em um cinema que buscasse um ritmo próprio, separado de artes como a literatura e o teatro (VERTOV, 1983, pág. 248). Esse ritmo teria como base a imagem em movimento e as potencialidades expressivas que lhe são inerentes. Dessa forma, o cineasta criticava a dependência narrativa e estética de outras artes, exemplificada pelo cinema americano e pelo “cine-drama psicológico russo-alemão” (VERTOV, 1983, pág. 247). O autor pensava no processo de montagem como preponderante nessa então nova arte. Para ele, todo filme do “Cine-olho” “está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material” (VERTOV, 1983, pág. 263). Dentro desse processo de montagem ininterrupta, existiriam três fases que não implicam necessariamente a filmagem, mas sim um levantamento de “dados documentais” relacionados diretamente ou não ao tema “seja sob a forma de manuscritos, objetos, trechos filmados, fotografias, recortes de jornal, livros, etc.” (VERTOV, 1983, pág. 263).

A filmagem, portanto, aparece na teoria vertoviana como uma etapa que pode ser eliminada desde que as sequências necessárias para a montagem existam previamente. O filme, para ele, funciona como um elemento capaz de gerar no espectador reações distintas das provocadas pela literatura e pelo teatro. Tais sensações diriam respeito ao desenvolvimento de uma estética baseada nas características oferecidas

pela imagem técnica, diferente em termos de potencialidade das artes pré-existentes. Nela, o olho humano apresentaria dimensões ampliadas e a adoção da linearidade narrativa seria característica de um cinema que tem como objetivo o entretenimento das massas e a sua alienação.

Após esse início formal, o *found footage* seguiu um caminho irregular, constituído por obras dispersas em termos estéticos e territoriais. Essa irregularidade foi seguida pelos estudos do cinema, que geralmente relegam essa prática a um local menor, influenciando na deficiência em torno da sua documentação. Devido a isso, pretendemos realizar uma revisão em torno das principais obras que se dedicam à investigação do *found footage*, para, através desse ato, cobrir algumas de suas lacunas. Em seguida, investigaremos obras seminais desse cinema e as suas influências no estabelecimento e desenvolvimento desse campo.

### Bases teóricas

O primeiro livro a tratar do tema do uso do arquivo pelo cinema foi *Film Beget Film*, escrito em 1965 por Jay Leyda. Na obra, o autor discorre acerca do cinema de compilação, com foco exclusivo no documentário. Naquele momento, o termo *found footage* não tinha sido cunhado e o cinema experimental não é abordado pelo teórico.

No livro, Leyda, aponta para maneiras corretas e incorretas de uso do arquivo alheio. Para ele, uma compilação correta teria como objetivo fazer com que:

*O espectador se veja compelido a olhar imagens como se nunca as tivesse visto. “Ou fazer com que a mente do espectador se torne mais alerta para apreciar um significado mais amplo em materiais do passado” (LEYDA, 1965, pág. 45).*

Para Leyda, as fontes também deveriam ser respeitadas, evitando-se mesclas indiscriminadas entre materiais ficcionais e documentais. O que para estudiosos mais recentes do *found footage* como Antônio Weinrichter, não seria mais tão relevante, pois, “em nossa sociedade midiática – mediatizada pelos meios – já não existe tanta diferença entre ambos os tipos de representação” (WEINRICHTER, 2009, pág. 94).

Em 1993, foi escrito outro estudo de grande relevância para o tema. O livro *Recycled Images – The Art and Politics of Found*

*Footage Films*, de William C. Wees, é ainda uma das obras mais influentes nesse campo e tem como objetivo a investigação dessa prática na América do Norte. O seu maior interesse, ao contrário de Leyda, não é no campo documental e sim no cinema de vanguarda. Para Wees, “existem outras estratégias válidas para a reciclagem ou *found footage*, mas montagem/colagem parecem para mim a mais efetiva maneira de expor as implicações políticas e sociais do *found footage*” (WEES, 1993, pág. 4).

