

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E
ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

LÍGIA DE MELLO TEIXEIRA

**APROPRIAÇÃO DA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA COMO LINGUAGEM
PROCESSUAL: ESPÍRITO INTERIOR, ONDA E FILME IMPERFEITO**

**Curitiba
2022**

LÍGIA DE MELLO TEIXEIRA

**APROPRIAÇÃO DA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA COMO LINGUAGEM
PROCESSUAL: ESPÍRITO INTERIOR, ONDA E FILME IMPERFEITO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

**Curitiba
2022**

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Teixeira, Lígia de Mello

Apropriação da película cinematográfica como linguagem processual: espírito interior, onda e filme imperfeito./ Lígia de Mello Teixeira, Curitiba, 2022
118f.

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do Paraná – Mestrado em Cinema e Artes de Vídeo. -PPG-CINEAV UNESPAR.

Orientador : Profº DrºEduardo Túlio Baggio

1. Cinema experiental. 2. *Found footage*. 3. Película Cinematográfica . 4.Arquivo. 5. Apropriação . 6. Processo de criação . . I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

LÍGIA DE MELLO TEIXEIRA

APROPRIAÇÃO DA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA COMO LINGUAGEM PROCESSUAL: ESPÍRITO INTERIOR, ONDA E FILME IMPERFEITO

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 12/09//2022.

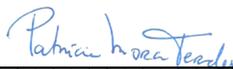
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.



Prof. Dr. Eduardo Tullio Baggio
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes
(Membro Titular Externo - ECA/USP)

Aos cineastas experimentais que me inspiram todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Eduardo Tulio Baggio por ser um professor generoso e entusiasmado que, mesmo pegando a pesquisa já iniciada, ofereceu orientação atenciosa e o incentivo que eu precisava para continuar o processo de escrita deste texto.

Aos professores Patrícia Moran Fernandes e Pedro de Andrade Lima Faissol pelo olhar cuidadoso ao meu trabalho e contribuições preciosas, fundamentais para o fortalecimento desta dissertação.

À professora Beatriz Ávila Vasconcelos que, enquanto coordenadora do Programa de Pós-Graduação - CINEAV, esteve sensível às minhas dificuldades, necessidades e particularidades, me fazendo sentir acolhida pelo programa mesmo em tempos difíceis.

Sou grata ao professor Fabio Jabur Noronha, que esteve comigo no começo desta caminhada, acreditando no meu trabalho e me provocando como artista e pesquisadora ao longo desta jornada.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação, Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná - Faculdade de Artes do Paraná, aos professores, colegas, funcionários e colaboradores que, mesmo compartilhando as angústias de tempos incertos, ainda transformaram o ambiente da pesquisa em um espaço agradável, de experiências estimulantes.

Agradeço aos meus pais pelo apoio irrestrito sempre. Ao meu filho Daniel, que está sempre comigo.

Por fim, agradeço ao meu companheiro Francisco Benvenuto Gusso, que divide comigo a vida e a paixão pelo cinema experimental.

RESUMO

O objetivo desta dissertação intitulada “Apropriação da película cinematográfica como linguagem processual: Espírito interior, Onda e Filme imperfeito”, é o de fazer uma análise sobre o uso da película *found footage* no cinema experimental, principalmente me utilizando das proposições descritas por Nicole Brenez e Pip Chodorov no texto “A Cartografia do Found Footage”. Através dos conceitos que os autores associam à utilização do reemprego das imagens para a elaboração de novas obras e outros textos de autores e artistas, faço uma investigação sobre o uso da película *found footage* no contexto do meu processo artístico no cinema experimental. Ao longo do texto, discorro sobre como me aproprio e me relaciono com filmes de arquivos de família encontrados em sebos, feiras de antiguidades, antiquários, entre outros, discorrendo através da análise dos meus filmes **Espírito Interior** (2020), **Onda** (2020) e **Filme Imperfeito** (2021). Estes rolos de película foram coletados por anos de maneira intuitiva e despreziosa, apenas pelo desejo de ter posse destes objetos cinematográficos, cujos frames apenas conseguia ver com dificuldade, a olho nu. Ao ter a oportunidade de projetar e digitalizar estes materiais, foram criadas possibilidades de serem explorados como um raro e rico objeto de pesquisa para minhas novas obras.

Palavras-chave: Cinema experimental, *found footage*, película cinematográfica, arquivo, apropriação, processo de criação.

ABSTRACT

The objective of this dissertation entitled “Appropriation of cinematographic film as a procedural language: Inner Spirit, Wave and Imperfect Film” is to analyze the use of found footage film in experimental cinema using the propositions described by Nicole Brenez and Pip Chodorov in “Cartography of Found Footage”. Through the concepts that the authors associate with the use of the re-use of images for the elaboration of new works and other texts by authors and artists, I investigate the use of found footage film in the context of my artistic process in experimental cinema. Throughout the text, I discuss how I appropriate and relate to films from family archives found in second-hand bookstores, antique fairs, antique shops, among others, discussing through the analysis of the films Inner Spirit (2020), Wave (2020) and Imperfect Film (2021). These reels of film were collected for years in an intuitive and unpretentious way, just for the desire to have possession of these cinematographic objects, whose frames I could only see with difficulty. Having the opportunity to project and digitize these materials created possibilities for me as an experimental filmmaker, to be explored as a rare and rich object of research for my new works.

Keywords: Experimental cinema, found footage, cinematographic film, archive, appropriation, the creation process

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Frame do filme Espírito Interior (2020)	15
Figura 2- Frames de found footage de viagem de família, da coleção da autora, vistos com uma lente de aumento (autor desconhecido).....	16
Figura 3- Rolos de película found footage da coleção pessoal da autora, com informações escritas à mão: Santos e Guarujá, sem informações, Angra dos Reis, Vasco X Bangu, Hipismo	18
Figura 4- Rolos de filmes comprados na Feira de San Telmo em Buenos Aires, Argentina, julho de 2019	19
Figura 5- Frames de filmes em Super8mm de filme da minha família. Tocando violão está o primo da minha mãe e na piscina a prima e meu tio-avô materno.	20
Figura 6- Exemplo de estrutura de digitalização montada, de modo improvisado, para a filmagem de uma projeção em Super8mm	20
Figura 7- Dirigindo filme acadêmico em 35mm no estúdio da PUC-PR, em Curitiba, 2002. Imagens do monitor no estúdio/set de filmagem. O material telecinado e editado foi totalmente perdido.....	21
Figura 8- Analisando frame de filme 16mm coletado no lixo da escola de cinema de Londres com uma lente de aumento.....	23
Figura 9- Filmando em super8mm. Foto analógica em 35mm, PB revelada em casa. (Autor: Francisco Benvenuto)	25
Figura 10- Frame do filme “O sangue é um fluído muito especial, captado com filme Kodak Ektachrome super8mm.....	26
Figura 11- "Stories" postado na minha conta do Instagram com foto de achados na feira de antiguidades da Praça Benedito Calixto durante viagem à São Paulo.....	27
Figura 12- Tira de película do filme “Mad Dog” do comediante Billy Doodley em cópia 8mm	29
Figura 13- Ateliê para trabalhos com as películas found footage	30
Figura 14- Frame de Susto (2018)	31
Figura 15- Frame de O estranho caso da mulher sem cabeça (2018)	32
Figura 16- Registro da performance realizada durante abertura da exposição Fluxo Fluido da 25ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba. Eu, sentada no chão tocando xilofone e Francisco Benvenuto em pé faz sons com um cano sanfonado de pvc.....	33

Figura 17- Trabalhando com os filmes no ateliê	34
Figura 18- Registros do filme-instalação M.P.P.M (2019).....	35
Figura 19- Estrutura montada para a realização da performance de cinema expandido Projector Jam #1 (2019): projetores de super8mm, amplificadores, microfones de lapela e de contato, pedais de distorção de som.....	37
Figura 20- Reunião de projetos com artistas, exercícios com found footage e manuseio de equipamentos, no Super. Laboratório Solar (2020)	39
Figura 21- Realizadores revelando seus próprios filmes com o processo de revelação C-41 preto e branco, no Super. Laboratório Solar (2020).....	39
Figura 22- Frames de Tristesse pt. I e Tristesse pt. II.....	40
Figura 23- Preparando revelador de super8mm com insumos naturais: flores, mirtilos e ervas, e frame do filme “Visita ao Museu”.....	41
Figura 24- Filmando em super8mm na floresta de bambu, preparando solução de revelação de filme com bambu e erva-mate, frame do filme “Bansuri – O caminho do vento”	42
Figura 25- Frame de filme de família em super8mm, minha primeira revelação de filme colorido, minha sobrinha com o gato, em 2021; e frame de uma cena do meu filme de “Hellbangerz” feito em 16mm e revelado em casa, ainda em fase de montagem, os dois telecinados no laboratório Leche Lab, na Argentina	43
Figura 26- Frame do filme Blue 1993, dir. Derek Jarman	48
Figura 27- Frame do filme Instructions for a Light and Sound Machine, de Peter Tscherkassky	51
Figura 28- Frame de trecho do documentário Cinémas de traverse, a documentary film by Michel Amarger and Frédérique Devaux Autor by: Michel Amarger, onde é possível ver a estrutura montada.....	52
Figura 29- Frames do filme Onda (2020).....	56
Figura 30- Duas Lições de Realismo Fantástico, 1991.....	58
Figura 31- Reprodução de frames dos filmes Psicose (1960), Alfred Hitchcock e Psicose (1998), de Gus Van Sant.....	60
Figura 32- Le Voyage dans la Lune de George Méliès (1902) e Excursion dans la Lune de Segundo de Chomón (1909).....	61
Figura 33- Compilação de frames retirados do filme de Rose Hobart (1936-39), Joseph Cornell, com imagens da atriz Rose Hobart em A leste de Bornéu (1931) de George Melford	66

Figura 34- Frames do filme L’histoire du soldat inconnu (1931) de Henri Storck	68
Figura 35- Frames do filme La Dialectique peut-elle casser des briques? (1972) de René Viénet	70
Figura 36- Frames de The Politics of Perception (1973), de Kirk Tougas	71
Figura 37- Frame de Perfect film (1986), de Ken Jacobs	72
Figura 38- Frames de Berlin Horse (1970), de Malcolm Le Grice.....	73
Figura 39- Frames do filme Dellamorte Dellamorte Dellamore, de David Matarasso	75
Figura 40- Outer Space (1999), de Peter Tscherkassky	75
Figura 41- Erich Von Stroheim (1979), de Maurice Lemaître.....	76
Figura 42- Frames de Histoire(s) du cinéma (Jean- Luc Godard, 1978-1998)	77
Figura 43- Frames de Tom Tom the Piper’s Son (Ken Jacobs, 1969-1971).....	78
Figura 44- Imágenes de Oriente (2001), Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi .	78
Figura 45- Fragmento do found footage utilizado no filme Espírito Interior	84
Figura 46- Fragmento do found footage utilizado no filme Espírito Interior , visto na mesa de luz no meu ateliê	85
Figura 47- Frames do filme Espírito Interior.....	91
Figura 48- Fragmento do found footage utilizado no filme Onda , visto na mesa de luz	92
Figura 49- Caixa de filme found footage com rolo de 16mm encontrado em antiquário de Curitiba, com material bruto do filme Onda.....	93
Figura 50- Fragmento da fita found footage utilizado no filme Onda visto na mesa de luz.....	96
Figura 51- Frames do filme Onda	100
Figura 52- Mesa de luz com película 8mm utilizada na realização do filme Filme Imperfeito	102
Figura 53- Mesa com flautas Bansuri sendo construídas	105
Figura 54- Francisco Benvenuto tocando uma das flautas Bansuri construídas por ele, enquanto eu captava seus sons para o filme	105
Figura 55- Frames do filme Filme Imperfeito	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – PROCESSO ARTÍSTICO, CINEMA EXPERIMENTAL E <i>FOUND FOOTAGE</i>	15
1.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: MEMORIAL ARTÍSTICO-REFLEXIVO	15
1.2 CINEMA EXPERIMENTAL	43
1.3 <i>FOUND FOOTAGE</i>	49
CAPÍTULO II – A UTILIZAÇÃO DO <i>FOUND FOOTAGE</i> NO CINEMA	59
2.1 O REEMPREGO INTERTEXTUAL, IN RE (“EM ESPÍRITO”)	59
2.2 A RECICLAGEM OU REEMPREGO IN SE (MATERIAL)	61
2.2.1 <i>A reciclagem endógena</i>	61
2.2.2 <i>A reciclagem exógena</i>	63
CAPÍTULO III – ANÁLISES DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS FILMES ESPÍRITO INTERIOR, ONDA E FILME IMPERFEITO	79
3.1 Análises dos processos de criação dos filmes	82
3.1.1 <i>Espírito Interior</i>	83
3.1.2 <i>Onda</i>	92
3.1.3 <i>Filme Imperfeito</i>	101

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado é composta pela criação de três trabalhos realizados a partir da utilização e reciclagem de película cinematográfica *found footage*¹, dentro de uma concepção de cinema experimental e a partir de filmes de arquivo de família e cinegrafistas anônimos que, descartados por seus antigos donos e coletados por mim em feiras, sebos e antiquários ao longo de muitos anos. Meus filmes, **Espírito Interior**, de 2'40" minutos, **Onda**, de 11'30" minutos e **Filme Imperfeito**, 10'10" minutos, foram realizados durante os dois anos como aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná.

Este texto se encontra dividido em três capítulos. O primeiro capítulo abrange meu memorial artístico, e tece as relações entre a minha trajetória enquanto artista-pesquisadora e os caminhos que me levaram a trabalhar com a película cinematográfica, o cinema experimental e o *found footage* em película. A partir destas reflexões, o desenvolvimento do texto se desdobra em uma discussão sobre o cinema experimental e considerações sobre o uso do arquivo e da apropriação dos arquivos de família e anônimos na arte contemporânea.

No segundo capítulo, me aproprio do texto de Nicole Brenez e Pip Chodorov, "A Cartografia do Found Footage" como base para o aprofundamento dos estudos sobre a utilização do *found footage* no cinema experimental. Discorrendo sobre estes conceitos, faço uma articulação teórica com exemplos de filmes para ilustrar e elucidar o tema.

Por fim, no último e terceiro capítulo são feitas as análises dos processos dos três filmes que cito neste trabalho, **Espírito Interior** e **Onda**, elaborados a partir de filmes de família em película 16mm; e **Filme Imperfeito**, feito com uma fita de filme gravado por cinegrafista anônimo na bitola 8mm. Com estas análises filmicas, exponho o resultado do caminho desta pesquisa de forma concreta e material, apresentando uma narrativa processual da minha trajetória artística, que dialoga com o pensamento e obras dos teóricos e cineastas do cinema experimental.

¹ Entende-se por *found footage* fragmentos audiovisuais previamente filmados, que foram já montados ou estejam em estado bruto. O cinema *found footage* reapropria e recicla materiais em película ou formato digital do cinema, televisão, pornografia, plataformas da internet, arquivos de família, etc., utilizando-os em práticas de remontagem para a criação de novas obras. (N. A).

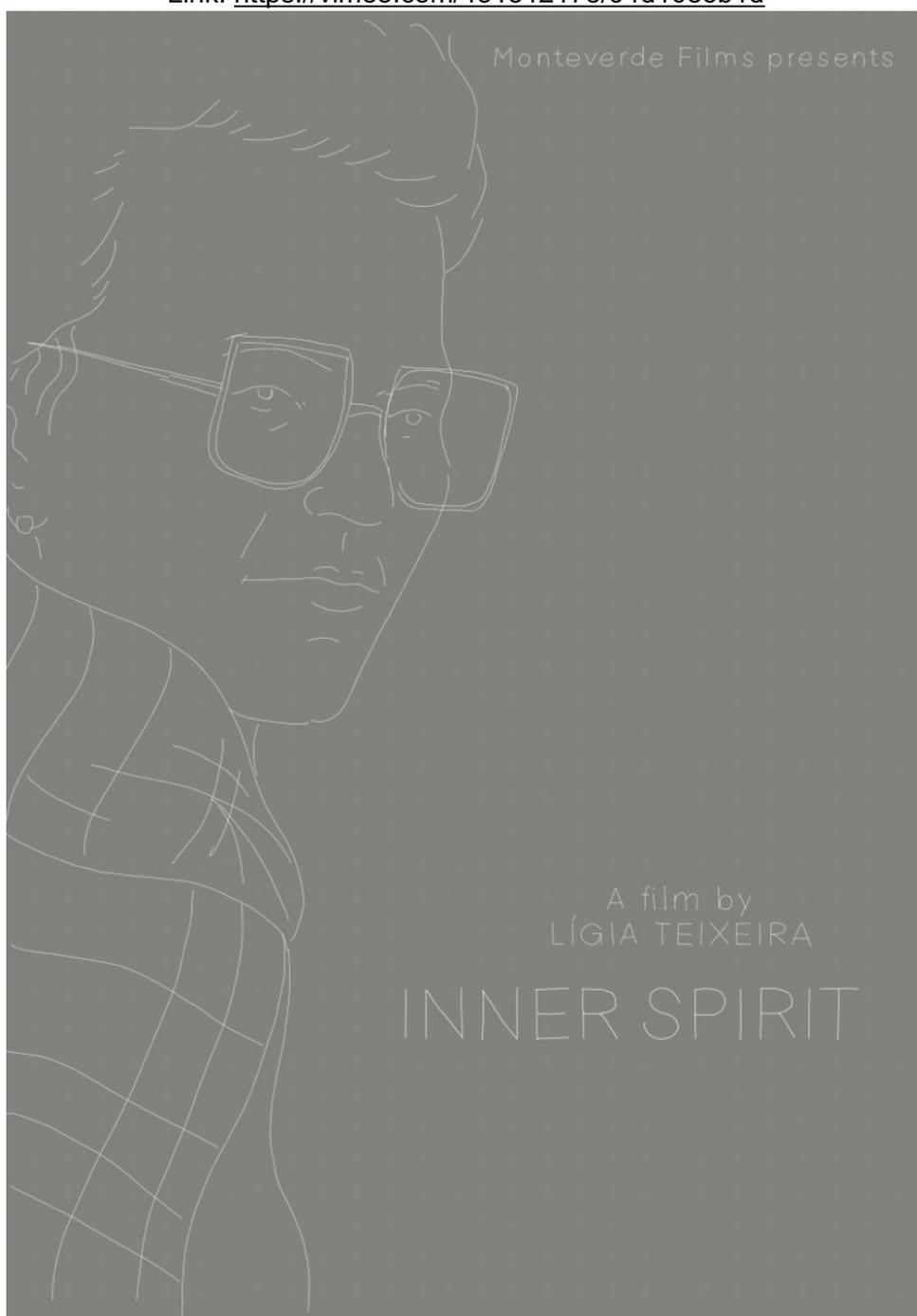
A seguir, apresento os cartazes dos filmes, informações técnicas e os *links* para acesso.

ESPÍRITO INTERIOR | INNERSPIRIT

Foundfootage 16mm e montagem digital | 2'40" | 2020 - Curitiba - Brasil

Sinopse: Como num ritual em volta de uma fogueira, uma colecionadora de filmes velhos liga o projetor para evocar espíritos.

Link: <https://vimeo.com/431312178/94d10e5b1d>



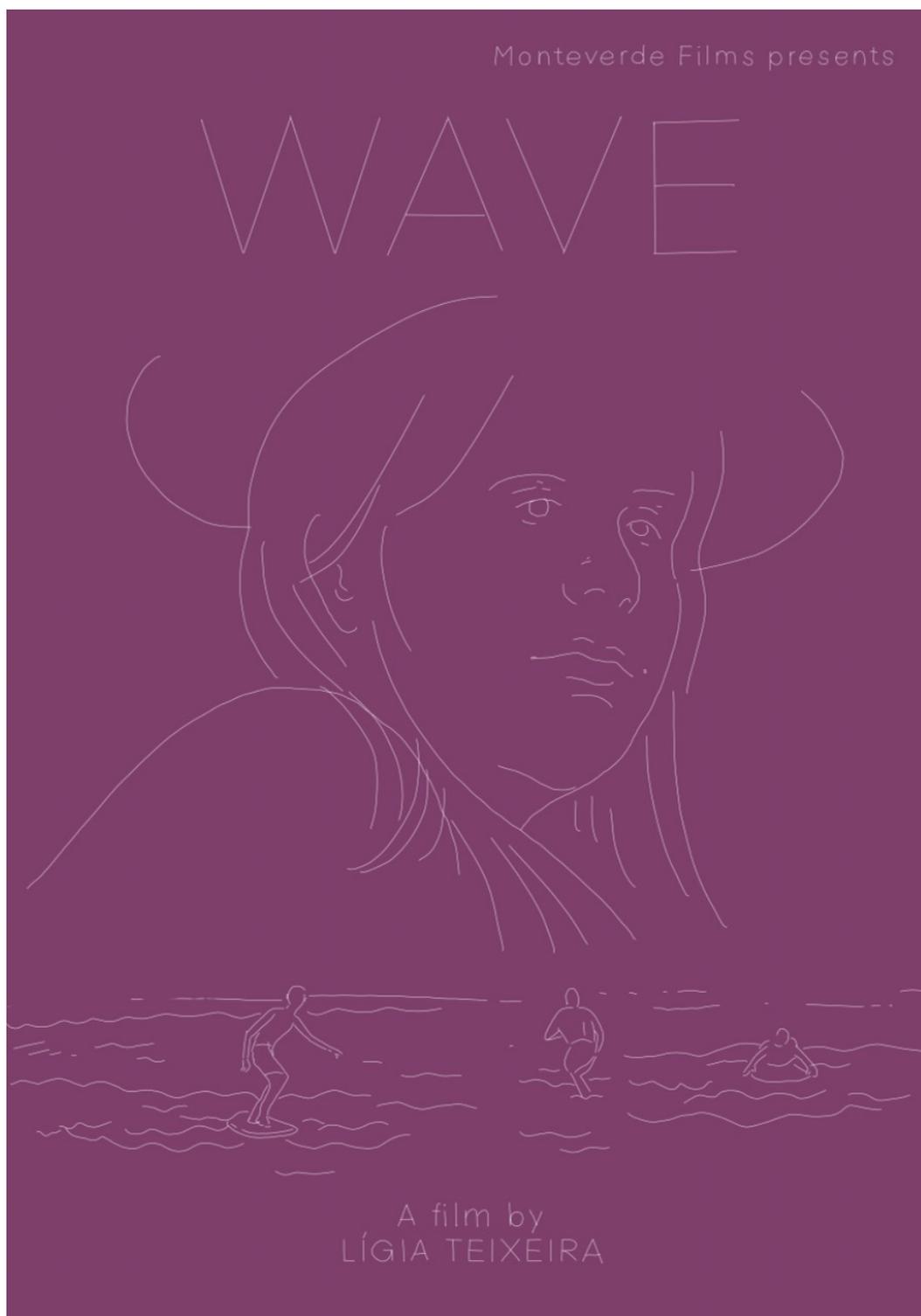
ONDA | WAVE

Foundfootage 16mm e montagem digital | 11'33" | 2020 - Curitiba - Brasil

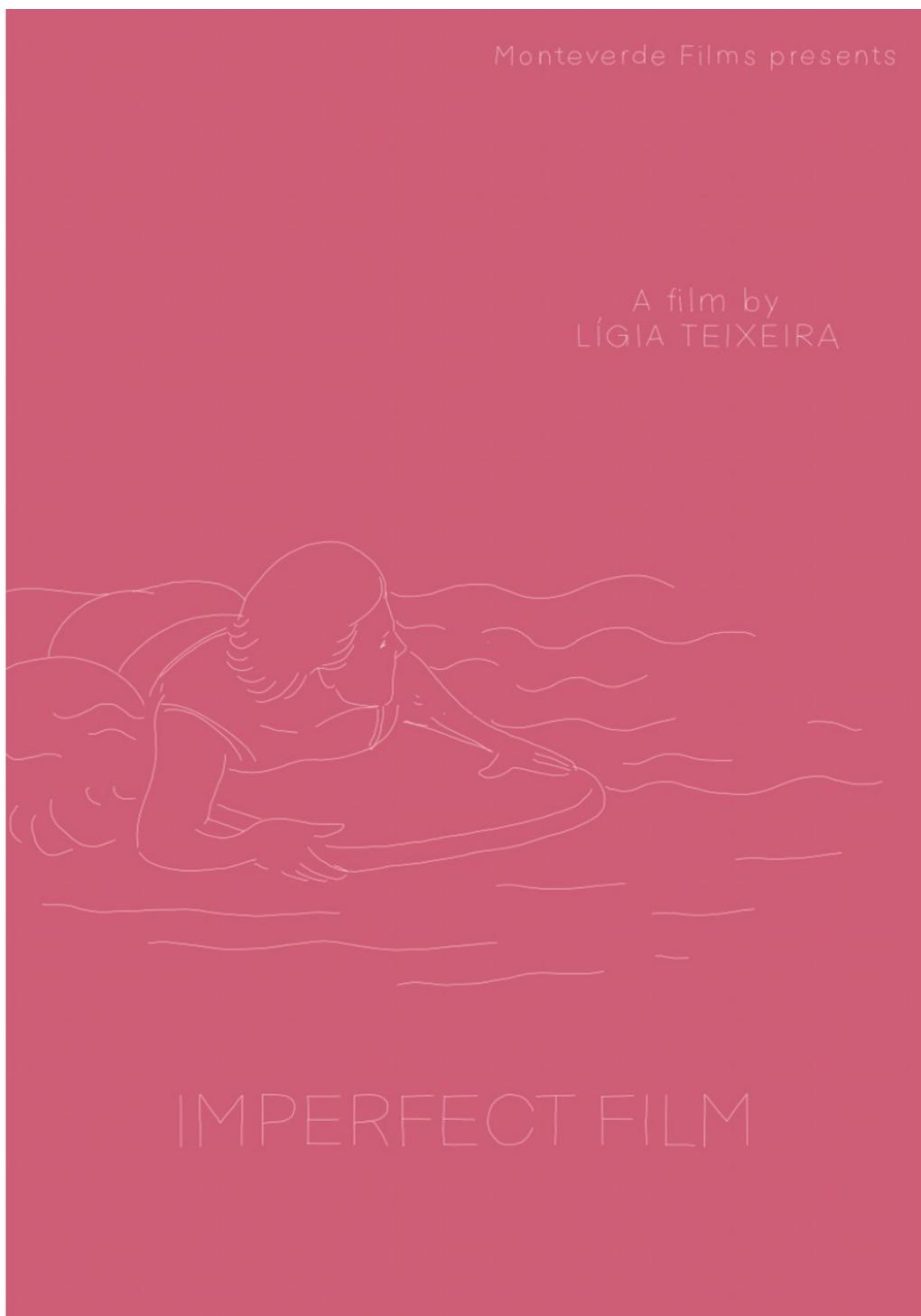
Sinopse: A onda é uma perturbação oscilante de beleza e grandeza alquímica, uma película cinematográfica que viajou até aqui.

Link: <https://vimeo.com/436947003>

Senha: mar



FILME IMPERFEITO | IMPERFECT FILM
Foundfootage 8mm e montagem digital | 10'10" | 2021 - Curitiba - Brasil
Sinopse: Um filme antigo, uma gota de água salgada.
Link: <https://vimeo.com/512645746/ef0954beac>



CAPÍTULO I – PROCESSO ARTÍSTICO, CINEMA EXPERIMENTAL E *FOUND FOOTAGE*

1.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO: MEMORIAL ARTÍSTICO-REFLEXIVO

A formação de coleções de objetos é provavelmente quase tão antiga quanto o homem e, contudo, sempre guardou significados diversos, dependendo do contexto em que se inseria. Estudiosos do colecionismo creem que recolher aqui e ali objetos e ‘coisas’ seja como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em ‘coleção’ (SUANO, 1986, p. 12).

Dentro do contexto desta pesquisa de mestrado, desenvolvi uma série de filmes feitos a partir da apropriação e reemprego de película cinematográfica. **Espírito Interior**, 2’40” (Figura 1), **Onda**, 11’33” e **Filme Imperfeito**, 10’10” são alguns destes trabalhos, os dois primeiros produzidos com película 16mm, em 2020, e o terceiro com filme em película 8mm, no ano de 2021. Essa série de filmes é composta apenas por fragmentos de películas de cinegrafistas anônimos, com imagens de arquivo de família que foram por mim apropriados, sofrendo intervenções e montagem que resultaram em novas obras.

O objetivo da dissertação é o de fazer atravessamentos entre textos que abordam a produção cinematográfica experimental feita a partir de *found footage*, estabelecendo relações com a minha própria produção de filmes elaborados a partir de materiais encontrados em película e de arquivos de família.



Figura 1- Frame do filme *Espírito Interior* (2020)
Fonte: Arquivo pessoal

Mesmo antes de surgir a possibilidade de trabalhar com cinema *found footage*, comecei a colecionar rolos de película. Meus primeiros filmes foram coletados em um local de descarte de uma escola de cinema na Inglaterra. Depois, fui adquirindo outras películas em feiras de antiguidades, antiquários e sebos, em seus mais diversos formatos. Primeiramente, atraída pelas embalagens, comprava rolos com cenas selecionadas de filmes hollywoodianos e animações da Disney em super-8mm, produtos que eram comercializados para serem assistidos em casa. Entre esses materiais, e quase sempre sem conseguir vê-los, acabava levando junto, e por acaso, o que depois descobri mais tarde serem filmes amadores de memórias de famílias. Eram principalmente imagens de viagens, férias, casamentos, aniversários. Eu não tinha e nem sabia como projetar estes filmes, sendo que eles ficaram anos guardados na minha casa e sendo eventualmente manipulados na tentativa de enxergar e analisar alguns de seus pequenos frames a olho nu. (Figura 2)

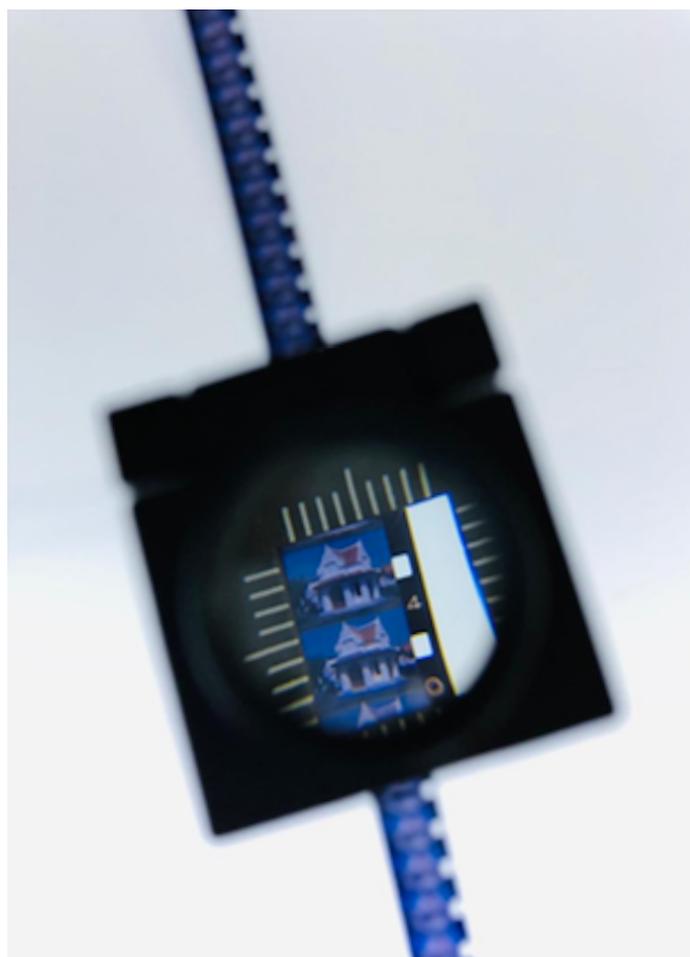


Figura 2- Frames de *found footage* de viagem de família, da coleção da autora, vistos com uma lente de aumento (autor desconhecido)

Fonte: Arquivo pessoal

Maria Angélica Melendi (2021), em “Pequena Ecologia da Imagem: um glossário em construção”, texto que faz parte do livro Rosângela Rennó: *Pequena Ecologia da Imagem*, diz que existe uma relação de mistério entre a pessoa que coleciona e seus objetos colecionáveis, tecendo uma relação de entendimento com seus significados ocultos. Também seria uma prática de apreensão de memórias, onde existem livremente contra a ideia do esquecimento coletivo. Assim também intuitivamente eu entendia que minha necessidade de recolher as películas era um pequeno exercício contra o esquecimento do cinema. Diz a autora:

Essa operação lhes possibilitaria desvelar o significado secreto dos objetos. Colecionar, desse ponto de vista, seria uma forma de exercer a memória prática e ativa e a mais convincente das manifestações profanas de proximidade e presença. Porque cada objeto adquirido é ligado a um lugar e a uma data, toda coleção é também um diário, um diário de viagens, mas também um diário de sentimentos e de estados de ânimo, dessa obscura mania que nos leva a organizar o fluir da vida por meio de uma série de objetos que tentamos resgatar do esquecimento (MELENDI, 2021, p. 138).

Ao entrar em contato com o campo do cinema, principalmente na faculdade de cinema e pesquisando sobre cinema experimental, pude conhecer cineastas cujos trabalhos envolviam o uso e a reciclagem de material *found footage* em película, como os austríacos Martin Arnold² e Peter Tscherkassky³. Estes realizadores, entre outros, provocaram em mim o desejo de explorar e trabalhar com os materiais que eu tinha em casa, abrindo uma possibilidade de exercício cinematográfico que considerarei ser não apenas uma proposição estética e uma forma de expressar minhas ideias, mas também uma reflexão política sobre meios de produção cinematográficos.

Então, mais tarde, eu passaria a colecionar não apenas as películas, mas equipamentos como câmeras filmadoras, projetores, coladeiras, moviolas e artefatos para revelação de filme cinematográfico.

Ao conseguir projetar os filmes, surgiu um interesse muito forte pelas imagens familiares. Os pequenos trechos dos filmes de Hollywood ou as animações da Disney eram facilmente encontrados com boa digitalização na internet. Os filmes de família, por outro lado, quase sempre vindos com poucas informações nas embalagens

² Ver em: <https://www.martinarnold.info/>

³ Ver em: <http://www.tscherkassky.at/>

(Figura 3), pareciam-me cópias únicas, algumas em estado avançado de deterioração em que, sem dúvida, me fascinavam as surpresas descobertas, o olhar do cinegrafista desconhecido e o mistério daquelas histórias perdidas. Mas, também, coisas que eu via na própria ruína destas matérias me interessavam, muito pela beleza e estranheza em que padrões de deterioração se revelavam na hora da projeção.



Figura 3- Rolos de película *found footage* da coleção pessoal da autora, com informações escritas à mão: Santos e Guarujá, sem informações, Angra dos Reis, Vasco X Bangu, Hipismo
Fonte: Arquivo pessoal

O *Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas: procedimentos utilizados na cinemateca brasileira*, da autora Fernanda Coelho (2006), discorre sobre os defeitos dos filmes pela má preservação em um capítulo inteiro. A “reticulação por fungo”, “descoramento da imagem colorida”, “desprendimento da emulsão”, “riscos e outros danos no suporte” são todos conceitos negativos levantados pelo manual, a serem observados e evitados. São fatores para a preservação de filmes, e com toda razão, tidos como errados, arruinados, e gerados a partir de várias negligências pessoais e institucionais.

Porém, ao me deparar com todos estes danos nos filmes encontrados, encontrei novos padrões imagéticos nestas deformidades que, ao serem projetadas, criavam sobreposições entre o que foi capturado pela luz e pelo homem. Imagens produzidas pelo descaso, que fazem surgir novas obras criadas não apenas pelos cineastas anônimos, mas também por um cineasta-tempo. Estes eram modelos completamente únicos, impossíveis de serem reproduzidos a não ser por essa aleatoriedade dos seus próprios efeitos da natureza orgânica, infligido pelo tempo em uma película viva.

Continuei nesta busca por filmes – agora quase que exclusivamente – anônimos de famílias em feiras e antiquários em cidades por onde tive a oportunidade de visitar (Figura 4).



Figura 4- Rolos de filmes comprados na Feira de San Telmo em Buenos Aires, Argentina, julho de 2019
Fonte: Arquivo pessoal

Também comecei a receber de presente de parentes e amigos velhos rolos de película (Figura 5) que eu ajudava a digitalizar de maneira caseira, artesanal e não ideal, mas por necessidade e falta de acesso a telecines⁴ profissionais: filmando a projeção dos rolos de película com uma câmera digital, o que mais tarde pude também apreender e incorporar a prática como intenção artística. (Figura 6)

⁴ O telecine é o processo de transferência da película cinematográfica para o suporte digital. Feito por grandes e caras máquinas profissionais, hoje no Brasil carece desse tipo de serviço. (N.A)

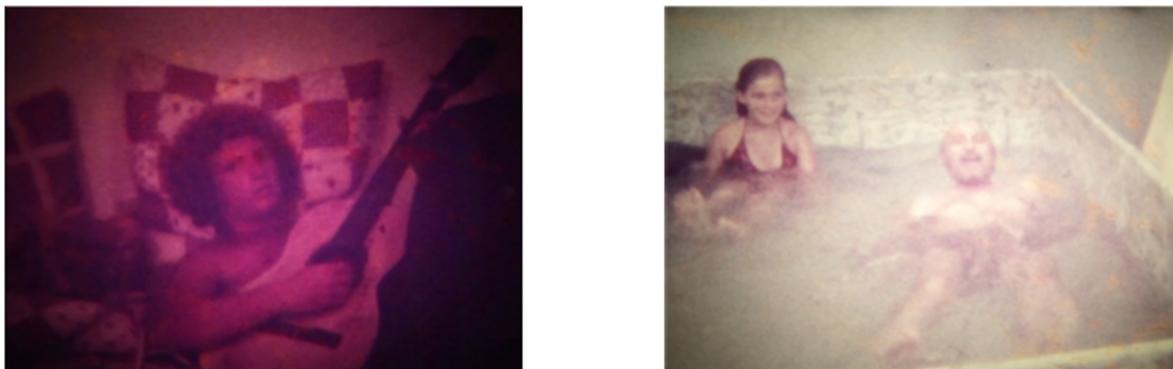


Figura 5- Frames de filmes em Super8mm de filme da minha família. Tocando violão está o primo da minha mãe e na piscina a prima e meu tio-avô materno.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 6- Exemplo de estrutura de digitalização montada, de modo improvisado, para a filmagem de uma projeção em Super8mm
Fonte: Arquivo pessoal

Contudo, muito antes do cinema *found footage* entrar na minha vida, o cinema em película já se apresentaria para mim como a matéria do cinema. Fui uma criança entusiasmada pela sala de cinema nos anos 1980 e uma adolescente cinéfila na década seguinte. Recebi apoio para perseguir o sonho bastante arriscado de ser cineasta. Como não havia cursos de cinema na minha cidade, Curitiba, nos anos 2000, me chamaram a atenção disciplinas como “História do Cinema”, “Direção para comerciais” e “Rádio e televisão” na minha primeira graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. A

instituição também se vangloriava de possuir uma câmera de 35mm disponível para os alunos do curso em suas atividades acadêmicas, a única disponível nas universidades da cidade. Foi neste contexto acadêmico que pude filmar pela primeira vez em película. (Figura 7).