Para esclarecer as características do tipo de *found footage* que pretende investigar, o autor propôs uma divisão metodológica entre os filmes que trabalham com imagem apropriada. Para ele, os mesmos podiam ser divididos em três métodos distintos: compilação, colagem e apropriação. A compilação teria como base significativa a realidade, pertencendo ao gênero documental e de viés estético realista; a colagem teria a imagem enquanto base, sendo filiada à vanguarda e de viés estético modernista. Enquanto isso, a significação da apropriação seria o simulacro, com estética pós-modernista e pertencente ao gênero videoclíptico. (WEES, 1993, pág. 34). Para Antonio Weinrichter:

*Cabe perceber a diferente relação que se estabelece em cada caso com o sentido histórico do material apropriado: a compilação entende tal sentido de maneira literal; a colagem (a forma cujas virtudes pretende ressaltar Wees em seu estudo) o trata de forma crítica ou dialética; e na apropriação pós-moderna tal sentido se perde (WEINRICHTER, 2009, pág. 18).*

Para Wees, portanto, a imagem é aceita de distintas maneiras em cada uma das alternativas, assim como valorada em pólos negativos e positivos. Tendo como base estudos mais recentes, não apenas relacionados ao *found footage*, mas também à mídia e à pós-modernidade, acreditamos que essa divisão metodológica mostra-se reducionista por ignorar o potencial de obras caracterizadas pela mescla de estéticas. Sua utilidade, porém, é fundamental para o estabelecimento do termo *found footage*, que abarca diferentes possibilidades de ação dentro de uma mesma nomenclatura.

O livro foi publicado em decorrência do crescente debate em torno do uso de imagens pré-existentes, iniciado em meados da década de 1980. Sua pesquisa, portanto, reúne características presentes em diferentes formatos cinemato-

gráficos, pensando neles como pertencentes a um mesmo regime estético, ao mesmo tempo em que são dotados de diferentes estilos de apropriação e reutilização do material pré-existente. Dessa forma, esse tipo de filme passa a ter um nome e um campo de estudos formal dentro da história cinematográfica a partir do livro de Wees e das...

*retrospectivas organizadas por filmotecas, museus e festivais sobre o cinema de apropriação, que se começam a celebrar somente desde o início dos anos 90, ainda que o certo seja que recompilam material abundante de décadas anteriores (WEINRICHTER, 2009, pág. 13).*

Devido a essa atenção tardia à sua história, gerou-se a impressão de que o *found footage* seria um fenômeno de eclosão recente. Isso ocorreu também porque a grande maioria das obras que fazem parte desse regime estético não se encaixam unicamente em um gênero cinematográfico. Outro fator diz respeito à apropriação, que mesmo dentro do campo cinematográfico desperta questões ideológicas, éticas e políticas relativas ao fazer artístico e à propriedade intelectual.

Nos momentos seguintes, novas problemáticas surgiram, assim como críticas e adições ao trabalho seminal de Wees. Mesmo reconhecendo a importância da sua investigação, autores como Adrian Danks, Catherine Russel e Christa Blümlinger não aceitam mais as divisões por ele propostas, oferecendo novas perspectivas à sua análise. Para Danks, as distinções propostas por Wees vão de encontro ao perfil dispersivo de muitos filmes em *found footage*, que têm em comum “a demolição de demarcações claras entre as formas” (DANKS, 2006: 242). Para Russel, esse modelo “é útil para mapear os diferentes papéis do *found footage*, mas de fato eles não podem sempre ser distinguidos um do outro” (RUSSEL, 1999, pág. 240).

Na tentativa de criar padrões de ação opostos dentro do campo, Wees utiliza-se de exemplos que não abarcam propriamente as dimensões presentes em determinadas obras desse universo. Os exemplos fornecidos pelo autor são extremamente pontuais e assim, a sua tese é confirmada com base na exclusão e na simplificação de todo um universo fílmico. Para isso ele usa como exemplos o documentário de compilação *The Atomic Café* (Dir. Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierde Rafferty, 1982), a colagem *A Movie* (Dir. Bruce

Conner, 1958) e o videoclipe de Michael Jackson *The Man in the Mirror* (1987). Além do uso de imagens pré existentes, as obras apresentam em comum a representação da explosão da Bomba Atômica e esse evento passa a ser o elemento central de sua análise. Devido às formas como as obras relacionam-se com essa apropriação, o autor define que os seus potenciais político e estético só podem ser devidamente alcançados na colagem.

Para Christa Blümlinger, essa análise apontaria falhas e preconceitos do autor em relação à imagem. De acordo com a sua premissa, Wees, ao analisar negativamente a apropriação das imagens pelo videoclipe *The Man in the Mirror*, de Michael Jackson, se ancora unicamente em uma visão pessimista do pós-modernismo defendida por teóricos como Frederick Jameson e coloca todas as apropriações midiáticas em um mesmo espectro negativo. Além disso, ele despreza e ignora o poder da videoarte enquanto elemento de apropriação crítica e criativa de imagens eletrônicas, como pode ser observado nas obras de artistas como Nam June Paik, Dara Birnbaum e Antoni Muntadas, realizadas entre as décadas de 1960 e 1970 (BLÜMLINGER, 2009, pág. 51).