Figura 7- Dirigindo filme acadêmico em 35mm no estúdio da PUC-PR, em Curitiba, 2002. Imagens do monitor no estúdio/set de filmagem. O material telecinado e editado foi totalmente perdido
Fonte: Arquivo pessoal

Quando fiz esta primeira graduação, no início dos anos 2000, as grandes produções industriais ainda produziam em película, mas já era disseminado o uso das filmadoras de vídeo, inclusive nos espaços acadêmicos. Para nós, os jovens estudantes, era um privilégio envolvido por muita reverência e entusiasmo a possibilidade de fazer um curta-metragem em 35mm. A verdade é que eu e meus colegas da equipe nunca pudemos ver a película cinematográfica. A câmera já chegava no set de filmagem com o filme no chassi, um cinegrafista funcionário da instituição a operava e depois recebíamos uma cópia digital de qualidade duvidosa para a montagem do material numa ilha de edição de VHS. Outros exercícios eram

produzidos em dispositivos digitais. Ainda, o curso de publicidade e propaganda com seu conteúdo superficial sobre cinema não me parecia suficiente para me tornar uma cineasta, e no final de 2003 tive a oportunidade de fazer um curso de produção cinematográfica em 16mm na sede londrina da New York Academy, na King's College London - UK.

Foi de certa forma impulsiva a escolha do curso e da escola em questão, estava com viagem programada para a Inglaterra e na época buscadores de internet ainda não entregavam muita informação. Eu, depois daquela única experiência totalmente distanciada com o 35mm, jamais tinha tido a chance de ver uma película cinematográfica mais de perto e pouco conhecia sobre o 16mm. Apesar de tudo, este era um curso muito prático e senti que saí dele também sabendo muito pouco sobre cinema.

Porém, foi durante esta experiência que a minha prática de colecionar filmes começou. Era no lixo da escola que ficavam as latas com rolos de 16mm descartadas pelos alunos, depois de tomarem posse de suas versões dos filmes digitalizadas. De alguma maneira, me senti mal pelo descarte dos rolos com pequenas fotografias impressas (Figura 8) armazenados em latas douradas. Peguei alguns daqueles itens que pudesse carregar na mala e os trouxe de volta para o Brasil.

Algum tempo depois me afastei do cinema e fui trabalhar com redação publicitária em agências de publicidade, por necessidade e a contragosto.

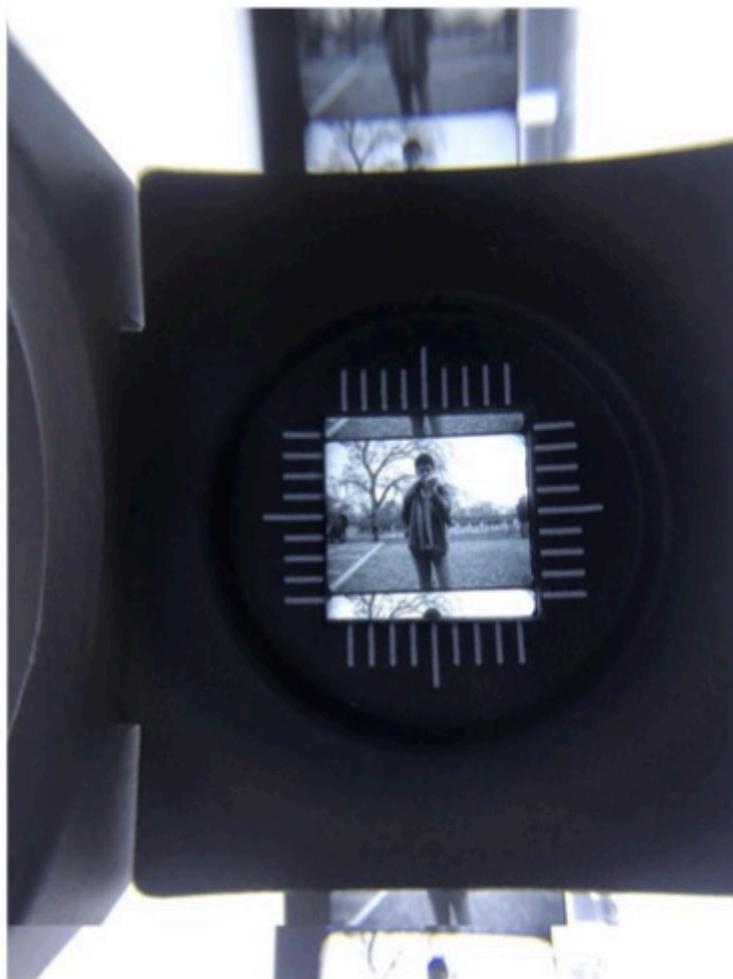


Figura 8- Analisando frame de filme 16mm coletado no lixo da escola de cinema de Londres com uma lente de aumento
Fonte: Arquivo pessoal

Anos mais tarde, em 2012, descobri o curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná e comecei meus estudos na minha segunda graduação. Nesta época, como em todas as outras, eu já sabia que queria ser uma “cineasta-artista”, ou uma cineasta autoral, e compreendia que não queria fazer filmes tidos como estritamente comerciais. Admirava cineastas que experimentavam com a linguagem cinematográfica, como Ingmar Bergman, Werner Herzog, David Lynch, Jean-Luc Godard, Gus Van Sant, assim como os brasileiros Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci. Também sempre me interessei por artes visuais, tentando visitar museus e galerias sempre que possível, me nutrindo das referências deste outro campo.

Foi a partir do curso de cinema que intensifiquei meus estudos acerca do cinema experimental. Mas, até me entender e me aceitar como uma cineasta

experimental também foi um longo percurso. Estava apaixonada pelo cinema experimental, mas acreditava que precisava, como profissional, fazer um cinema narrativo e contar histórias. Pensava que este tipo de cinema muito conceitual era inviável do ponto de vista produtivo, econômico, mercadológico, e não conseguiria, por isso, passar em editais culturais ou ainda sobreviver com projetos de filmes incompreensíveis para uma grande parcela de espectadores.

Eu havia feito durante a minha primeira graduação um curso de extensão de roteiro cinematográfico na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños e estava participando de laboratórios de roteiro no Brasil e no exterior no final da minha graduação em cinema. Estava focando meus estudos na disciplina e meu trabalho de conclusão da graduação foi a realização de um roteiro de longa-metragem narrativo, submerso nas metodologias de autores como Robert McKee, Christopher Vogler e teorias de mitologistas como Joseph Campbell e Carl Jung. Escrever e dirigir longas-metragens independentes ou comerciais parecia um caminho natural.

Já nesta época, ainda no curso de cinema, não havia mais estudo ou prática da película na escola. Tive contato com o suporte graças ao *Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super8mm* de Curitiba, no qual participei por alguns anos na equipe de produção, e em outros como realizadora. Foi através do festival que realizei meus primeiros dois curtas-metragens em super8mm, **O sangue é um fluido muito especial**⁵ (2014) e **Monteverde**⁶ (2016) e, como produtora, assistente de direção e montadora, **Trillher** (2014)⁷, do diretor Francisco Benvenuto.

A dinâmica do festival, um dos poucos e mais antigos festivais que ainda atuam no Brasil e trabalham exclusivamente com o super8mm, acontece da seguinte maneira: realizadores mandam pequenos projetos a serem filmados em película super8mm e quando selecionados ganham um rolo de película super8mm colorida. É da responsabilidade da organização do festival mandar o filme para o laboratório de revelação. Os realizadores só poderão ver o filme pela primeira vez no teatro, junto do público em uma sessão projetada em película. Assim, o festival promove um contato um pouco mais direto com o suporte. Os realizadores aprendem a operar a

⁵ Ver em: <https://tinyurl.com/osanguefilme>

⁶ Ver em: <https://tinyurl.com/monteverdefilme>

⁷ Ver em: <https://tinyurl.com/thrillersuper8>

câmera, precisam carregar e descarregar os filmes e conseguem ver o resultado projetado diretamente em um projetor de super8mm.

No meu caso, o *Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super8mm* de Curitiba, iria transformar a minha vida para sempre. Nesta época já estávamos totalmente adaptados às câmeras digitais, nas quais era possível filmar muitos planos e ver o resultado das imagens diretamente em monitores ou visores dos equipamentos. Filmar com a pequena velha câmera de super8mm (Figura 9), com tempo fílmico limitado, sem poder ver o resultado imediatamente, a não ser no dia da exibição com o público em um teatro lotado, foi para mim uma experiência reveladora.



Figura 9- Filmando em super8mm. Foto analógica em 35mm, PB revelada em casa. (Autor: Francisco Benvenuto)
Fonte: Arquivo pessoal

Pegar o filme nas mãos, sentir sua matéria lisa e gelatinosa, ver foto a foto aquilo que fazia simular o movimento me fez sentir muito próxima do cinema e da sua história. Assistir à projeção da película, ouvir o barulho do projetor, vislumbrar a textura e as cores vivas e os grãos do filme Kodak Ektachrome super8mm (Figura 10) me causaram encantamento pela película cinematográfica. Também o acaso que traz o material, o encontro com o não planejado, a busca pelas não-certezas, os riscos que

a película traz, são algumas das características que me fizeram admirar o cinema analógico.



Figura 10- Frame do filme “O sangue é um fluido muito especial, captado com filme Kodak Ektachrome super8mm
Fonte: Arquivo pessoal

Entretanto, todo este amor à película encontrava (e ainda encontra) alguns entraves. Na época não existia película cinematográfica para vender no Brasil e os filmes eram comprados pelo festival Curta8 nos Estados Unidos e enviados novamente para serem revelados em um laboratório lá. Eu havia comprado por impulso minha primeira câmera super8mm em um antiquário de Curitiba, sem nem saber se ela funcionava, e tendo a consciência de que era muito caro comprar o filme no exterior, enviar de volta para escanear. Por algum tempo seria difícil utilizar a câmera, e continuei a trabalhar em algumas produções acadêmicas e profissionais onde o uso da tecnologia digital era exclusivo.

De toda forma, continuava pela minha busca de películas (Figura 11), projetores, câmeras, e a pesquisar os suportes fotoquímicos, de preservação, revelação, etc. Nesta época, já de posse de alguns projetores comprados em antiquários, pude assistir aos filmes, e começava a ficar muito provocada pela possibilidade de fazer os meus trabalhos com *found footage*.

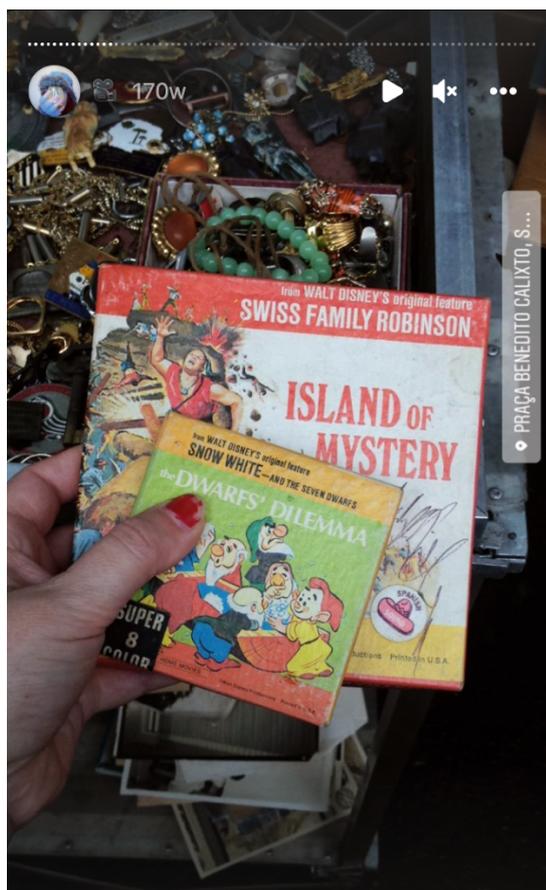


Figura 11- "Stories" postado na minha conta do Instagram com foto de achados na feira de antiguidades da Praça Benedito Calixto durante viagem à São Paulo
 Fonte: Arquivo pessoal

Neste tempo, enquanto trabalhava em produções pretensamente comerciais nas mais diversas funções (produtora executiva, direção de produção, assistente de direção, assistente de direção de arte, eventualmente dirigindo algum projeto narrativo, entre outras), comecei a inexoravelmente sentir muito incômodo com a estrutura do set de filmagem convencional. As extenuantes 12 horas de filmagens, com apenas um dia de folga por semana, o trabalho sub-remunerado e os ânimos pessoais exaltados me causavam angústia, além de cansaço. Ver os filmes experimentais e ler os textos de realizadores como Maya Deren, Stan Brakhage e Jonas Mekas me fazia questionar cada vez mais não só estes modos predominantes de produção, como também os próprios filmes produzidos nestes contextos.

Foi em 2018, quando recebi o convite de um dos curadores da 25ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba para participar de uma mostra de videoarte da mesma edição, que vi a oportunidade de colocar em prática minha vontade de trabalhar com o *found footage*. Foi solicitado pelo curador da mostra,

Flavio Carvalho, dois vídeos de 15 segundos cada um com a proporção de 1080x1080. **Susto**⁸ (2018) e **O estranho caso da mulher sem cabeça**⁹ (2018) foram realizados e juntos formaram um díptico (Figura 12).

A exposição¹⁰ ficou disponível durante dois meses no Museu Municipal de Arte de Curitiba - MuMA e foi exibida durante esse período nas televisões de 500 ônibus da rede pública de transporte da cidade, atingindo um número enorme de pessoas todos os dias. Ambos os filmes foram realizados a partir de dois rolos de película 8mm encontrados em um sebo de Curitiba. Trata-se de esquetes do comediante hollywoodiano Billy Dooley e foram utilizados *samplers* dos filmes que datam da década de 1930, *Mad Dog, Row, Sailor, Row!* e *Easy Curves* do diretor William Watson.

⁸ Ver em: <https://tinyurl.com/sustovideoarte>

⁹ Ver em: <https://tinyurl.com/oestranhocasovideoarte>

¹⁰ Ver em: <http://bienaldecuitiba.com.br/2018/2018/11/08/bienal-de-curitiba-realiza-exposicao-de-videoartes-no-muma-e-nos-onibus-da-cidade/>

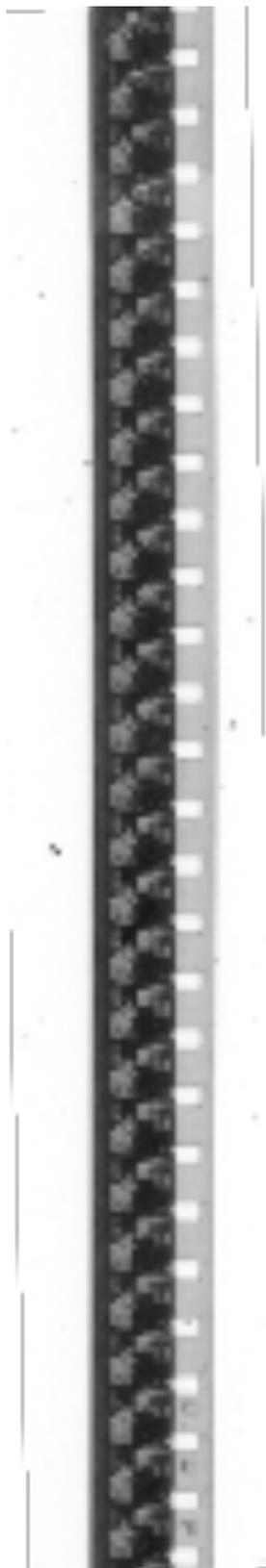


Figura 12- Tira de película do filme “Mad Dog” do comediante Billy Doodley em cópia 8mm
Fonte: Arquivo pessoal

Para estas obras trabalhei em meu ateliê (Figura 13) a partir de quatro tipos de telecinagem artesanais: filmagem da projeção, filmagem de intervenção na película em *live-action*, fotografia com lente grande angular na mesa de luz e scanner dos frames. Inspirada em artistas como Peter Tscherkassky e Man Ray, fiz a montagem com muitas sobreposições de cenas e priorizei o uso elegíaco¹¹ das imagens femininas em lugar de protagonismo, sarcasmo, sensualidade e fantasmagoria.

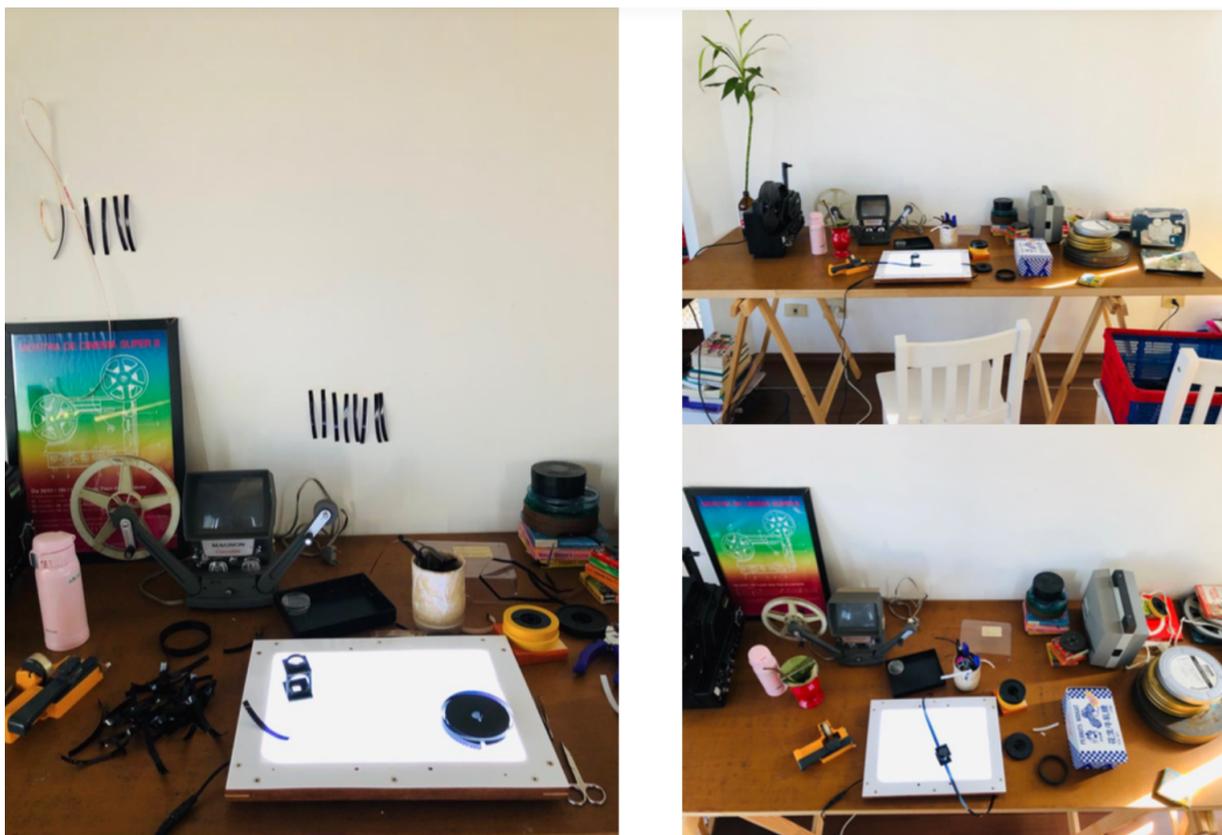


Figura 13- Ateliê para trabalhos com as películas found footage
Fonte: Arquivo pessoal

O filme **O Susto** (Figura 14) começa com imagens de créditos do filme tanto na vertical quanto na horizontal, para logo em seguida apresentar cenas de uma mulher que se assusta enquanto outras imagens, perfurações da película, atravessam sua cabeça. Surge então a figura de uma outra mulher que gira em torno de si mesma, segurando um candelabro com uma vela. Imagens dos créditos estão sendo sobrepostas. Uma terceira figura surge partindo com uma bicicleta, e ao final piscam

¹¹ O conceito de elegia é abordado no segundo capítulo sobre as utilizações do reemprego da película cinematográfica, a partir do texto “Cartografias do found footage”, de Nicole Brenez e Pip Chodorov.

imagens alaranjadas e roxas. As sobreposições dos planos formam uma espécie de *flicker*, e a todo instante a película cinematográfica, suas perfurações e deterioração são expostas. Para esta obra, a ideia conceitual era a de transformar a esquete cômica em um filme misterioso, criando uma pequena história de susto, amedrontamento fantasmagórico e fuga.



Figura 14- Frame de **Susto** (2018)
Fonte: Arquivo pessoal

Para **O estranho caso da mulher sem cabeça** (Figura 15), a comédia foi ressignificada para uma nova história, mas sem perder a comicidade. A proposta era

a de trazer ao foco personagens femininas, uma vez que todo o material se concentrava na figura de um protagonista homem.



Figura 15- Frame de **O estranho caso da mulher sem cabeça** (2018)
Fonte: Arquivo pessoal

No dia da abertura da exposição, foi ainda realizada uma performance sonora¹² (Figura 16) na qual eu e o artista Francisco Benvenuto apresentamos filmes tocando instrumentos musicais. A performance teve a intenção de resgatar as apresentações ao vivo do cinema mudo, mas transformando a vivência da sessão em uma

¹² Ver em: <https://tinyurl.com/performancecustoemulher>

experiência ritualística de sonho e surrealismo a partir da interpretação performática musical.



Figura 16- Registro da performance realizada durante abertura da exposição *Fluxo Fluido* da 25ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba. Eu, sentada no chão tocando xilofone e Francisco Benvenuto em pé faz sons com um cano sanfonado de pvc
Fonte: Arquivo pessoal

Desenvolvi mais um filme com película *found footage* ainda neste começo de experimentos com o suporte (Figura 17), **A Ilha do Mistério**¹³ (2018), que também surgiu devido a um convite para realização de performance¹⁴ musical com o Francisco Benvenuto, em um *happening* secreto em apartamento de artistas, em Curitiba.

Este filme foi produzido com um único rolo de super8mm da produção da Walt Disney, *The Swiss Family Robinson: Island of Mystery*, de 1974, que conta a história de uma família que sofre um naufrágio e precisa sobreviver em uma ilha misteriosa. O filme **A Ilha do Mistério** foi telecinado em casa e montado tanto de maneira analógica quanto digital.

¹³ Registro da performance: <https://tinyurl.com/ailhadomisterio>

¹⁴ Registro da performance: <https://tinyurl.com/performanceailha>

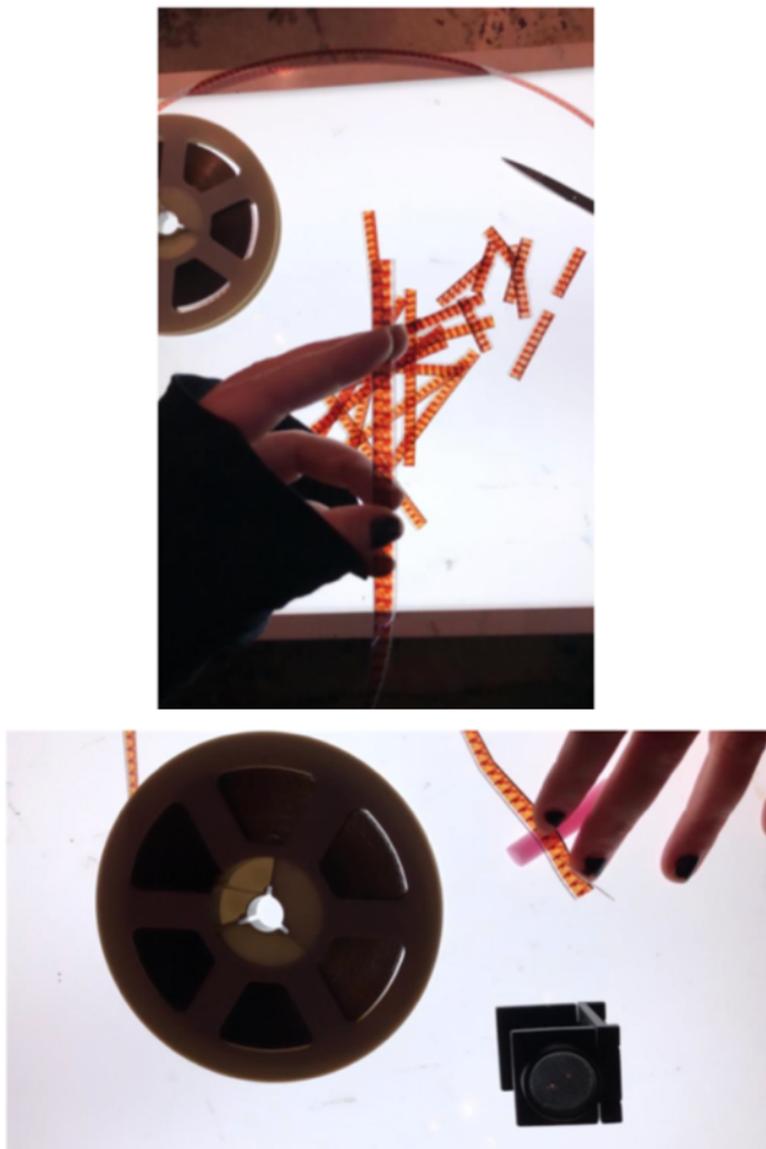


Figura 17- Trabalhando com os filmes no ateliê
Fonte: Arquivo pessoal

No ano seguinte, entrei em um processo seletivo para o Núcleo Audiovisual Sesi/PR de Videoarte e Cinema Experimental, onde artistas selecionados recebiam mentorias para os seus projetos com cineastas como Paula Gaitán e videoartistas como Fábio Jabur Noronha. Nesta ocasião, muito inspirada pelo filme-instalação *Ão*¹⁵ (1981), do artista brasileiro Tunga – obra que é parte do acervo do Instituto Inhotim – desenvolvi o filme-instalação **M. P. P. M. - Memorandos Para os Próximos Milênios**¹⁶ (Figura 18).

¹⁵ Para mais, ver em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/ao-tunga/>

¹⁶ Registro da Instalação: <https://tinyurl.com/mppmregistro>



Figura 18- Registros do filme-instalação **M.P.P.M** (2019)
Fonte: Arquivo pessoal

A instalação consistia na montagem de uma fita de película super8mm editada manualmente a partir de frações de três filmes de viagem de família, que passava pelo projetor em *looping*. O projetor, que estava apoiado sobre um cubo de exposição, foi apontado para um pequeno espelho redondo que era do meu tio-avô e que está presente na família há mais de 100 anos. Duas caixas de som em diferentes canais de áudio narravam histórias desconexas de narradores espectadores fantasmagóricos, que tentavam desvendar os mistérios e lembrar daquelas imagens perdidas de viagens. O público poderia circular em volta do cubo onde estava a instalação, para uma experiência imersiva com a dupla imagem e o duplo som. Minha intenção, furando fisicamente a película frame a frame, era a de infringir na matéria fílmica estes buracos, espaços vazios intraduzíveis e inatingíveis que estes filmes representam para mim.

Olgária Matos, em seu texto *Em busca do tempo perdido: Found Footage, Fotografia e a Aura do Tempo*, diz:

[...] o *found footage* é documento de um arquivo, fragmento de memória como desordem das lembranças. Estas evocam sua *arché*, uma origem incingível de que o *found footage* é o rastro, índice de algo desaparecido e que, assim, retorna como espectro. Como vestígio, o *found footage* é aurático, é halo ectoplasmático (MATOS, 2014, p. 2).

E continua a autora: “É a “aparição de uma distância por mais próxima que ela seja”, é também a “capacidade de devolver um olhar”; é ainda o elemento “espírita”, ectoplasmático, fantasmal ou premonitório de certos objetos, lugares ou acontecimentos (MATOS, 2014, p. 2).

Este foi o meu primeiro projeto com material de arquivo familiar. Foi a partir destes objetos aparentemente banais, com pessoas anônimas e sem contexto definido ou relevância, que comecei a olhar e a manipular estas imagens com atenção e certa angústia também. A obra de Tunga me remeteu a esta ciclicidade, de *looping* das imagens e do próprio tempo.

Também em 2019, produzi com o artista Francisco Benvenuto mais uma performance de cinema expandido, a **Projector Jam #1**¹⁷ (Figura 19), desta vez como atração convidada da cerimônia de abertura do *Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super8mm* de Curitiba daquele ano.

¹⁷ Registro da performance: <https://vimeo.com/467947202> (senha: jam)

Por sermos músicos, a música sempre foi um fator importante e altamente incorporado em todos os meus e (os nossos) filmes, mesmo que sempre de maneira mais ou menos convencional. Sempre admiramos artistas de arte sonora como o grupo Chelpa Ferro e Vivian Caccuri, e queríamos trazer estes conceitos artísticos sonoros para nosso trabalho. Foi assim que surgiu o projeto. Mais tarde, algumas destas ideias serviriam como ponto de partida para a composição da trilha sonora do filme **Onda**¹⁸, como apontarei mais para frente.



Figura 19- Estrutura montada para a realização da performance de cinema expandido **Projector Jam #1** (2019): projetores de super8mm, amplificadores, microfones de lapela e de contato, pedais de distorção de som
Fonte: Arquivo pessoal

Para a performance, foram utilizados dois projetores de super8mm, amplificadores, pedais de efeitos, microfones de contato e lapela para extrair os sons dos projetores enquanto eram projetados filmes compostos de retalhos de películas *found footage* em *looping*. Enquanto os fragmentos dos filmes passavam pelos

¹⁸ Ver em: <https://vimeo.com/436947003> senha: mar

projetores, uma música – cujos sons derivavam das intervenções dos artistas nas máquinas – era criada ao vivo pelo duo que operava os projetores como se fossem instrumentos musicais.

A performance tinha a intenção de criar uma atmosfera mágica e sensorial para envolver o espectador em um ambiente que remetesse à essência da experiência do cinema – aliando a projeção analógica à performance sonora ao vivo. Porém, a obra subverte esta lógica desnudando a máquina, expondo seus mecanismos, deixando suas vísceras à mostra para o público. A proposta estética do filme projetado dialoga com a imersão visceral da obra, são fragmentos de “*film leaders*”¹⁹ que lembram entranhas tinturas de sangue. O importante para a performance não era apenas ver as imagens projetadas, mas expor como a matéria orgânica atravessa os corpos dos projetores que estão sendo manipulados, expurgando seus sons interiores enquanto dissecados pelos artistas em uma autópsia sonora. Todos estes trabalhos foram resultados da minha aproximação à produção de filmes experimentais em *found footage*.

Ainda assim, a vontade de filmar em película também se fazia presente e eu estava sempre buscando soluções para estes anseios. No mesmo ano de 2019, tive a oportunidade de receber o apoio financeiro da Fundação Cultural de Curitiba, através da Lei Municipal de Cultura, para a realização de um laboratório experimental de cinema em super8mm em Curitiba. Inspirado no festival *Curta 8* e o seu festival “filho-irmão-mais-novo” de São Paulo, o *Super Off – Festival Internacional de Cinema Super 8 de São Paulo*²⁰, o **Super Laboratório Solar**²¹ surgia como uma resposta aos meus questionamentos acerca da viabilidade da produção em película em Curitiba e no Brasil.

Para o festival, foram selecionados 10 projetos com recorte do cinema experimental em suas propostas. Existia também a ideia de imersão entre os realizadores que iriam desenvolver, produzir e revelar seus filmes dentro do próprio laboratório, no espaço da Fundação Cultural de Curitiba, o *Solar do Barão*. Conduzi durante duas semanas conversas sobre cinema experimental, busca de referências,

¹⁹ *Film leaders* são fitas brancas de poliéster com perfurações correspondentes às bitolas e que são anexadas aos começos e finais dos filmes, geralmente com informações sobre os conteúdos das películas, escritas em caneta vermelha.

²⁰ Ver em: <https://www.mundoemfoco.org/superoff/>

²¹ Making of da 1ª Edição do Super Laboratório Solar: <https://tinyurl.com/makingofsuperlabsolar>

o contato com o suporte e seus desafios de produção, práticas e discussões entre os realizadores para o desenvolvimento dos projetos. (Figura 20)

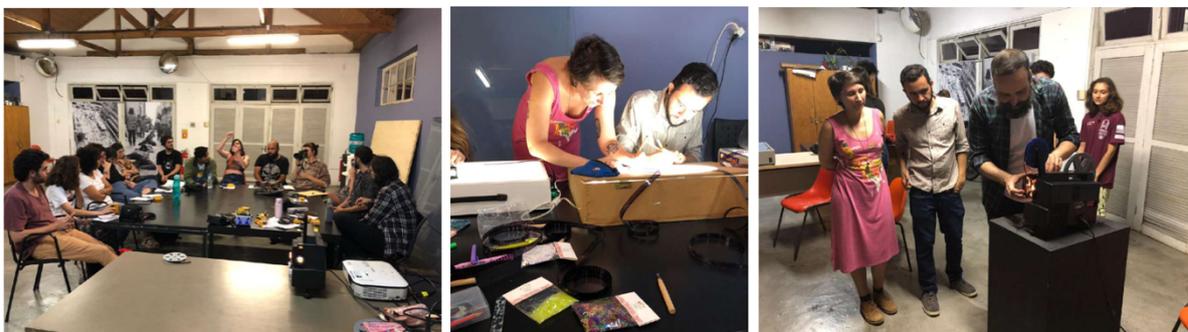


Figura 20- Reunião de projetos com artistas, exercícios com found footage e manuseio de equipamentos, no Super. Laboratório Solar (2020)

Fonte: Arquivo pessoal

Outra questão importante era a de trazer os artistas para o laboratório de revelação (Figura 21), a fim de possibilitar uma aproximação maior do artista com o suporte da sua própria produção artística. Nesta época eu já estava pesquisando e praticando técnicas de revelação de 35mm still além das películas cinematográficas, e a experiência bem-sucedida com o laboratório foi um grande incentivador para meus estudos com revelação. Nesse momento já era possível adquirir os filmes no Brasil através de revendedoras oficiais da Kodak, surgindo na mesma época um laboratório que os revelava em São Paulo. Mesmo assim, o telecine profissional ainda continua a ser um desafio para as produções.



Figura 21- Realizadores revelando seus próprios filmes com o processo de revelação C-41 preto e branco, no Super. Laboratório Solar (2020)

Fonte: Arquivo pessoal

Outro trabalho que surgiu por meio de um convite durante a quarentena, na pandemia da Covid-19, foram os filmes **Tristesse pt. I & pt. II**²² (2020) (Figura 22). Fui convidada junto do diretor Francisco Gusso e do compositor e maestro Maurício Dottori a participar do projeto *Cadernos Sonoros*, da professora de flauta do Departamento de Música da FFCLRP-USP, Prf^a Dra. Cássia Carrascoza e da pianista Lidia Bazarin. A flautista e a pianista, cada uma isolada em sua casa, improvisavam juntas paisagens sonoras captadas por dispositivos tecnológicos domésticos. A partir desta versão musical bruta, intitulada **Tristesse pt. I**, Maurício Dottori foi convidado a reinterpretar os sons, fazendo uma nova composição da música, **Tristesse pt. II**. E assim, com estas duas versões sonoras, realizar dois filmes experimentais.



Figura 22- Frames de *Tristesse pt. I* e *Tristesse pt. II*
Fonte: Arquivo pessoal

Para o projeto foi utilizado um fragmento de filme 8mm que recebi de presente de um amigo cineasta, no período da pandemia. São imagens de um menino andando a cavalo. Para **Tristesse pt. I**, foram desmontadas as engrenagens do projetor de 8mm e manipulamos o filme à mão, puxando a película de maneira improvisada ao som e ritmo da música, enquanto a projeção era filmada. A ideia era a de explorar esse material fílmico de maneira bruta, assim como foi produzida a música na primeira versão, de Lidia Bazarin e Cássia Carrascoza. Para **Tristesse pt. II**, foi feito um telecine do mesmo fragmento de *Tristesse pt. I*, montado digitalmente, fazendo sobreposições em negativo e positivo, com o objetivo de criar a atmosfera de confusão e sonho que nos remeteu à mixagem feita pelo compositor de música erudita contemporânea e maestro Maurício Dottori.

²² Ver em: <https://tinyurl.com/tristessefilme>

Foi também durante o período da pandemia, em 2021, que tive a oportunidade de realizar dois filmes em super8mm cujas revelações foram feitas através de processos orgânicos, a partir de compostos naturais. O primeiro filme da série, **Visita ao museu**²³ (2021) (Figura 23), foi gravado por mim e Francisco Benvenuto durante a pandemia nas imediações do Museu Egípcio e Rosa Cruz – Tutankhamon, que estava fechado. Durante a filmagem, colhemos insumos – flores e ervas – para a produção da solução reveladora no entorno do museu.



Figura 23- Preparando revelador de super8mm com insumos naturais: flores, mirtilos e ervas, e frame do filme “Visita ao Museu”
Fonte: Arquivo pessoal

Tivemos outra experiência de bio-revelação com o mesmo tipo de técnica no filme **Bansuri – O caminho do vento**²⁴ (2021) (Figura 24), um documentário experimental para o qual filmamos nossa ida à uma floresta de bambu para escolher uma de suas plantas para a confecção de uma flauta Bansuri e coletar insumos para a sopa de revelação do filme a partir do próprio bambu misturado com erva-mate.