A divisão rígida entre vertentes, portanto, abre espaço para críticas que engrandecem as pesquisas iniciadas por Wees. O perfil impuro do *found footage* também pode ser percebido em relação à sua prática, que ocorre de maneira simultânea em diversos territórios do globo. A partir desse levantamento inicial, investigaremos obras importantes para esse campo, nos atendo principalmente aos seus desenvolvimentos dentro do documentário e do cinema experimental.

Após o início formal durante a vanguarda russa, o desenvolvimento do *found footage* ocorreu através de caminhos dispersos. Além da obra de Shub, Autores como Danks (2006), Russel (1999) e Sitney (1980), consideram os filmes *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936) e *A Movie* (Bruce Conner, 1958), como inauguradores dessa tendência, pois “estabeleceram os parâmetros chave do cinema de *found footage*” (DANKS, 2006, pág. 246). Acreditamos que essa perspectiva se deva ao fato de que o cinema russo encontrava-se fortemente ligado ao discurso político presente no material apropriado, assim como à representação do operário como protagonista, vinculando-se fortemente ao documentário. Além disso, esse gênero se utiliza de imagens pré-existentes

em muitos filmes que não necessariamente filiam-se ao *found footage*.

Nesse artigo, propomos que, tendo como base a sua origem histórica, esse regime estático seguiu dois caminhos principais distintos, representado pela influência de Shub e Vertov no documentário e de Cornell e Conner no cinema experimental. Além dessas primeiras influências, destacamos também a sua adoção pela videoarte e pelo cinema realizado com filmes amadores. Essas vertentes, porém, começariam a desenvolver-se posteriormente, por isso o foco presente no documentário e no cinema experimental.

### *Found footage* e o Cinema Experimental

*Rose Hobart* foi montado com imagens reeditadas de *East of Borneo*, (Dir. George Melford, 1931), filme narrativo e ficcional protagonizado pela atriz homônima. Na trilha sonora, Cornell utilizou músicas do disco “Férias no Brasil”, de Nestor Amaral, que foram encontradas pelo diretor em um brechó.

A primeira projeção do filme, na *Julian Levy's New York City Gallery*, ocorreu em 1936, em um programa intitulado *Goofy Newsreels*, bem próxima à primeira exibição surrealista do Museu de Arte Moderna de Nova York. O evento teve a presença de Salvador Dalí, que estava na cidade e fez parte da audiência, ficando indignado com a obra. Esse fato viria a contribuir para a falta de circulação de *Rose Hobart*, pois além de representante de um estilo de difícil assimilação comercial, a sua distribuição foi interrompida pelo diretor. Segundo Sitney:

*Cornell era bastante sensível à reação ao seu trabalho. Salvador Dalí tornou-se muito rancoroso e violento na Julien Levy Gallery quando viu Rose Hobart. Gala Dalí se desculpou posteriormente a Cornell pelo seu marido, explicando que Dalí acreditava que Cornell tinha roubado idéias sobre as quais ele tinha pensado, porém nunca executado (SITNEY, 1980, pág. 77).*

A reação de Dalí deixou Cornell ainda mais apreensivo em relação à exibição da obra, porém só veio a contribuir para a sua grandiosidade. O filme, ao mesmo tempo que homenageia a atriz por quem o autor desenvolveu certa fixação, cria um ambiente onírico e ritmado que subverte, através da

ordem escolhida para a exibição das cenas, trilha sonora e repetição de movimentos, as normas do cinema clássico ao se utilizar da matéria prima por ele produzida. Toda a narrativa foi eliminada e a figura da atriz aumentada, em um trabalho que resgata da *mise-en-scène* artificial, dos personagens estereotipados e dos clichês narrativos da obra anterior a misteriosa aura de Hobart, destacando-a e lhe tornando mais aparente (WEES, 2002, pág. 8). Para Wees (2002, pág. 8), inclusive, a aura oferecida por Cornell à atriz, foi maior do que a experimentada pela mesma no contexto *mainstream*, tendo o artista fabricado um personagem através da sua releitura.

O filme foi exibido a 16 *frames* por segundo, simulando a velocidade padrão do cinema silencioso. Além disso, foi colocado um vidro azul entre a tela e o público, tanto para aludir às colorações artificiais realizadas em filmes primitivos, quanto com o intuito de oferecer à produção um clima onírico. Às suas características estéticas, são adicionadas as estratégias de exibição, que teriam como maior preocupação a criação de um evento e não a simples manutenção total da atenção do público à tela escura, característica do cinema Hollywoodiano.

*A Movie*, ao contrário de *Rose Hobart*, que tem como fonte de apropriação o filme de Melford e cenas de documentários científicos, utiliza-se de materiais provenientes de diversas obras para a sua realização. Nele, são incorporadas sequências retiradas de:

*Documentários de viagem, jornais cinematográficos, séries Hollywoodianas da década de 1930 e elementos normalmente camuflados pelos projetoristas como os comandos de contagem regressiva (DANKS, 2006, pág. 247).*

Através da montagem de materiais de distintas origens e características, o diretor produz associações diversas, possibilitadas justamente pela junção de sequências híbridas. Essa hibridização, que viria a gerar uma obra de características impuras, representa uma das possibilidades máximas do *found footage*: a capacidade de gerar obras-primas através de materiais desprezados pelo cinema comercial. O uso de sequências descartadas pela narrativa tradicional acentua isso e a montagem das sequências gera associações não previsíveis, mantendo a atenção do espectador e estimulando-o através

de choques gerados pela banda imagética com auxílio de uma trilha sonora dinâmica e som acelerado.

Talvez por essas características diversos autores recorram a *A Movie* como exemplo fundador do *found footage*, pois a obra recorre ao lixo midiático sem necessariamente retornar ao momento original da imagem. O contexto prévio não mostra-se tão importante quanto na obra de Shub ou de Cornell e todo um universo cinético é construído através da reciclagem de materiais que, em sua maioria, teriam o lixo como destino provável. Faz-se importante também aludir a esse tipo de parâmetro inaugurado por Cornell na realização da obra para esclarecermos que, mesmo trabalhando com restos e tendo a impureza como sua característica principal, nenhum sentido negativo é atribuído a esses termos pelo *found footage*. Nele, o impuro e o desprezível transformam-se, abrindo espaço para uma apreciação poética desses termos.

Essas obras, responsáveis por inaugurar parâmetros, conectam-se principalmente pelo uso e pela valorização de sequências díspares e obscuras do universo cinematográfico. Dessa forma, trabalham em torno de uma montagem associativa, produzida por materiais de naturezas distintas e provenientes de fontes variadas.

Entre as obras realizadas após *A Movie* e *Rose Hobart* que, apesar de apresentarem particularidades próprias, conectam-se fortemente a estes filmes, temos, por exemplo, *Tom, Tom, The Piper's Son* (EUA, Ken Jacobs, 1969-1971, 115 min), construído “através de outro filme realizado em 1905, e inventando uma forma sintética de montagem no processo” (CHODOROV, 2000, pág. 27). *Tom, Tom...*, segue um viés mais estruturalista e tem a re-criação através de técnicas de montagem como força estética. Assim como em *Rose Hobart*, o contexto inicial é levantado, porém de forma distinta à observada no documentário. Em um processo que pode ser observado em algumas de suas obras posteriores, Jacobs fornece à imagem uma nova temporalidade através da manipulação do material filmico. Dessa forma, ele vai além da montagem associativa, transformando o filme em outro devido à manipulação de sua informação visual.

Podemos afirmar que muitas obras seguiram o caminho da experimentação, apresentando quase sempre novas possibilidades. *Report*, também de Conner (1967) e *Perfect Film* (Dir. Ken Jacobs, 1986), são filmes que apresentam conexão com as obras apontadas e que ampliaram, dentro do *found footage*

o espaço para o debate e estabelecimento desse regime estético.

*Perfect Film* é composto por “entrevistas não editadas, filmagens e locações e outros materiais garimpados de noticiários televisivos sobre o assassinato de Malcon X” (WEES, 1993, pág.5). Assim como *A Movie*, o filme apresenta imagens midiáticas e facilmente reconhecíveis devido ao contexto em que foram produzidas, porém sem o uso da edição de maneira tão evidentemente associada ao conceito de colagem.

*Report* mostra cenas do presidente Kennedy momentos antes do seu assassinato e adiciona às sequências visuais uma montagem sonora apropriada de uma transmissão radiofônica que narra o momento da execução do presidente. Nesse filme, a imagem midiática e a sua característica de transmissão linear e temporalmente localizável da ação, são destacadas. Dessa forma, conexões com o documentário também poderiam ser apontadas, devido ao papel de documento que as bandas visual e sonora apresentam.