²³ Ver em: <https://tinyurl.com/filmevisitaaomuseu>

²⁴ Ver em: <https://tinyurl.com/bansurithewayofthewind>



Figura 24- Filmando em super8mm na floresta de bambu, preparando solução de revelação de filme com bambu e erva-mate, frame do filme “Bansuri – O caminho do vento”
Fonte: Arquivo pessoal

Também foi desafiador aprender a revelar filmes coloridos (Figura 25), um processo mais elaborado e que pode ser feito apenas com químicos. A experiência com a revelação, tanto com compostos naturais quanto com químicos, me aproximou do cinema e de uma ideia de laboratorista-artista, na qual posso experimentar novos métodos de revelação, e com efeitos inesperados, a partir da química e emulsão dos filmes. É a ideia de um cineasta alquimista, como Tom Gunning discorre sobre o trabalho do cineasta Phil Solomon. Nas palavras de Gunning,

Na obra de Solomon, esse complexo processo de química cinematográfica pode ser reformulado, desviado do simplesmente familiar para novos terrenos. É como se os aparatos do cinema – câmera, revelação e impressão – assumissem um papel criativo ao invés de simplesmente servirem a um processo de reprodução. Mais do que a fidelidade da fotografia, Solomon pratica sua alquimia (GUNNING, 2014, p. 10., tradução livre)²⁵.

²⁵ Do original, “In Solomon’s work this complex process of cinema chemistry can be refashioned, diverted from the simply familiar into new terrains. It is as though the apparatuses of cinema – camera, developing and printing – all take on a creative role rather than simply serving a process of reproduction. More than the fidelity of photography, Solomon practices its alchemy”.

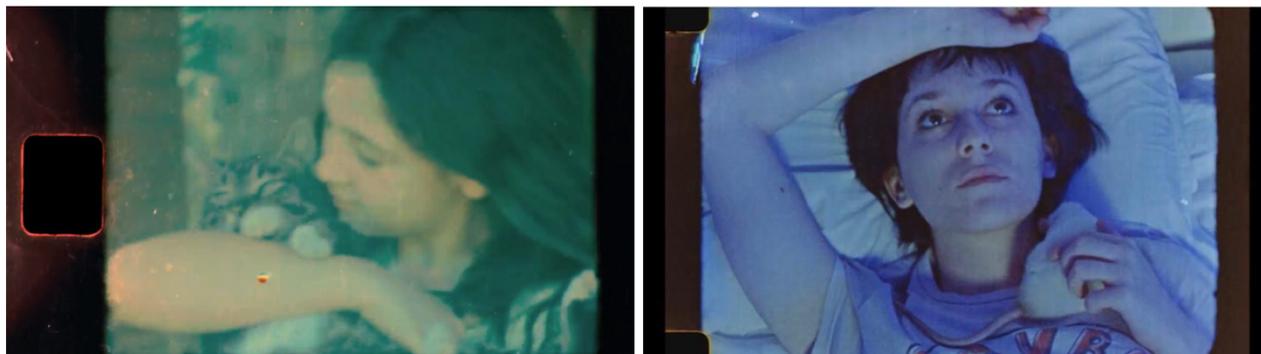


Figura 25- Frame de filme de família em super8mm, minha primeira revelação de filme colorido, minha sobrinha com o gato, em 2021; e frame de uma cena do meu filme de “Hellbangerz” feito em 16mm e revelado em casa, ainda em fase de montagem, os dois telecinados no laboratório Leche Lab, na Argentina²⁶

Fonte: Arquivo pessoal

E de todas estas práticas vêm surgindo novos trabalhos, tais como os em *found footage* que trago para esta reflexão. São obras que deixam evidenciada a minha paixão pela película e como me sinto próxima do meu cinema a partir da participação em todas estas etapas, e tendo como norte o cinema experimental e processual.

O contato físico imediato com a película, a proximidade da imagem, o controle muscular automático de sua velocidade - o fato de que, conforme eu manipulo o filme, meus impulsos e reações se traduziram em impulsos musculares e assim diretamente ao filme, sem máquina - botões, interruptores, etc. - entre mim mesma e o filme ... Este contato físico cria uma sensação de intimidade. Não é uma imagem independente de mim, projetada em uma parede, da qual sou espectadora. É imediatamente, diretamente e exclusivamente para os meus olhos. Ele ganha vida com a energia dos meus músculos (DEREN, 1980, p. 21., tradução livre)²⁷.

1.2 CINEMA EXPERIMENTAL

Em um primeiro momento, como uma jovem entusiasta do cinema, nutria um amor profundo pelos filmes, mas pouco entendia sobre a construção desta linguagem, dos mecanismos do cinema e pouco sabia sobre sua história e fundação. Ao perseguir o sonho como profissão, tive a oportunidade de conhecer o dia a dia de sets de filmagem em diversas funções e diferentes departamentos. O cinema experimental

²⁶ Ver em: <https://youtu.be/YAYPad4Z948>

²⁷ Do original, “The immediate physical contact with the film, the nearness of the image, the automatic muscular control of its speed - the fact that as I wound, my impulses and reactions towards the film translated themselves into muscular impulses and so to the film directly, with no machine - buttons, switches, etc. - between me and the film... This physical contact creates a sense of intimacy. It is not an image independent of me, projected on a wall, of which I am spectator. It is immediately, directly, uniquely for my eyes. It comes to life out of the energy of my muscles”.

sempre me provocou e, enquanto ia surgindo em mim incômodos em relação a estas estruturas de produções convencionais, fui me aproximando ainda mais, tanto como espectadora quanto realizadora, de um tipo de cinema que se desprendia totalmente destas práticas.

O encontro com o cinema experimental foi fundamental para a minha trajetória artística. A busca por esta abordagem também foi se intensificando a partir da minha experiência física com as películas cinematográficas, especialmente com os filmes de família gravados por anônimos. Não era preciso me ater a qualquer convenção formal ou de representação das imagens. Com a manipulação daqueles materiais fílmicos em meu próprio ateliê, pude entrar em contato com algo anterior, que não dizia respeito à forma, à narrativa e ao drama, algo que para mim pareceu puro. Uma fita de acetato, coberta de emulsão fotossensível, gelatina, sais de prata, uma matéria orgânica, animal, mineral e vegetal, viva. Imagens gravadas com luz, reveladas quando lavadas com compostos químicos, projetadas em sequência numa superfície, encapsulando tempo e movimento. Ainda, no caso dos materiais em película *found footage*, por não terem sido confinados em locais de preservação apropriados, se desenvolviam (ou deterioravam) de maneira insubordinada, selvagem.

Podemos entender que desde a sua origem, um dos princípios fundamentais do cinema é a experimentação. Georges Sadoul em seu livro *A História do Cinema Mundial* – volume 1, faz uma genealogia do cinema onde é possível acompanhar os primeiros passos desse desenvolvimento. Segundo o autor: "Podemos assistir ao nascimento de uma arte porque ela não surgiu sobre um terreno virgem e sem cultura: assimilou rapidamente elementos provenientes de todo saber humano" (SADOUL, 1963, p.7).

Os experimentalismos cinematográficos começam com as próprias invenções dos aparelhos. Com estas máquinas em funcionamento, elementos como a profundidade de campo²⁸, colagem de cenas, *flashbacks*²⁹, contra-planos³⁰, o

²⁸ "A utilização do *campo em profundidade* é um processo da encenação que faz as personagens moverem-se de frente para trás ou inversamente, e não apenas em um único plano. O campo é a extensão fotografada pela câmera" (SADOUL, 1963, p. 16., grifos do autor).

²⁹ "*Flash-back*: forma de narração que rompe a cronologia dos acontecimentos" (SADOUL, 1963, p. 17).

³⁰ "*Contra-campo*, imagem filmada de um ponto de vista quase oposto ao do campo da imagem precedente" (SADOUL, 1963, p. 43).

emprego de grandes primeiros planos³¹ ou planos abertos, movimentos de câmera como a panorâmica e os *travellings*³², sequências³³, montagem³⁴ e decupagem clássica já começavam a ser delineados nos primeiros filmes, dando início a mecanismos que o cinema chamaria posteriormente de linguagem cinematográfica.

George Méliés traz o conceito de encenação teatral para o cinema, utilizando em seus filmes elementos do teatro como atores, cenários, figurinos e maquiagem. Todas essas técnicas depois se estabeleceriam como a linguagem cinematográfica, e seriam cristalizadas como um padrão a ser absorvido por uma lógica de mercado dentro da indústria do cinema.

O cinema experimental, apesar de ter surgido junto com o próprio cinema e nunca ter deixado de existir, é um tipo de cinema que ainda é pouco compreendido. Suas obras escapam de espaços mercadológicos do cotidiano e, por consequência, não abrangem um grande público. Quando o espectador desavisado, por acaso, se depara com esses filmes, pode se sentir distanciado e até incomodado por estes materiais. Por estar à margem dos circuitos comerciais, e até opor-se contra eles, coloca em crise a própria linguagem do cinema, causa estranhamento e acaba tendo nos entusiasmados com o cinema experimental um público mais restrito.

Não raro, o primeiro contato com este tipo de filme é dentro da escola de cinema. E mesmo na academia, o cinema experimental encontra resistência. Outro nicho em que o cinema experimental encontra espaço é o das artes visuais. Muitas vezes os trabalhos dos cineastas experimentais integram acervos de museus e galerias, ou fazem parte de coleções e exposições.

No texto, “Cinema experimental e informações, desafios para o entendimento” (2016), Carlos Adriano Jerônimo de Rosa e Claudio Marcondes de Castro Filho apontam que o termo cinema experimental procura abranger um espectro de filmes que são tanto radicais na linguagem quanto utópicos em relação a um projeto de cinema:

³¹ “O grande primeiro plano mostra somente o rosto, o primeiro plano, a personagem do peito para cima, o plano americano, a metade do corpo, o plano médio, a personagem de corpo inteiro, e o plano conjunto, várias pessoas numa cenografia” (SADOUL, 1963, p. 18).

³² “Panorâmica, movimento circular da câmera fixa, sobre o seu pé; travelling, movimento de câmera colocada num carro” (SADOUL, 1963, p. 43).

³³ “Sequência, série de ‘tomadas’” (SADOUL, 1963, p. 40).

³⁴ “Montagem: reunião de pedaços de filmes (tomadas) fotografados separadamente” (SADOUL, 1963, p. 40).

Uma posição que instaura a ruptura, que inaugura a crise, que deflagra a resistência, que provoca e incomoda, que se interessa mais pelo processo do que o produto, que é mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. Seus parâmetros básicos são o jogo da percepção e a configuração de formas visionárias, as exigências estéticas e éticas, cuja bússola é a ousadia e o arroubo, o espanto e o assombro do imprevisível, cujo compromisso intransigente é com a própria realização e seus mais altos ideais, é com a utopia do êxtase da percepção, uma alquimia que desimagina o mistério e o enigma (ROSA; CASTRO FILHO, 2016, p. 15).

É natural, então, que seja um cinema que quase sempre fale sobre o próprio cinema, tentando explorar ao máximo todas as suas potencialidades; sejam estas criativas, discursivas, materiais ou no que tange aos seus dispositivos, recriando e rompendo sempre com a forma e a partir da forma. Estes cineastas procuram “teorizar acerca do cinema tendo simultaneamente como meio e como matéria o próprio cinema, colocando-o a refletir sobre as suas próprias condições de produção e de criação” (NOGUEIRA, 2010, p. 115).

A denominação do que é experimental no cinema, entretanto, é muitas vezes envolvida por controvérsias, e tem como particularidade a sua inesgotável variedade de proposições tanto formais quanto conceituais. Apesar de ser possível relacionar algumas de suas vertentes a partir de suas práticas e poéticas, é justificável ainda haver certa dificuldade em estabelecer um conjunto de regras que delimitam em sua totalidade este tipo de cinema.

Ainda assim, existem convenções que, não se esgotando em si mesmas, reverberam em grande parte da produção que se designa ou autointitula cinema experimental. São algumas delas o distanciamento das artes dramáticas, da literatura como texto ou subtexto, do teatro como representação, em situações de personagens e mimesis, das narrativas psicologizantes, clássicas ou lineares do cinema narrativo e suas ideias de representação. Esta proposta acaba promovendo um afastamento da relação do cinema com a literatura e o teatro, e tão logo da narrativa e do drama. Há o afastamento do conteúdo de discursos externos para fazer prevalecer a busca, a exploração e a reflexão da própria forma. Como pontua Luís Nogueira em texto *Manuais do Cinema II: Gêneros Cinematográficos – Cinema Experimental*:

Recusando tanto a narrativa como o simbolismo, trata-se aqui de uma poética que substitui o trabalho sobre o conteúdo pela investigação da própria forma. Esta prevalência da forma não pode ser separada de uma espécie de programa deliberadamente assumido: a busca de um prazer estético puro, resultante da atenção dada ao próprio meio cinematográfico e às suas faculdades discursivas essenciais (NOGUEIRA, 2010, p. 146).

E complementando, diz André Parente em *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*: “Nessa perspectiva, o experimental, depois de 1920, é aquele que tem por objeto a descoberta de um ‘cinema puro’, no sentido de que está liberado de tudo que não é especificamente fílmico” (PARENTE, 2000, p.88).

Desta maneira, o cinema experimental pretendia se afastar das artes dramáticas, a fim de alcançar uma presumida pureza cinematográfica. Escolheria também se aproximar – ou mesmo exaltar – outras duas artes, como a música e a pintura. Nesse sentido, o cinema experimental estaria mais próximo do campo das ideias conceituais, assumindo a busca por um prazer estético puramente cinematográfico e voltado para a investigação de si mesmo, para a própria essência. Seria este um tipo de cinema autorreferenciado, que procura teorizar a respeito da forma, e tem como matéria de interesse e pesquisa sua natureza de invenção e realização.

Se radical é uma proposta central ao cinema experimental e a sua forma é uma de suas principais proposições, não por acaso, este tipo de cinema também pode passar pela negação de toda a forma. Não são raros os filmes experimentais que não contêm imagens, ou que sejam feitos com um único fotograma, tela preta, etc. Estes mecanismos buscam “precisamente por ambicionar chegar mais além, a uma nova experiência, quem sabe a uma outra arte” (NOGUEIRA, 2010, p. 128).

Um exemplo de obra que, apesar de se apropriar narrativamente de um texto, imagetivamente se utiliza desta ferramenta é o filme *Blue 1993* (Figura 26), do diretor inglês Derek Jarman.

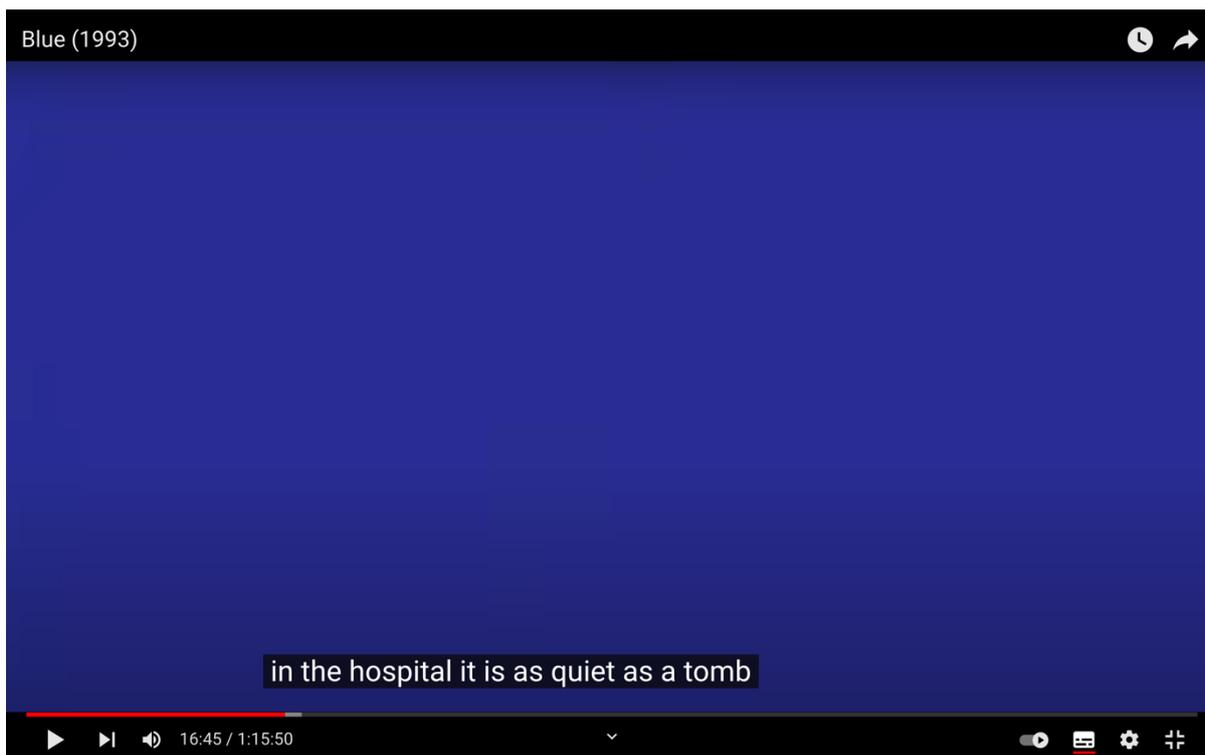


Figura 26- Frame do filme Blue 1993, dir. Derek Jarman
 Fonte: <https://youtu.be/Yo5BBifhS6M>

Lançado apenas quatro meses antes da morte do diretor em decorrência de complicações do vírus do HIV, Jarman já estava parcialmente cego quando realizou o filme. Porém, sua visão era atravessada por luzes em tons de azul. Jarman tinha o pintor francês Yves Klein como um grande mestre, e este possuía uma extensa pesquisa sobre cores. Para o diretor, a monotonia da cor azul gerava uma paisagem alquímica para a liberdade³⁵. Apresentando apenas um único frame na cor azul ao longo de mais de uma hora de filme, o cineasta e mais alguns de seus atores favoritos discorreram de forma íntima temas existenciais, sobre a vida e a visão do diretor, em uma meditação sobre cor, sobre o vazio e sua doença (JARMAN, 1994).

Não só o questionamento da forma, mas o cinema experimental tende a abordar outros temas sensíveis, como os pretextos subjetivos do cineasta e os meios de produção cinematográficos. No primeiro sentido, o cineasta, além de versar sobre a própria matéria cinematográfica, a partir de experimentos técnicos, também trata assuntos que circundam sua própria visão de mundo e subjetividade. É pelo meio

³⁵ Andrew Wilson, ver em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/jarman-blue-t14555>

fílmico sinestésico que muitos destes realizadores exteriorizam ideias e sensações, suas percepções sobre a vida e o próprio cinema (NOGUEIRA, 2010). Luís Nogueira ainda argumenta:

Por tudo isto, diminui o pathos, necessariamente. Que, de algum modo, e em diversas circunstâncias, esta atenção ao elemento humano centrada na personagem fílmica tenha dado lugar a uma preocupação com a subjectividade dos próprios cineastas, eis o que diz também bastante sobre a estratégia criativa que, em inúmeros casos, está subjacente às suas obras: a manifestação de um estilo, de uma voz e de uma visão individuais, com uma assinatura devidamente marcada, muitas vezes avessos às influências e ortodoxias, num constante ensejo de originalidade. Estaríamos então no campo do auto-retrato, em que predomina já não uma subjectividade da personagem, nem do espectador, mas antes do autor (NOGUEIRA, 2010, p. 121).