A imagem mediada pode ser vista, nessas obras, não apenas como a representação de um evento, mas como geradora de experiências, fatos e memórias. Dessa forma, a sua releitura localiza-se no momento presente, tentando, além de rever discursos, produzir novos através de resquícios desprezados por suas entidades produtoras.

Tanto na videoarte como no cinema experimental, as influências de Cornell e Conner podem ser sentidas e reconhecidas nas obras que diretores como Dara Birnbaum, Antoni Muntadas, Martin Arnold, Peter Tscherkassky, Matthias Müller e Christoph Girardet, entre outros. Neles, a manipulação direta do material com vias de gerar modificações tanto em relação à sua temporalidade quanto às suas características físicas, é destacada.

#### *Found footage* e documentário - A Influência de Dziga Vertov

O cinema de Dziga Vertov foi principalmente baseado na máquina. A câmera, capaz de captar movimentos e imagens de forma mais perfeita do que o olho humano, e a moviola, responsável pela junção das cenas do filme, são os elementos chave para a sua estética. Para a vanguarda soviética, a montagem “a cirurgia do filme, é a técnica por excelência da fábrica” (BONET, 2010, pág.40). Dessa forma, o seu cinema



representa uma poética do trabalho operário, onde a ação comunal se sobrepõe à individual.

Como grande teórico da montagem no cinema documental e experimental, acreditamos que Vertov pode ser considerado o diretor mais influente da corrente documental e política do *found footage*. As suas obras lhe concedem uma “paternidade que raramente se colocará em questão” (ORTEGA, 2008, pág.109) dentro da *collage* praticada em um contexto político pela vanguarda. Prática essa que seria reinventada pelo “cinema político a partir dos anos sessenta, porque conceitos como os de estranhamento e choque não poderão exercer-se no espectador sobre os mesmos parâmetros que nos anos vinte e trinta” (ORTEGA, 2008, pág.109).

Tal influência se encontra presente, dentro do contexto político levantado por Ortega, na obra de diretores como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Emilio de Antonio, The Atomic Café e Santiago Álvarez, entre outros.

Chris Marker apresenta uma carreira cinematográfica diversa, porém podemos destacar a existência de um grande diálogo com o cinema político e o desenvolvimento de técnicas de montagem concebidas para oferecer forma ao discurso pretendido. Já a partir de um de seus primeiros filmes, *Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, 1958)*, o diretor influenciou André Bazin a cunhar o termo filme-ensaio, característico de um cinema:

*Em que pouco importa que as imagens que o constituam sejam próprias ou alheias, procedam de um lugar ou outro, pertençam a um repertório genérico ou se diferenciem dele por qualquer protocolo diferente de índole. Para o cine-ensaio não conta tanto a filmagem como a montagem, porque a ambição do cine-ensaio é mostrar como um cineasta articula sua reflexão em torno de um referente (ESTÉVEZ, 2006, pág. 114).*

O cinema de Marker se apresenta repleto de obras baseadas nessa articulação, seja em *No fundo o ar é vermelho (Le fond de l'air est rouge, 1978)* reflexão política realizada com imagens “de coletivos como SLON, SKRA, MEDVEDKINE, GINELUTTE, UNICITE ou do americano NEWS-REEL, assim como de países como Alemanha, Japão, Cuba ou Irlanda” (ESTÉVEZ, 2006: 121), em *Longe do Vietnam (Loin Du Vietnam, 1967)*, idealizado pelo autor e montado pelo grupo cinematográfico SOFRACIMA, ou em *Le Tombeau d'Alexandre*

(1993), percebemos o estabelecimento da prática com fortes raízes no cinema vanguardista russo. No caso de *Longe do Vietnam*, percebe-se uma apropriação de imagens alheias, “submetendo as mesmas ao seu sentido crítico, à sua estética da distância, com o fim de desenvolver sua própria reflexão, rememorar a história a respeito de si mesma” (ESTÉVEZ, 2006, pág.118).

A filiação de Marker ao ideário cinematográfico russo não foi centrada, porém, unicamente na figura de Dziga Vertov. O filme *Le Tombeau d'Alexandre*, por exemplo, foi realizado em homenagem ao cineasta Aleksander Medvedkin, “que durante os anos trinta protagonizou o empenho de utilizar o cinema como meio para a formação das massas trabalhistas e camponesas” (ESTÉVEZ, 2006, pág.119), criando dessa forma o cine-trem e atravessando a Rússia para projetar filmes aos camponeses. O nome do diretor serviu também para batizar outro grupo desenvolvido por Marker na mesma época, o MEDVEDKINE. Grupos com perfil coletivo e atuação política viriam a ser desenvolvidos nos mesmos moldes na França dos anos 1960 e 1970, com destaque para o grupo Dziga Vertov, criado em 1968 e famoso pela atuação de Jean-Luc Godard, “destacando-se dos demais grupos pelo questionamento radical da representação burguesa e por sua pretensão de analisar cientificamente as relações entre imagem e som” (ESTÉVEZ, 2006, pág.119).

O grupo Dziga Vertov, focado na atuação política e comunal com os ideais do artista revolucionário, apresenta algumas obras importantes para o cinema de *found footage*, tais como *Pravda (1969)* e *Aqui e acolá (1976)*.

Devido principalmente à visibilidade de Godard, o coletivo também é responsável por alçar o nome de Vertov ao reconhecimento, tendo em vista que este apresentava, até então, uma influência bem menor do que Sergei Eisenstein no que se refere ao cinema soviético. Apesar de não ser, em 1969, a figura canônica dos dias atuais, os diretores “tinham tanto motivos políticos quanto estéticos para escolher Vertov” (MACCABE, 2005, pág. 24) como referência principal.

Além dos filmes coletivos, Godard realizou obras isoladas em *found footage*, com destaque para *Historie(s) du Cinéma*, produzida entre 1988 e 1998. Nessa série, o diretor se apropria de imagens famosas e obscuras do cinema e realiza uma longa análise do mesmo e de sua significação histórica através dos seus artefatos visuais. Outra característica dos filmes fran-

ceses realizados nesse momento é o uso da voz enquanto elemento gerador de unidade à imagem. Seu uso afasta-se do recurso à Voz de Deus, característica de um documentário mais formal. Nesses filmes, o uso da voz ocorre de acordo com as premissas do filme ensaio, transformando o documentário não em uma constatação da realidade, mas em um discurso acerca dela.

Outro diretor que se baseou na influência de Vertov como instrumento criativo foi o cubano Santiago Álvarez, responsável pela produção de filmes fundamentais para o *found footage*. Após um período vivendo nos Estados Unidos, Álvarez volta a Cuba no início da II Guerra Mundial. Nesse momento, começa a trabalhar em um jornal e aprende a classificar música, organizando arquivos que seriam utilizados durante muitos anos em novelas radiofônicas e televisivas do país. Com o início da revolução, é chamado por Alfredo Guevara para coordenar o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e a partir disso começa também a produzir filmes documentais. Dentro da sua obra, constituída de mais de uma centena de noticiários e documentários, destacam-se os filmes *Now* (1965), *Hanoi, Martes 13* (1967), *L.B.J* (1968), *79 Primaveras* (1969), *El Tigre Saltó y Mató, Pero Morirá, Morirá* (1973). Na grande maioria dos seus filmes trabalha com músicas e imagens apropriadas de noticiários, sejam elas estáticas ou em movimento.

Começando a dirigir filmes após os 40 anos, Álvarez percebeu a identificação com a obra de Dziga Vertov após precisar dar uma aula sobre cinema e descobrir a obra do diretor. Em entrevista para o DVD com a antologia da sua obra organizado pelo ICAIC, afirma que os seus filmes eram roteirizados na mesa de montagem e que acreditava que a sua montagem se identificava com a de Vertov devido ao fato de o mesmo ter realizado seus filmes no momento em que a União Soviética passava por uma revolução, assim como na Cuba vivida por Álvarez.

*Now*, filme realizado com imagens de todas as partes, que segundo Ortega é, junto a *L.B.J.* “a epítome dos efeitos colagísticos gerados não tanto pela montagem de materiais absolutamente heterogêneos, mas pela truncagem e outros instrumentos ópticos operando sobre eles” (ORTEGA, 2008, pág. 118). Em *Now*, o ritmo da montagem e da respiração filmica segue a sonoridade e tem como base uma frequentemente simulação de foco sobre as imagens que são, em

grande parte, estáticas. A simulação de movimento é gerada, na fotografia estática, através do esfumaçamento de algumas partes e destaque de outras. Tendo como acompanhamento sonoro a canção apropriada “Hava Nagila”, interpretada por Lena Horne e proibida nos Estados Unidos durante a década de 1960, é montado de forma a, através da fragmentação fotográfica, refletir sobre a polissemia imagética. A montagem, os elementos de choque e as repentinas aparições de cenas em movimento, adicionadas à sonoridade, tinham como objetivo fixar a atenção do espectador na tela e conclamar os mesmos à ação política.