Por último, mas não menos relevante, o cinema experimental irá questionar e confrontar a indústria cinematográfica e seus modelos de produção. Feito em sua maioria das vezes com baixo orçamento e, como assinala Nicole Brenez, “onde a escassez financeira é, de algum modo, compensada pela especulação criativa” (apud ARTHUSO; GUIMARÃES, 2014), este tipo de cinema não tem a intenção de estar amarrado a grandes organizações financeiras; pelo contrário, seu valor artístico decorre de um modo de produção que é ao mesmo tempo artesanal e idealista, que se ambiciona livre e democrático frente às excludentes e escassas políticas públicas culturais, ou da realização de filmes que são produtos com fins lucrativos.

Em seu texto “In defense of amateur film”, o cineasta e professor Stan Brakhage (2014) defende que fenômenos como Hollywood inventaram uma doutrina em torno de uma memória coletiva e motivada pelo lucro, bem como da ideia de que o destino da humanidade pode ser previsto ou controlado. Por outro lado, o cineasta amador, termo que Brakhage traduz como “aquele que ama” (p. 5), está a serviço apenas da exteriorização do processamento de uma memória pessoal.

1.3 *FOUND FOOTAGE*

Por que essa ansiedade para criar imagens em movimento? (USAI, 2014, p. 1)

Pelo seu próprio caráter, o cinema experimental não pode – e nem quer ou deveria pretender – ser simplesmente classificado. Porém, e não de forma menos controversa, alguns autores classificam o cinema experimental como um gênero cinematográfico. Ainda, há como categorizar algumas de suas correntes e movimentos, ou subgêneros, e podemos relacionar algumas técnicas utilizadas entre as muitas alternativas que os cineastas experimentais dispõem para suas expressões artísticas.

Uma dessas vertentes do cinema experimental é a da utilização de película cinematográfica encontrada (a apropriação de arquivo), o *found footage*, para a elaboração de novas obras. Com estas películas, os cineastas reciclam, reeditam e ressignificam imagens que foram filmadas em outros contextos, épocas e quase sempre por outras pessoas, criando a partir delas uma nova produção. Hugo Olim, no artigo “Found Footage: descobrindo sentidos nos filmes do passado”, resume:

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 (OLIM, 2016, p. 71).

Geralmente, cineastas que trabalham com *found footage* vão ao encontro destes materiais de arquivo em feiras de antiguidades, sebos (físicos ou virtuais) e antiquários. Entre os arquivos estão imagens de filmes de família anônimas, filmes amadores, trailers, fragmentos de filmes antigos que eram comercializados para serem assistidos em casa, material documentário e jornalístico descartados, etc.

Se, ao explorar o cinema como tema, o cinema experimental se entende como meta-cinema (NOGUEIRA, 2010), ao trabalhar com o material de arquivo o cinema *found footage* também se desdobra em “meta-história”. E é especulando sobre estas imagens originais e colocando em crises as suas histórias, muitas vezes desconhecidas, que os filmes convidam o espectador a também fazer parte do processo de reconstrução da obra:

Além da prática da seleção e montagem das imagens recicladas, os cineastas que trabalham o *found footage* realizam manipulações físicas no corpo da película. A materialidade se torna, também, objeto de investigação, pois a pintura, a raspagem, o desenho ou até mesmo o ato de queimar a película deslocam a atenção do espectador do conteúdo da imagem para as suas características materiais. As texturas, as cores e os ritmos criados pelos métodos de modificação da película oferecem a possibilidade de o espectador questionar a natureza do cinema e as imagens que consome (COSTA; RODRIGUES, 2017, p. 125).

Um dos nomes mais proeminentes do cinema experimental em *found footage* é o do diretor austríaco Peter Tscherkassky. Em uma *masterclass*³⁶ ministrada pelo cineasta no festival Ji.hlava International Documentary Film Festival, em 2014, da República Tcheca, Tscherkassky explica o processo de realização de seu filme *Instructions for a Light and Sound Machine*³⁷, de 2005. (Figura 27)



Figura 27- Frame do filme *Instructions for a Light and Sound Machine*, de Peter Tscherkassky
Fonte: <https://www.dailymotion.com/video/x2rbcyx>

Instructions for a Light and Sound Machine foi feito à mão com trechos de uma cópia em 35mm do filme de faroeste italiano *Três homens e um conflito* (1966), de Sergio Leone. O cineasta explica que praticamente todos os seus filmes são feitos a partir de material de arquivo de um filme narrativo cada. O diretor também explica que assiste a estes materiais muitas vezes, chegando a ver os filmes mais de cem vezes e de pensar na ideia de que viu estas obras mais vezes do que seus próprios realizadores ou qualquer outra pessoa. A partir desta prática de ver os filmes

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=qIW3ZHZSrVQ>

³⁷ <https://www.dailymotion.com/video/x2rbcyx>

narrativos tantas vezes, Tscherkassky aponta que a história original começa a desmoronar, se transformando em pedaços. Sem olhar para a história do filme, o diretor começa a observar detalhes de cenas, de ações, movimentos de maneira prismática. Fazendo algumas anotações, a sua intenção é a de criar uma história totalmente nova e original a partir do *found footage*.

A partir deste roteiro, Peter Tscherkassky corta e numera as películas matrizes das cenas. Em um quarto escuro na sua casa, o cineasta criou uma mesa com tiras de madeira de um metro de comprimento, transpassadas com pequenos pregos (Figura 28), nos quais podem-se adequar os grampos de uma tira de película que representa um segundo de um filme.



Figura 28- Frame de trecho do documentário *Cinemas de traverse*, a documentary film by Michel Amarger and Frédérique Devaux Autor by: Michel Amarger, onde é possível ver a estrutura montada
Fonte: <https://youtu.be/aitaaM-ZmHU>

Munido de películas virgens e material de revelação, Peter Tscherkassky faz diversas cópias de sobreposições da película, expondo minuciosamente apenas pequenos espaços do filme com uma lanterna de laser, tudo processado manualmente. O resultado desta técnica é uma profusão de muitas imagens fragmentadas. Sobre o filme, Tscherkassky diz que:

The hero of *Instructions for a Light and Sound Machine* is easy to identify. Walking down the street unknowingly, he suddenly realizes that he is not only

subject to the gruesome moods of several spectators but also at the mercy of the filmmaker. He defends himself heroically, but is condemned to the gallows, where he dies a filmic death through a tearing of the film itself. Our hero then descends into Hades, the realm of shades. Here, in the underground of cinematography, he encounters innumerable printing instructions, the means whereby the existence of every filmic image is made possible. In other words, our hero encounters the conditions of his own possibility, the conditions of his very existence as a filmic shade. Instructions for a Light and Sound Machine is an attempt to transform a Roman Western into a Greek tragedy. (TSCHERKASSKY, online).³⁸

Nicole Brenez e Pip Chodorov em seu texto “A Cartografia do Found Footage” (2014), apontam que o reemprego de imagens é uma prática constante na história da arte, e que o cinema intensifica essa utilização não menos incessantemente. Os autores descrevem cinco proposições conceituais para a utilização destes materiais de arquivo, são elas: “elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 1). Estes conceitos se desdobram em outros que não apenas seguem tendências nas obras de *found footage*, como se entrecruzam e atravessam entre si, não se esgotando em serem empregadas mais de uma técnica em uma obra.

Nicolas Bourriaud em seu texto “Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo” (2009) aponta que “de fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção” (p. 22). Para o autor, as relações de consumo não são passivas e a utilização de um objeto pressupõe a sua reinterpretação. Ao ler um livro ou ver um filme, o espectador estaria atuando sobre o objeto e de maneira subjetiva, subvertendo seu uso. Para um artista, a escolha de determinado objeto opera uma produção artística em si mesma, conferindo ao artefato uma nova significação. Este procedimento em nada tem a ver com repetições de signos, símbolos ou mesmo imagens. O artista estaria encontrando fissuras entre estes objetos, a fim de habitar nelas suas práticas e ideias.

Bourriaud (2009) também compara os espaços de consumo dos artistas, como lugares de compra que seriam ou não adequados. O autor relata que até os anos 1980, artistas compravam seus utensílios de trabalho em lojas consideradas adequadas, para a partir da década de 1990 se sentirem abertos para ir ao encontro de outros espaços comerciais. Ele prossegue sugerindo que:

[...] um sistema formal substitui o outro, e o modelo visual dominante parece ser a feira ao ar livre, o bazar, o mercado aberto, reunião efêmera e nômade de materiais precários e produtos de diversas proveniências. A reciclagem

³⁸ Ver em: <https://lightcone.org/en/film-4535-instructions-for-a-light-and-sound-machine>

(um método) e a disposição caótica (uma estética) enquanto matrizes formais, suplantam a vitrine e a organização em prateleiras (BOURRIAUD, 2009, p. 26).

Fazendo este paralelo com o cinema, poderíamos associar belas lojas de produtos cinematográficos, possivelmente localizadas em países de primeiro mundo, locais nos quais equipamentos de cinema de última geração podem ser adquiridos por valores altíssimos, ambientes estes considerados adequados para a compra de material para um filme ou cineasta profissional. Em contraponto, ainda hoje não se pode dizer que é comum a prática de cineastas que procuram por imagens em velhos rolos de películas empoeiradas em feiras de antiguidades.

É preciso pensar em como o próprio mercado é onipresente no campo das práticas artísticas. Nicole Brenez, em entrevista concedida à *revista Cinética* em 2014, refletiu sobre as questões históricas acerca da indústria e tecnologia e propôs uma desobediência que dá ao cineasta certa autonomia. Em suas palavras:

O que é mais importante para mim é também pensar fora dessa maldição da indústria. De certa forma, é muito humilhante ser dependente da última tecnologia, do que o mercado permite você usar. Talvez porque, basicamente, eu trabalho no campo da literatura; então, eu domino tudo que preciso para fazê-lo, só preciso de caneta e papel. Mas, para muitos cineastas, financeiramente em primeiro lugar, é ontologicamente difícil ser tão subordinado à indústria. E uma das mais frequentes objeções da mídia oficial em relação ao contra-cinema, à contra-informação e ao cinema político radical, para não mostrar seus filmes é que a qualidade técnica é muito baixa. Então, existe uma batalha pelas ferramentas, sempre. Quero dizer, toda ferramenta é política (BRENEZ apud ARTHUSO; GUIMARÃES, 2014, p. 5).

Brenez, em sua fala, citou como exemplo a obra do cineasta experimental Morgan Fisher, que sendo editor na indústria cinematográfica nos Estados Unidos, aproveitava as sobras de película *found footage* dos filmes que ele montava para fazer novas obras do lixo gerado pela própria indústria. A autora complementa: “também é uma tática de guerrilha, porque a maior parte das guerrilhas não tem dinheiro nem armas, e então a técnica é recuperar as armas do inimigo” (ARTHUSO; GUIMARÃES, 2014)

O reemprego do material encontrado, ou *found footage* em película, como dito anteriormente, faz parte da minha trajetória de cineasta e é um dos objetos da minha pesquisa enquanto artista. Foi a partir de uma aproximação quase que causal com o

material fotoquímico, e meu interesse incessante pelo cinema experimental, que estas obras foram se desdobrando em filmes.

No cinema experimental são inúmeras as formas de utilização da película *found footage* na realização de novos filmes:

Os filmes são feitos através de uma intervenção directa na película, mediante as mais variadas operações: riscar, rasgar, rasurar, cortar, queimar. Deste modo, o aspecto que se acabará por impor como mais saliente é a textura que as imagens adquirem e a forma como o ritmo visual se manifesta como valor fundamental. Este exemplo de prática quase artesanal da criação cinematográfica acaba por se mostrar como uma das mais singulares abordagens de toda a história do cinema (NOGUEIRA, 2010, p. 150).

Particularmente, esse é um caminho que me permite, para além de me deslumbrar com imagens únicas e totalmente originais destas películas, fazer também um cinema que escapa do modelo de produção convencional. Algo que, no contexto da realidade da minha estrutura local como cineasta latino-americana e fora dos grandes eixos, consiste em horas extenuantes de trabalho, sob pressão, com falta de tempo para o pensamento artístico, privilegiando equipamentos caros que muitas vezes custam muito mais dinheiro que o trabalho das pessoas, que são geralmente muito mal remuneradas. Esta espécie de produção experimental com filmes *found footage* me permite trabalhar praticamente sozinha, no meu ateliê. Neste processo de fazer um filme, existe um tempo primordial para o desenvolvimento das obras, geralmente muito mais lentos do que um filme feito com prazos comerciais.

Ainda, indica Luís Nogueira (2010):

Esta criação de novas imagens passou em alguns casos por uma reutilização, recontextualização e resignificação de imagens previamente existentes. Esta forma de (re)criação cinematográfica ficaria conhecida como *found-footage*. Aqui, socorremo-nos de imagens de arquivo que são submetidas a efeitos ópticos ou, sobretudo, a montagens que lhes hão de descobrir sentidos antes insuspeitos. Trata-se de uma forma de descortinar numa determinada obra um potencial latente que na sua origem não foi explorado (pp. 150-151).

Ir em busca de sentidos insuspeitos é um dos motores para a criação das obras desta série de trabalhos em *found footage* que eu trago para esta discussão: **Espírito Interior**, **Onda** (figura 29) e **Filme Imperfeito**. Foi a partir de uma análise e investigação minuciosa dos frames – como eu fazia antes mesmo de poder projetar essas imagens – que estes filmes surgiram. Estes arquivos de família encontrados em estado avançado de deterioração. Ao projetar estas imagens absolutamente

misteriosas, não são somente as figuras fantasmáticas que chamam minha atenção. Há, na deterioração da vida, um traço que é impresso na matéria pelo tempo, um “cineasta-tempo” que imprime no material fotoquímico padrões de estampas que são imagem em movimento, movimento da matéria orgânica e suporte cinematográfico.



Figura 29- Frames do filme Onda (2020)
Fonte: Arquivo pessoal

[...] estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo (DERRIDA, 2001, pp. 118-119).

Em *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2001) se desdobra sobre como as concepções arquivo estão atreladas aos comandos autoritários e detenção de estruturas do poder. Derrida relaciona as noções de memória, sejam elas pessoais ou históricas, a uma intermitente tensão entre o que deve ser mantido e o que deve ser reprimido. O apagamento das memórias, o que o autor chama de mal de arquivo, “estaria ligada à pulsão de morte, e suas implicações podem ser psíquicas, sociais e políticas” (MACÊDO, 2009, p. 177).

As memórias também são criadas para a manutenção de poder de autoridades ilegítimas, assim como a destruição de arquivos seriam fonte de manipulação de ideologias para fins ilícitos e estariam ligados a este mesmo mal de arquivo, que Derrida (2001) fala como pulsão de destruição e aniquilação de arquivos, memórias, povos e pessoas. O método de detenção dos arquivos e o poder de decisão sobre o

que é o acervo, segundo o autor, são deliberados, nunca neutros ou ingênuos, e as suas interpretações também são formas de reescrever o curso da história.

Trabalhar com material de arquivo também é uma prática que vem sendo utilizada por artistas contemporâneos nas mais diversas mídias. Estes artistas parecem “buscar resgatar memórias coletivas anônimas, trabalhando também a partir de imagens de arquivos existentes” (MACÊDO, 2009, p. 179). São muitos os usos do material de arquivo pelos artistas, alguns utilizam os conteúdos dos arquivos com novas narrativas inventadas, outros trabalham com a noção de falsificação destes arquivos ou ainda com o agrupamento de diferentes arquivos para a criação de uma nova história. Porém, foi a utilização do arquivo que a artista Rosângela Rennó retratou em seu trabalho a partir de fotografia e instalação, onde encontrei ressonâncias com minha própria poética:

Interesso-me pela produção vernacular, desprovida da roupagem estética, que já é uma espécie de “margem” da fotografia. Gosto de lidar com esse material, porque me fala da vida cotidiana, do indivíduo e do ser humano. Acredito que esse tipo de imagem conta muito mais sobre a humanidade do que a chamada fotografia de autor. A idéia [sic] da margem nos meus trabalhos corresponde ao que quase pula para fora do circuito dos objetos. O que quase vai para o lixo. Interesso-me por esse material pois ele me leva a pensar em que medida posso determinar que uma coisa não serve para absolutamente mais nada. Trata-se de uma questão de atribuição de valor e meu trabalho sempre começa pelo questionamento da atribuição de valor. Em fotografia, pode-se falar de valor estético, valor documental, valor simbólico, valor sentimental, e por aí vai... então, quando se destinou uma imagem ao lixo, significa que ela perdeu muita coisa (RENNÓ apud MACÊDO, 2009, p. 183).

O trabalho de Rosângela (figura 30) se comunica com o meu a partir do momento que busca imagens feitas por fotógrafos desconhecidos – assim como eu me interesso pelos cinegrafistas anônimos –, em um lugar onde não há mais tantos significados, apenas imagens, sendo que a intenção ainda é salvá-las de uma morte (ou descarte). É uma espécie de mal de arquivo, uma febre que se acomete em busca de um desejo pela origem, pelo antes, pelo que veio primeiro.



Figura 30- Duas Lições de Realismo Fantástico, 1991
Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/38/1>

Os capítulos 2 e 3 deste trabalho tentarão dar conta destes conceitos da utilização da película *found footage*, passando pela análise dos meus próprios trabalhos que utilizam tal técnica.

CAPÍTULO II – A UTILIZAÇÃO DO *FOUND FOOTAGE* NO CINEMA

Imagens filmadas e esquecidas, abandonadas, perdidas, escondidas, quando encontradas, parecem permanências no tempo revelando a impermanência de tudo, passado, presente, fugazes de um momento, são como alteridades que emergem de outros tempos e lugares distantes e desconhecidos, nunca vistos nem lembrados, paisagens, pessoas, movimentos, que são como vazios pedindo sentimentos (TONACCI, 2014, p. 2).

2.1 O REEMPREGO INTERTEXTUAL, IN RE (“EM ESPÍRITO”)

Para rapidamente ilustrar o “reemprego intertextual, in re – em espírito” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 2), utilizo as imagens dos filmes *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e *Psicose* (1998) de Gus Van Sant (Figura 31); e *Le Voyage dans la Lune* de George Méliès (1902) e *Excursion dans la Lune* de Segundo de Chomón (1909) (Figura 32).



Figura 31- Reprodução de frames dos filmes *Psicose* (1960), Alfred Hitchcock e *Psicose* (1998), de Gus Van Sant
 Fonte: JARDELINO *et al.*, 2020

Através destes dois exemplos gráficos, podemos observar que este tipo de reemprego é externo, em “espírito”, e uma nova obra é criada do zero, apesar de imitar a original em diferentes (ou na totalidade de) aspectos como tema, estrutura, roteiro, etc. No exemplo de *Psicose* (1998), o diretor Gus Van Sant copia os planos, movimentos de câmera e a própria história do roteiro de Joseph Stefano, que foi baseada no livro *Psicose* do escritor estadunidense Robert Bloch.



Figura 32- *Le Voyage dans la Lune* de George Méliès (1902) e *Excursion dans la Lune* de Segundo de Chomón (1909)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=J2AipbUsflo>

Segundo de Chomón, diretor de cinema espanhol, também recria a obra de George Méliès plano a plano, fazendo um reemprego literal das imagens de *Le Voyage dans la Lune* para criar uma nova obra, *Excursion dans la Lune*, a partir do primeiro filme.