*O filme, assim, calcula seus efeitos de choque e agitação em consonância com sua vocação de chamado à ação imediata condensada nessa última violência física sobre a tela com que termina o filme: a inscrição da palavra NOW sobre branco com as balas da metralhadora* (ORTEGA, 2008, págs. 118 - 119).

Esse viés político inaugurado por Dziga Vertov e reinterpretado no contexto das lutas políticas dos anos sessenta e setenta seria também influenciador de grupos americanos como o NEWSREEL e estaria presente na obra de cineastas como Fernando Solanas, que utilizou a *collage* e os efeitos de choque advindos da mesma em *La Hora de los Hornos* (Argentina, 1968). Além disso, mesmo em outros contextos, o que percebemos nesses primeiros exemplos é o desafio a uma visão clássica do documentário, seguindo um viés inaugurado pela vanguarda russa e até então dotado de um lugar marginal dentro da prática documental. Esse viés, focado não no didatismo, mas nas possibilidades expressivas do som e da imagem, colocaria tais filmes em um lugar limítrofe dentro do *found footage*.

Com exceção do citado *La Hora de los Hornos*, as demais obras produzidas fazem parte de um perfil que foi redescoberto pelo museu. Isso é perceptível tanto na obra de Godard, com a exibição de *Je vous salue Sarajevo* (1993), na Bienal Internacional de São Paulo como na obra de Marker, espalhada em museus de diversos locais do mundo. De acordo com Jane de Almeida:

*Os movimentos econômicos materiais do cinema e das artes plásticas são contrários. Enquanto o cinema custa muito e é vendido a preço baixo, as artes plásticas custam geralmente muito pouco*



e são vendidas a alto preço. Nesse sentido, os filmes do Grupo (Dziga Vertov) acompanham a arte contemporânea, ao utilizar ao máximo o material cotidiano daquilo que estava ali presente, em lugar de propor o acabamento cuidado que é exigido cada vez mais intensamente pelo cinema (ALMEIDA, 2005, pág. 12).

A influência da vanguarda russa no *found footage* teria como foco, em um primeiro momento, filmes mais próximos ao formato documental. Tal estética, porém, passou por aberturas e confluências que possibilitaram a utilização de uma linguagem mais subjetiva, questionando a possibilidade de veracidade dentro da representação imagética. Acreditamos que esse perfil adquirido posteriormente teria sido responsável pelo tardio apadrinhamento da técnica por parte de Vertov, em detrimento de uma utilização mais identificada com o desenvolvimento da técnica como iniciado por Esfir Shub, mais formal e focado antes no conteúdo imagético do que no ritmo imposto à imagem através da montagem.

## Conclusão

Apesar de termos partido da bifurcação em duas vertentes para analisar o *found footage*, terminamos esse artigo propondo que as similaridades entre tais estéticas terminam por se sobrepor às suas diferenças. Tendo como base a divisão metodológica proposta por Wees, afirmamos que devido ao seu perfil impuro, esse regime estético nos oferece obras que articulam de maneira complexa características dos estilos por ele analisados, tornando as distinções propostas pelo autor limitadoras.

Ao aceitar que o cinema experimental lida com o material de forma distinta à observada no documentário, percebemos também que isso não constitui uma regra inquebrável. Um exemplo disso é o filme *Now*, onde o movimento oferecido à imagem estática por vias da edição aproxima-o da colagem, porém sem deixar de lado tanto o contexto político quanto a importância histórica das imagens apropriadas.

De maneira distinta, o uso da imagem e do som em *Report*, não apenas percebe esses elementos como materiais fisicamente manipuláveis, mas também como documentos de uma época, ressaltando o papel da mídia enquanto centro difusor de informações.

Acreditamos que o limite entre essas vertentes diz res-

peito principalmente à transparência de discursos presentes em sua superfície, mais acentuada nas obras documentais. No cinema experimental, também, não existe uma necessidade tão evidente de localização histórica das sequências, na verdade se opera um forte trabalho em torno da dissolução dessas localizações e criação de outros momentos - que se não são históricos em sua essência, pois não pretendem-se imbricados nessa lógica linear, são essencialmente anacrônicos. Seu anacronismo caracteriza-se não pela tentativa de reconstruir um discurso, apontando para falhas do passado e reducionismos da imagem, mas sim pela negação da imagem como ente puramente histórico, mas técnico, circular e dotado de um universo que lhe é próprio e específico. A imagem, ali, não é vista como a representação de um evento, mas como o evento em si e analisada desse modo. Dessa maneira, apesar de tênues, distinções entre os caminhos podem ser percebidas sem que, com isso, possamos apagar a possibilidade de novos pertencimentos e novas junções, característicos dessa forma de cinema híbrida, plural, impura e por isso mesmo inesgotável e intrigante.

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Jane (org.) (2005) Grupo Dziga Vertov. São Paulo: Witz Edições.
- BLÜMLINGER, Christa. (2009) Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung um Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk 8.
- DANKS, Adrian. The Global Art of Found Footage Cinema. (2006) In: BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton, SCHNEIDER, Steven Jay (Eds.): Transitions in World Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ESTÉVEZ, Manuel Vidal. (2006) Bajo los andoquines de la historia: Cris Marker, Militante. Madrid: T&B Ediciones.
- FURHAMMAR, Leif. (1976) Cinema e Política. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LEYDA, Jay (1964) Films beget Films: a study of the compilation

film. New York: Hill & Wang.

ORTEGA, Maria Luisa. (2008) De la certeza de la incertidumbre: Collage, Documental y Discurso Político en America Latina. In: VAQUERO, Laura Gómez, GARCÍA, Sônia López (org.), Piedra, Papel y Tijera: el Collage en el Cine Documental. Madrid: Documenta.

RUSSEL, Catherine. (1999) Experimental Ethnography. There Work of Film in the Age of Video. Durham/London: Duke University Press.

SITNEY, P. Adams. (1980) The Cinematic Gaze of Joseph Cornell. In: MCSHINE, Kynaston (Ed.). Joseph Cornell. Catálogo da Exposição no Museu de Arte Moderna: Nova York.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos kinocs (1929), In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

WEES, William C. (1993) Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films. Antology Film Archives: New York City.

WEES, William C. (2002) The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found Footage Films. In: Cinema Journal. Vol. 41, No. 02.

WEIRINCHTER, Antonio. (2009) Metraje Encontrado: la Apropiación en el Cinema Documental y Experimental. Colección Punto de Vista, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n.4.

WEIRINCHTER, Antonio. (2005) Jugando con los Archivos de lo Real. Apropiación y remontare en el cine de no ficción. In: TORREIRO, Cassimiro y CEDRÁN, Josexto (org.). Documental y Vanguardia. Cátedra: Madrid.

### Principais publicações

TENÓRIO LUNA, SABRINA. Found footage e documentário: construções e dimensões da imagem. DOC On-line, Portugal, 13 dez. 2012 - [http://www.doc.ubi.pt/13/dossier\\_sabrina\\_silva.pdf](http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_sabrina_silva.pdf)

TENÓRIO LUNA, SABRINA. Guinada subjetiva e memória no cinema latino-americano: Uma análise de restos, de Albertina Carri. In: Carlos André Carvalho; Chico Lacerda; Rodrigo Almeida (Org.). Cinema e Memória. 1a. ed. Recife: Editora Universitária, 2013. - [https://www.academia.edu/11701320/Cinema\\_e\\_Mem%C3%B3ria](https://www.academia.edu/11701320/Cinema_e_Mem%C3%B3ria)

TENÓRIO LUNA, SABRINA. Loucos anos 70: a trilogia trash. 2012. (Texto escrito para o catálogo da “Mostra John Waters”, Janeiro de 2012, Caixa Cultural, Rio de Janeiro) - [https://www.academia.edu/9912103/Cat%C3%A1logo\\_-\\_Mostra\\_John\\_Waters](https://www.academia.edu/9912103/Cat%C3%A1logo_-_Mostra_John_Waters)

TENÓRIO LUNA, SABRINA. Subjetividade, arquivos familiares e found footage no documentário brasileiro contemporâneo. In: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - ASAECA, 2012, Córdoba. - [http://www.asaeca.org/aactas/tenorio\\_luna\\_da\\_silva\\_sabrina\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/tenorio_luna_da_silva_sabrina_-_ponencia.pdf)

TENÓRIO, SABRINA. Sexo, drogas e camarão. Revista Farpa. Crônica selecionada em abril para revista que será publicada em novembro de 2015.