2.2 A RECICLAGEM OU REEMPREGO IN SE (MATERIAL)

A reciclagem “in se”, também segundo o texto de Benez e Chodorov (2014), trata-se da reciclagem ou reemprego material. E sobre estas formas, o cinema se desdobra em mecanismos de utilização destes meios em dois tipos, a reciclagem endógena e a exógena.

2.2.1 A reciclagem endógena

A definição de endógeno, de acordo com o *Dicionário Oxford*³⁹, é o que diz respeito àquilo “que se origina no interior do organismo, do sistema, ou por fatores

³⁹ O dicionário de português da Google é proporcionado pela Oxford Languages.

internos”. Assim como o conceito de exógeno, seu antônimo é aquele “que provém do exterior, que se produz no exterior (do organismo, do sistema), ou que é devido a causas externas” Brenez e Chodorov (2014), no texto “A Cartografia do Found footage”, utilizam estes termos muito usados em campos como o da biologia e da geologia para trazer estas definições acerca da reciclagem e do reemprego de imagens no cinema. Portanto, para a reciclagem endógena, temos como ponto de partida a ideia de que para a construção das obras, seriam utilizados materiais da própria obra. São dois os tipos de reciclagem endógena, o trailer e a autossíntese.

Trailer

O trailer trata-se de uma peça publicitária de duração muito curta, feita a partir de imagens do próprio filme e com a finalidade da elaboração de um produto que tem o propósito de divulgar a obra e instigar o espectador a vê-la. Apesar de utilizar as ferramentas do discurso publicitário com a intenção de vender o produto, o trailer também obedece a algumas normas da linguagem cinematográfica, destacando alguns de seus aspectos formais e narrativos, e selecionando algumas das principais cenas que entregam para o espectador uma espécie de resumo do conteúdo dos filmes.

Autossíntese

Na autossíntese, são utilizados trechos da própria obra dos cineastas, porém, em um novo contexto. No texto da Brenez e Chodorov (2014), os autores trazem como um dos exemplos o cineasta Jonas Mekas, que em muitas de suas obras se utiliza de seu próprio acervo de filmes de família para a realização de novos trabalhos. É o caso de seu filme, *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2000), um de seus chamados “filme-diários”. Com duração de cinco horas, o filme de Mekas compila uma série de gravações caseiras feitas ao longo de trinta anos, com imagens que incluem eventos familiares, aniversários, os primeiros passos de seus filhos e outras imagens do cotidiano do cineasta.

Geraldo Veloso em seu texto “O Cinema como subproduto do cinema found footage”, também trata sobre este tipo de cinema *found footage* endógeno com autossíntese, sem, no entanto, utilizar estes termos especificamente, mas dissertando

muito bem sobre eles. Também diz sobre o importante documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, em uma de suas mais icônicas obras:

Eduardo Coutinho recria o seu projeto original, *Cabra Marcado Para Morrer* – interrompido pelas repercussões, em pleno sertão nordestino, do golpe militar de 1964. O material, na ocasião, foi recolhido e escondido da sanha da repressão que progressivamente se instalou no país e ficou intocado, hibernando. Vinte anos mais tarde, Coutinho retoma a ideia de criar um diálogo entre o material filmado (já na situação de *found footage*) em 1964 e os anos oitenta do século passado, revisitando os remanescentes, registrados vinte anos antes. O resultado é uma extraordinária utilização de uma *found footage*, realizado pelo próprio Coutinho num original processo de visita ao passado e seus desdobramentos nos tempos do renascimento institucional do país, antes da posse do primeiro presidente civil, depois de mais de vinte anos de impostura militar (VELOSO, 2014, p. 6).

2.2.2 A reciclagem exógena

Como citado anteriormente, e emprestando de um conceito muito utilizado pela biologia, exógeno é aquilo que provém do meio externo ao organismo, assim como no cinema, o termo é usado pelos autores Brenez e Chodorov (2014) em “Cartografia do *Found footage*”, para designar obras cinematográficas que se utilizam de material reciclado e do reemprego de material audiovisual externo. São filmes apropriados, obtidos muitas vezes ao acaso e ao encontro casual de artistas e cineastas, que reciclam as imagens que não são filmadas por eles mesmos. Este é o tipo de cinema, a reciclagem exógena, o objeto de interesse principal deste texto, com atenção especial para a reciclagem exógena do uso da película *found footage*.

O cineasta Geraldo Veloso no texto “O Cinema como subproduto do cinema *found footage*” (2014) questiona: “Onde começa este ‘reaproveitamento’ de material historicamente registrado?” (p. 5) e completa, “num lembrar selvagem e sem método, consigo me lembrar de Paris 1900, de Nicole Vedrès, que reúne *footage* de registros sobre a cidade de Paris, no início do século XX, por operadores diversos”. (p. 5). O autor também destaca que nesta época e no começo da invenção cinematográfica, usuários destes dispositivos de projeção começaram a criar uma linguagem criativa a partir das imagens. Era comum o projecionista, em posse das películas, reorganizar os filmes de novas maneiras, para que novos significados surgissem de um mesmo material, atribuindo-lhes assim sempre um caráter de novidade cinematográfica.

A seguir serão abordadas as formas elencadas pelos autores Brenez e Chodorov (2014) a respeito deste tipo de reciclagem no cinema.

Stock-shot

Determina-se este tipo de cinema, *stock-shot*, filmes que utilizam cenas externas, mas que se justificam no plano. É praticado muitas vezes em produções de baixo orçamento, nas quais faltam tempo, dinheiro e planejamento para filmagens. Utilizam de cenas de bancos de imagens, tanto de domínio público quanto privado, que podem ser usadas para ocupar espaços vazios e ambientações de filmagens, criando *raccords* que remetem à realidade do filme, e tentando passar despercebidas neste contexto, conforme necessidades narrativas da obra.

O “filme de montagem”:

O filme de montagem é uma forma muito utilizada em filmes de arquivo e documentários. São usadas cenas dos mais diversos tipos de arquivos, como telejornais antigos, imagens de televisão, filmes de guerra e materiais de campanha, por exemplo. Um filme que se utiliza desta técnica é o documentário *Nuit et Brouillard* (1995), de Alain Resnais, no qual o cineasta se apropria de imagens produzidas pelos próprios nazistas, para fazer um registro crítico e perturbador dos campos de concentração (VELOSO, 2014).

Found footage:

O uso da película *found footage* se diferencia das demais técnicas principalmente porque

[...] confere autonomia às imagens, privilegia a intervenção material sobre a película e se adere a novos locais (por exemplo, às camadas de emulsão) e a novas formas de montagem: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 3).

Ligadas às práticas artísticas, como colagens e montagens fotográficas dos anos 1920, e aos cubistas e dadaístas, os quais já não se interessavam tanto pela

representação do real, mas do deslocamento dos objetos e processos de suas próprias realidades. Brenez e Chodorov (2014) citam as notas preparatórias de Fernand Léger para o seu filme *Ballet Mécanique* (1924), como um rascunho de um manifesto sobre o que representa o *found footage*: “empregar os takes descartados de um filme qualquer – sem escolher – ao acaso” (LÉGER, 1923 apud BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 3).

Os autores Brenez e Chodorov (2014) propõem uma discussão de cinco utilizações da película *found footage* no cinema experimental. Discorro sobre estes cinco elementos a seguir, sendo eles: elegíaco, crítico, o uso estrutural, o materiológico e o analítico.

A) *Uso elegíaco*

No uso elegíaco, a cineasta utiliza o material *found footage* desfragmentando-o, privilegiando momentos específicos em torno de um tema primordial. É o caso do filme *Rose Hobart* (1936-39), de Joseph Cornell (Figura 33). O autor utiliza fragmentos do filme comercial *A leste de Bornéu* (1931), do diretor George Melford, para fazer uma compilação de momentos sem compromisso com a narrativa, somente evidenciando momentos enigmáticos, misteriosos e eróticos da atriz principal, Rose Hobart, como uma ode à figura feminina, evidenciando a obsessão do autor pela atriz (GUNNING, 2014).

Cornell retalha e reordena o filme com a intenção de exaltar uma figura de beleza confusa e hesitante, em atuação trêmula da atriz. Ao mesmo tempo, Catherine Corman cita P. Adam Sitney em seu texto “Astronomia surrealista no pacífico sul: Joseph Cornell e o eclipse em colagem”, a respeito da decadência estética das escolhas do artista: “trechos são danificados e estranhas elipses ocorrem para repará-los [...] Cornell fez desses acidentes de deterioração o modelo formal de seu primeiro filme” (CORMAN, 2014, p. 3).



Figura 33- Compilação de frames retirados do filme de Rose Hobart (1936-39), Joseph Cornell, com imagens da atriz Rose Hobart em *A leste de Bornéu* (1931) de George Melford
 Fonte: Compilado realizado pela autora

Com a utilização elegíaca do material *found footage*, Joseph Cornell cria com *Rose Hobart* um filme-colagem poético onde evoca-se o sonho, a memória e o inconsciente oculto que pulsa do cinema comercial hollywoodiano através de movimentos dissociados, libertado de qualquer narrativa que expurga, evidencia e esculpe a matéria do cinema como bem aponta Catherine Corman, referenciando mais uma vez Sitney, que vê o filme *Rose Hobart* como “uma ilustração vanguardista no entre guerras, em Manhattan, do lendário manifesto de uma só frase de Michelangelo: “Eu vi o anjo no mármore e o esculpi até libertá-lo” (CORMAN, 2014, p. 6).

B) Uso crítico

O uso crítico, segundo os autores Brenez e Chodorov (2014), seria uma das técnicas mais difundidas do *found footage*. Segundo eles, o uso crítico “consiste em se apropriar de imagens da indústria ou de imagens privadas de família para deformá-las até, frequentemente, destruí-las com violência” (p. 4). Os autores descrevem um

anúncio do diretor Jonas Mekas do ano de 1969, profetizando a disseminação da técnica. Em sua fala, Mekas acredita que futuros cineastas iriam se apropriar de todo material de hollywood dos últimos 80 anos anteriores como material bruto para suas próprias obras. Mais adiante, em texto escrito para o lançamento do seu filme *Passio* (2007), o diretor experimental Paolo Cherchi Usai fez uma reflexão que reverbera com a fala de Jonas Mekas:

Em 1895 foram produzidos cerca de 40 minutos de imagens em movimento, e quase todas estão ainda hoje conservadas. Estima-se que em 2004 tenham sido produzidos o equivalente a dois bilhões de horas, ou seja, 228.000 anos de filmes, trabalhos em vídeo, programas de televisão, filmes promocionais de curta duração, videogames, noticiários, vídeos de vigilância, produtos amadores. Mais de 95% dessas imagens produzidas a cada ano desaparece, para sempre, e a percentagem dessa perda é provável que cresça ainda mais com o passar do tempo (USAI, 2014, p. 1).

A partir destes materiais, várias possibilidades formais se apresentam, são elas:

A Anamnese:

Pegando emprestado novamente dos conceitos de outros campos a fim de ilustrar estes termos, recorro ao termo “anamnese” a partir da área da saúde. Derivada do grego, *ana* significa trazer de novo e *mnesis*, memória⁴⁰. Na clínica médica, anamnese trata-se de uma entrevista realizada pelo profissional de saúde ao paciente a fim de que este busque lembrar das suas sensações para que assim, a partir de um conjunto dos sintomas relatados, seja feito um possível diagnóstico da doença.

Diante disto, nos filmes com uso crítico à anamnese, são reunidas imagens em *found footage* provenientes de diferentes fontes, mas que tentam se aproximar por suas similaridades, explicitando exatamente a natureza de seus discursos a fim de dar ênfase à uma realidade difícil de encarar (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 4).

Tom Gunning em seu texto *Finding the way: films found on a scrap heap* (2014), trata desta tendência no cinema *found footage* e aponta: “Muitos cineastas extraordinários garimpavam materiais de arquivo dissociativos não apenas para

⁴⁰ Ver em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Anamnese_\(sa%C3%BAde\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anamnese_(sa%C3%BAde))

evocar justaposições oníricas, mas para expressar posicionamentos políticos e sociais” (GUNNING, 2014, p. 8., tradução livre)⁴¹.

É o caso do filme *L'histoire du soldat inconnu*⁴² (1931) (Figura 34), de Henri Storck. Storck assistiu e se apropriou de variados noticiários do ano de 1928, e a partir deles, compilou trechos do que seria um presságio subsequente de políticas nacionalistas, repressão autoritária travestida de discursos belicosos de políticos com boas intenções, mas que culminariam na Segunda Guerra Mundial. Estas imagens farsescas são justapostas com a imagem de uma exumação de um corpo de um soldado desconhecido ao som de chaminés de fábrica em colapso.



Figura 34- Frames do filme *L'histoire du soldat inconnu* (1931) de Henri Storck
Fonte: Compilado pela autora

Outro exemplo de filme que explora o uso crítico à anamnese é obra de Bruce Connors com os filmes de montagem com *found footage*, como *A Movie* (1958), *Cosmic Ray* (1960), *Report* (1967), *Mongoloid* (1978) e *Valse Triste* (1978), filmes que mixa imagens de propaganda, de fatos políticos midiáticos, de guerra, de filmes educacionais, documentários e até pornográficas e da indústria pop e musical, de forma a expor o inconsciente coletivo da própria cultura das imagens midiáticas que passaram a sobrecarregar ainda mais a partir do advento da televisão (GUNNING, 2014).

⁴¹ Do original, “Many extraordinary filmmakers have mined an archive out-of-control not only to evoke dream-like juxtapositions, but to express political and social commentary”.

⁴² Ver em: <https://lightcone.org/en/film-1388-l-histoire-du-soldat-inconnu>

O Desvio:

A prática do Desvio é baseada na ideia de manter o filme apropriado intacto, porém, conferindo aos personagens novos diálogos e falas totalmente discrepantes das originais, atribuindo-lhes assim novos sentidos – como apontado pelo Movimento Situacionista, no *Um Guia prático para o desvio*, de 1956, escrito por Guy Debord e Gil J. Wolman (BRENEZ; CHODOROV, 2014).

No manifesto, os autores tratam do desvio nas mais variadas práticas artísticas para uma tática de inovação extremista e contra “as premissas para a revolução, tanto no plano cultural quanto no estritamente político, não só estão maduras, mas já começaram a apodrecer” (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 1). Os autores afirmam que é através do cinema que o desvio pode atingir sua máxima eficiência e beleza. Segundo os autores,

Os poderes do filme são tão amplos, e a ausência de coordenação de tais poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre espectadores ou críticos profissionais. Apenas o conformismo dessas pessoas as impede de descobrir encantos igualmente sedutores e defeitos igualmente óbvios mesmo nos piores filmes (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 5).

Para Debord e Wolman, é possível que um filme notadamente racista como *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, possa renascer através do desvio como uma poderosa obra de protesto em denúncia aos horrores de atividades de entidades racistas como a Ku Klux Klan, que eram (e ainda são nos dias de hoje) presentes à época do manifesto (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Entretanto, filmes que se utilizam do desvio, muitas vezes se aproveitam de certa comicidade para dar um novo tom humorístico nas obras. Para ilustrar estes conceitos, os autores de “Cartografia do found footage”, Brenez e Chodorov (2014), apontam como exemplo o filme *La Dialectique peut-elle casser des briques?* (1972), de René Viénet. (Figura 35). Viénet se apropria do filme chinês de Hong Kong, *Crush* (1972) do diretor Tu Kuang-chi, um filme de kung-fu sobre lutadores que se opõem a opressão japonesa e conta a história de um lutador de taekwondo chinês, Huang Sheng, que vai até o Japão para libertar seu tio coreano, forçado a trabalhar em campos de concentração. René Viénet pratica o desvio dublando os personagens e alterando suas falas. Neste cenário, o filme trata sobre luta de classes, fazendo alusão

a discursos revolucionários de anticapitalistas como os de Marx, Bakunin, Wilhelm Reich. E pela incapacidade da classe dominante em tecer diálogo com o proletário, a violência é escolhida como argumento.



Figura 35- Frames do filme *La Dialectique peut-elle casser des briques?* (1972) de René Viénet
Fonte: Compilado pela autora

No Brasil, há um exemplo bastante burlesco da prática do desvio, apesar da utilização destes filmes encontrados em digital, com o programa de televisão *Tela Class*, dos humoristas Hermes & Renato, exibidos no canal da MTV Brasil entre os anos de 2007 e 2008. Eram criados roteiros a partir de filmes B e de baixo orçamento, em versões de até 30 minutos redubladas pelos atores. Fitas como o *exploitation*⁴³ de ação filipino, *O Retorno do Agente 003 ½* (1982), do diretor Eddie Nicart, foram utilizadas para a criação de novas obras politicamente incorretas da dupla de atores.

A Variação / a Exaustão:

A técnica da variação/exaustão, de acordo com o texto de Brenez e Chodorov (2014), trata da experiência de criar variações em torno de um único objeto apropriado, podendo exaurir todas as possibilidades formais e plásticas da obra. É um exercício que se propõe a trabalhar com o limite das imagens e com a questão material da película cinematográfica em suas mais infinitas possibilidades, trazendo sentidos novos e múltiplos significados para as obras.

Um dos filmes que se utiliza da variação/exaustão é o *The Politics of Perception*⁴⁴ (1973), do diretor Kirk Tougas (Figura 36).

⁴³ *Exploitation* é um gênero de filmes apelativos, que abordam de modo mórbido e sensacionalista as temáticas tratadas. O termo pode ser traduzido como cinema apelativo. (n.a)

⁴⁴ Este filme pode ser visualizado no site de *streaming* da Universidade de Strasbourg, ver em: <https://pod.unistra.fr/video/38707-05-the-politics-of-perception-kirk-tougas-1973/>



Figura 36- Frames de *The Politics of Perception* (1973), de Kirk Tougas
 Fonte: Compilado pela autora

Dividido em duas partes, a primeira parte do filme apresenta cartelas contendo textos com falas sobre a sociedade, a produção, a distribuição e o consumo. Na segunda parte, o diretor apresenta a mesma versão de um trailer de um filme (*Assassino a preço fixo*, Michael Winner, 1973), que a cada exibição, a película sofre uma alteração química, distorcendo imagem e som de maneira entrópica, ao ponto da versão original se tornar inteligível. Desta forma, o diretor dissolve a imagem fotográfica para lavar e purificar a película e a tela, praticando uma crítica ao suposto domínio dos retratos comerciais (BRENEZ; CHODOROV, 2014).

O Ready-Made:

Contrapondo a variação/exaustão, o *ready-made* pouco ou nada intervém no material original. Porém, quando manuseado pelos artistas, estes materiais ganham novos significados. Um dos exemplos mais expressivos do uso crítico do *ready-made* no cinema experimental em *found footage* é *Perfect Film*⁴⁵ (1986) (Figura 37), do diretor americano Ken Jacobs.

⁴⁵ O filme pode ser visto no site *Ubuweb Film*, em https://ubu.com/film/jacobs_perfect.html



Figura 37- Frame de Perfect film (1986), de Ken Jacobs
 Fonte: Compilado pela autora

Encontrado ao acaso em um antiquário da Canal Street em Nova York, tratava-se de um material televisivo com entrevistas sobre a morte de Malcolm X. Ao projetar o filme, o diretor encontrou um material que parecia perfeito e, tal como na experiência duchampiana, o aceno para reviver as imagens descartadas configurou o gesto artístico, como aponta Brenez e Chodorov (2014), “[...] o ato criador consiste em transformar um resíduo industrial (rushes, cópias danificadas, takes, sobras de película e até mesmo noticiários, como na obra de Ken Jacobs) em obras de arte [...]” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 6).

C) Uso estrutural

De acordo com Brenez e Chodorov (2014), o filme de uso estrutural está relacionado com o próprio cinema, e não interessado em imagens ou temas. Os filmes que utilizam esta técnica se preocupam mais com a forma cinematográfica na sua exploração de suas variações cromáticas, nas sensações e velocidades e sua fruição imagética.

*Berlin Horse*⁴⁶(1970) (Figura 38), do cineasta experimental inglês Malcolm Le Grice, trata-se de um exemplo do uso estrutural no cinema *found footage*. Repetindo diversas vezes um mesmo fragmento de uma imagem onde um cavalo circula em

⁴⁶ O filme pode ser visualizado no site <https://www.dailymotion.com/video/x22c7la>

torno do seu provável treinador, Le Grice usa variações da película em negativo, positivo, preto e branco, colorido. Sobrepõe esta mesma imagem em diversos tons, em diferentes ritmos, velocidades, para frente e para trás, se entrecruzando, explorando com um mesmo trecho de filme várias possibilidades estruturais de manipulações, técnicas plásticas e de montagem. Ao final, outra imagem, que parece ser mais antiga ou de um filme de época, que traz um homem puxando seu cavalo, sofre algumas das mesmas variações.



Figura 38- Frames de *Berlin Horse* (1970), de Malcolm Le Grice
Fonte: Compilado pela autora

Malcolm Le Grice conta em seu texto “Found Footage: Some Thoughts”, que no meio da década de 1960, na época em que começou a trabalhar com filme, dava aulas na *St. Martins School of Art*. A escola era localizada no distrito do Soho, em Londres, onde também estava o centro industrial de cinema britânico, o *British Film Industry*. Enquanto Le Grice caminhava pelo entorno da escola, encontrava latas de filmes descartadas pelo caminho. Assim, durante essas caminhadas, o diretor começou a coletar uma quantidade imensa desses materiais e re-editar, repetir em *looping* e fazer novos *printings* das imagens que para ele continham algum mistério e apelo (GRICE, 2014).

O diretor também se pergunta por que começou a fazer filmes a partir daqueles materiais. Uma das questões que ele levanta em seu texto é a questão econômica. Fazer cinema era caro e estes filmes descartados pela indústria pareciam, a princípio, uma grande fonte de material gratuito. Porém, Le Grice também relaciona suas técnicas utilizadas em seus filmes como uma resposta e influência da sua pesquisa em pintura e colagem de imagens e outros materiais encontrados (GRICE, 2014).

Em seu texto, Le Grice pensa que em retrospecto, intuitivamente ele encontrou uma qualidade misteriosa nestas imagens. E completa: “[...] o que agora chamo de 'latência' - encontrando algum aspecto da sequência que não foi visto ou intencionalmente colocado ali pelo diretor de fotografia original e que, quando recombinação em um contexto diferente, abriu novos e surpreendentes significados” (GRICE, 2014, p. 2., tradução livre).⁴⁷

D) *Uso materiológico*

O uso materiológico leva em consideração aspectos característicos da película enquanto matéria. Dentro desta perspectiva, podem ser consideradas as práticas que priorizam a própria química da película, como a decomposição de seus elementos químicos com substâncias reativas, ácidos e outros compostos que interagem com os elementos que compõem a película cinematográfica, distorcendo a imagem retratada no filme (BRENEZ; CHODOROV, 2014).

Um exemplo desta utilização é o filme *Malogro*⁴⁸ (2019), da cineasta brasileira Moira Lacowicz. Moira utiliza químicos corrosivos em materiais *found footage* que encontra em sebos e antiquários. Em *Malogro*, a emulsão se solta, descola, derrete em buracos e bolhas, retalha em novos recortes em um ritmo que, junto das figuras esportistas, a música e o som da narração cobrem e descortinam convulsivamente as imagens em movimento.

Outra perspectiva da utilização materiológica da película *found footage* se apresenta no filme *Dellamorte Dellamorte Dellamore*⁴⁹ (2000) (Figura 39), de David Matarasso.

⁴⁷ Do original, “[...] what I now talk about as a ‘latency’ – finding some aspect of the sequence that was not seen or intentionally put there by the original cinematographer and that, when re-combined in a different context, opened up new and surprising meanings”.

⁴⁸ O filme pode ser assistido no vimeo da artista: <https://vimeo.com/433823988>

⁴⁹ Filme pode ser visualizado em: <https://vimeo.com/344565104>



Figura 39- Frames do filme *Dellamorte Dellamorte Dellamore*, de David Matarasso
Fonte: Compilado pela autora

Nesta prática, leva-se em consideração a decomposição da película cinematográfica principalmente através de cortes feitos diretamente nos frames, da desfragmentação destes frames, na reorganização destas “peças” como um mosaico ou caleidoscópio (BRENEZ; CHODOROV, 2014).

Outro artista importante na utilização da técnica é o austríaco Peter Tscherkassky. Filmes como *Outer Space*⁵⁰ (1999) (Figura 40) foram feitos a partir de uma técnica inventada pelo próprio cineasta, que montou um laboratório de revelação em sua própria casa. É nesta sala escura que o diretor faz várias camadas de cópias de filmes de *found footage* pontuadas e expostas através de uma luz de raio laser, em um trabalho minucioso e artesanal de montagem e copiagem. Tscherkassky estuda o material obsessivamente, assistindo aos filmes várias vezes, até sabê-los de cor. (TSCHERKASSKY, 2014). O diretor explica: “Uma tira de película virgem, de aproximadamente 15 centímetros de largura e 1 metro de comprimento, é presa a uma prancha. A tira de filme contém 48 fotogramas, o que equivale a dois segundos de filme projetado (p. 4).



Figura 40- *Outer Space* (1999), de Peter Tscherkassky
Fonte: Compilado pela autora

⁵⁰ Para mais, ver em: <https://vimeo.com/314251447>

Por conta da natureza do seu trabalho no *darkroom*, o diretor aponta a película como um dos meios que compõem o seu trabalho de forma elementar, assinalando que existem diferenças cruciais entre os meios digitais, onde há dados binários que são armazenados em suportes eletrônicos e que não podem ser manuseados fisicamente, enquanto o material filmico reage da interação da luz com os processos químicos e da emulsão (TSCHERKASSKY, 2014).

E) *Uso analítico*

O uso analítico do cinema *found footage* aparece como uma espécie de objeto de estudo “sob modelo de uma investigação científica” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 8), pesquisa ou admiração de certos temas, pessoas, fatos e a reflexão sobre o próprio cinema, de maneira radical, subversiva. Dentro desta concepção, e de acordo com os conceitos elencados em “Cartografias do *Found footage*”, de Brenez e Chodorov (2014), algumas das possibilidades de emprego do uso analítico são:

A glosa:

Um exemplo da utilização da glosa, é o documentário experimental do cineasta Maurice Lemaître, *Erich Von Stroheim*, de 1979 (Figura 41).



Figura 41- Erich Von Stroheim (1979), de Maurice Lemaître
Fonte: Compilado pela autora

No filme, Lemaître faz uma ode e uma homenagem ao seu “objeto” de admiração, o ator e diretor visionário da era do cinema mudo, Erich Von Stroheim, austríaco radicado nos Estados Unidos. O diretor, que é cultuado por seu caráter inventivo e filmes *avant-garde*, vira o tema único tanto com sua imagem quanto com sua obra no filme de Maurice Lemaître.

A montagem cruzada:

Outro exemplo de profundo conhecimento e obsessão acerca de um tema específico é o resultado da obra *Histoire(s) du cinéma* (Figura 42), realizada entre os anos de 1978-1998, por Jean- Luc Godard. Na montagem cruzada, uma imagem tenta dar conta de recorrer a outras com o objetivo de tecer elucidações entre elas (BRENEZ; CHODOROV, 2014).



Figura 42- Frames de *Histoire(s) du cinéma* (Jean- Luc Godard, 1978-1998)
Fonte: Compilado pela autora

Em *Histoire(s) du cinéma*, o diretor faz um dossiê frenético de um fluxo de seu pensamento sobre a história do cinema. O filme é dividido em oito partes e 266 minutos, em uma montagem cruzada e complexa que versa sobre a concepção de cinema para o autor.

A variação analítica:

Na utilização da variação analítica, os autores Brenez e Chodorov (2014) usam como exemplo outra obra de Ken Jacobs, *Tom Tom the Piper's Son* (1969-1971) (Figura 43). Neste filme, o diretor utiliza o *found footage* como um laboratório das imagens em movimento e seu tratado morfológico, tendo como objeto de pesquisa a linguagem cinematográfica (BRENEZ; CHODOROV, 2014).

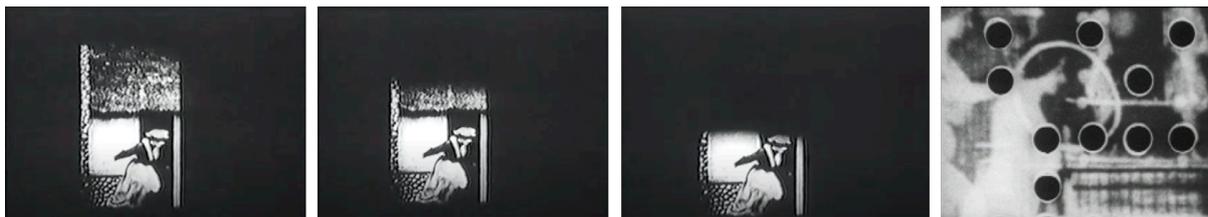


Figura 43- Frames de Tom Tom the Piper's Son (Ken Jacobs, 1969-1971)
Fonte: Compilado pela autora

A síntese da montagem cruzada e da variação analítica:

Para a utilização analítica com a síntese da montagem e a variação analítica, por fim a dupla de autores Brenez e Chodorov (2014) traz como modelo a obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

Em suas obras, que são restauradas e refilmadas pelos próprios cineastas, eles se utilizam de *found footages* de imagens históricas para explicitar suas sutilezas. Através de *slow motions*, é possível evidenciar cada elemento filmado, seja uma paisagem, um humano ou animal, dando-lhes peso e ênfase e caráter documental para cada um destes detalhes, como em *Imágenes de Oriente* (2001) (Figura 44).



Figura 44- Imágenes de Oriente (2001), Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi
Fonte: Compilado pela autora

Todos estes exemplos, obviamente, não se esgotam em si mesmos. E muitos dos filmes trazidos para ilustrar estes textos se utilizam de muitas destas técnicas, e também de outras que não foram elencadas por estes escritos, evidenciando não só as possibilidades de criação das obras com *found footage* em película, como sua inventividade formal, crítica e política.

CAPÍTULO III – ANÁLISES DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS FILMES ESPÍRITO INTERIOR, ONDA E FILME IMPERFEITO

Mas a imagem do filme – cuja intangível realidade consiste de luzes e sombras irradiadas através do ar e apreendidas na superfície de uma tela prateada – chega até nós como o reflexo de um outro mundo. (DEREN, 1978, p. 141)

A partir da ideia da apropriação de película cinematográfica, foram selecionadas para análise fílmica e de processo, três obras realizadas por mim dentro do contexto desta pesquisa de mestrado. São elas, **Espírito Interior**, 2'40" (2020), **Onda**, 11'33" (2020) e **Filme Imperfeito**, 10'10" (2021).

Antes de mais nada, este é também um processo de entender o que tem nas imagens, assim como o que existe na materialidade da película e o que delas tanto me instiga, que por muitas vezes fogem da minha própria compreensão. É também uma necessidade de me dedicar a um gesto de fazer cinematográfico, um fazer artístico e cinematográfico que me parece libertador, tanto para as próprias imagens como para mim, que as manipulo.

Nicole Brenez, em seu texto "Manual Prático dos Cinemas de Vanguarda" (2021), sugere que este tipo de cinema tem algumas tarefas, e as enumera em 12 categorias. Entre elas estariam:

- 1) Elucidar as propriedades específicas do cinema;
- 2) Problematizar o dispositivo: elaborar instrumentos técnicos para criar novas plásticas; reagenciar, desviar, recusar as ferramentas industriais;
- 3) Utilizar instrumental oferecido pela indústria em seu limite ou para além de sua capacidade, de maneira mais exigente que os próprios produtos da indústria;
- 4) Inventar novas formas narrativas;
- 5) Documentar os fenômenos aprofundando as propriedades descritivas próprias à analogia cinematográfica;
- 6) Contestar a decupagem normatizada dos fenômenos e propor novas formas de organização do discurso;
- 7) Realizar e difundir as imagens que uma sociedade não quer ver;
- 8) Antecipar ou acompanhar lutas políticas;
- 9) Articular a vanguarda cinematográfica com as outras vanguardas artísticas, filosóficas, literárias, musicais, pictóricas, performáticas, videásticas, assegurando assim uma permanente 'superação da arte';
- 10) Interrogar o papel e as funções das imagens do passado e do presente;
- 11) Estabelecer aqui e agora um outro mundo, sobre um registro eufórico ou melancólico (BRENEZ, 2021, p. 27).

Brenez (2021) afirma que a ideia de que o cinema de vanguarda é elitista se baseia na falta de alicerces econômicos que conseqüentemente o deixa à margem da expressão social. Mas, contrariamente ao cinema industrial, que se apoia em um conjunto de regras e iconografias já conhecidas, é o cinema de vanguarda que

subverte a linguagem, especulando incessantemente seu dispositivo material e estabelecendo com ele relações simbólicas com o real (BRENEZ, 2021, p. 45).

Reverberando com estas ideias da relação do simbólico com o real, tomo emprestado o conceito da problemática do figural pensado por Philippe Dubois em seu texto “Plasticidade e cinema: a questão do figural” (2012). Nele, Dubois trabalha exatamente o que ele entende como a “plasticidade, a da matéria e das formas, aquela sempre cambiante e fundamentalmente instável, da presença fenomenal das coisas [...]” (p. 99) para arremessar-se nesta questão. (Dubois, 2012, p. 99) Para organizar o seu pensamento, o autor escreve que “o ponto de partida seria o seguinte: interessar-se pelas imagens (de cinema) não como representação, mas como presença. (DUBOIS, 2012, p. 100)

Dubois cita o pensamento de Godard, de que o que realmente nos toca na imagem fílmica não são suas abordagens representativas, a capacidade de produzir narrativa, seus personagens psicologizantes, encadeamentos fílmicos temporais e outros contextos. Mas, segundo o cineasta, o efeito da presença e do figurativo é o que nos afeta nas imagens (Dubois, 2012).

O autor, porém, cita Elie Faure que, radicalizando o pensamento de Godard, aponta não apenas o problema da narratividade, mas exclui também a ideia do figurativo, que de certa forma assinalaria um viés temático para a imagem, para então se deter apenas à ideia de plasticidade da imagem, o que Dubois aponta como figural (Dubois, 2021). Portanto, segue no texto do autor:

A imagem fílmica nos atingiria, portanto, menos por suas capacidades narrativas (o roteiro) ou. Representativas (a temática) – as primeiras procedendo de uma abordagem estrutural, as segundas de uma abordagem semântica – do que por suas capacidades de figuração (abordagem plástica), ou pelo menos certos aspectos dessas (vamos tentar compreender quais), as únicas próprias, aparentemente, para engendrar semelhantes sensações plásticas (DUBOIS, 2012. p. 104).

Sendo, portanto, a figuração contra a narração, também seria o figural contra o figurativo, uma vez que este também é da ordem da semelhança e da representação e, portanto, atua contra o sensorial. Para se fazer entender, Dubois considera fundamentalmente o figural como um “*processus*”, ou seja, um processo da imagem, ao contrário de um produto. Ele é por isso instável e precede a lógica visual, que é movimento e “[...] ação no próprio corpo da imagem, na carne viva de suas visualidades” (DUBOIS, 2012, pp. 108-109).

Diante disso, o autor elabora o conceito do figural em cima de três proposições: a fulgurância, a ruptura e a presença. E são a partir destes conceitos que o autor se debruça sobre o figural como sendo um exercício de revelar o olhar e um gesto de analisar o que é ver.

Dentro destas proposições e para pensar no problema do figural, Dubois se utiliza primeiramente do conceito de *fulgurância*. Em um primeiro momento, a imagem teria a capacidade de gerar comoção, sobressalto, a fulgura:

O acontecimento figural, quando ele advém, fulgura ou sidera o espectador, o qual se encontra então, ao mesmo tempo tomado (de estupor) e destomado (de seus hábitos de percepção ou de compreensão), desprovido, sem voz, boquiaberto. 'Nada a dizer e tudo a ver' (DUBOIS, 2012, p. 110).

Para o autor, esta é a primeira reação do fulgural no espectador, que tem a ver com um encontro físico da pulsação das imagens para uma fruição pura. Stan Brakhage diz no começo do seu texto "Metáforas da Visão", o que acredito ser um exemplo do figural fulgural:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do "verde"? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações do espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de 'no princípio era o verbo' (BRAKHAGE, 1983, p. 341).

Em seguida, porém, essa sensação acaba para que se abra espaço para o aprofundamento das potências da imagem e seus valores, através do segundo efeito do figural, o da *ruptura*. Nesta instância, a imagem se torna fractal em si mesma, ela rompe o acontecimento da figuração e se encontra aberta, dividida, transgredida. "O figural se insinua, por assim dizer, na própria espessura da imagem, ele é a própria operação da cisão que sem ali separar o legível do visível, o motivo figurativo do surgimento do figural" (DUBOIS, 2012, pp. 110-111).

Se por um lado o objeto figurativo tem representação identitária, a ruptura representa essa distinção, o que é manchado, adulterado, alterado. Um exemplo dado pelo autor são trabalhos do cinema experimental realizados por cineastas como o

próprio Stan Brakhage, além de Paul Sharits, Len Lye – que cria os próprios instrumentos e outros gestos destinados a esculpir a película (Brenez, 2021, p. 58) –, e nos quais os filmes desfiguram completamente a imagem do referencial figurativo, pintando diretamente na película ou realizando a destruição da emulsão (Dubois, 2012, p. 111).

Por fim, o autor evoca o sentido da *presença* como um terceiro efeito da natureza do figural. O autor delinea em seu texto que o figural faz da imagem não uma forma, mas uma presença material. Uma marca, rasgos, desastres químicos pela má conservação dos filmes, entre outros acontecimentos inesperados na película não estariam inscritos em uma extensão apenas simbólica, mas também numa dimensão da materialidade da imagem (DUBOIS, 2012, pp. 112-113).

Dubois (2012) aponta que toda uma leva de cineastas experimentais praticam o que ele chama de “gênero do *Found Footage*”, interessados principalmente nos diversos efeitos da potência do figural em suas imagens produzidas (DUBOIS, 2012).

3.1 Análises dos processos de criação dos filmes

Há anos, Rondepierre acua, nos velhos filmes, nitratos estragados, o que ele chama de acidentes da matéria”, manchas, inchações, deformações, devorações químicas ou físicas, que afetam este ou aquele fotograma deste ou daquele pedaço de película, acontecimentos aleatórios que afetam o suporte e que ele expõe assim por eles mesmos, em ampliações suntuosas, em que os acidentes físicos da película vêm se inscrever como marcas do tempo na imagem, organizando com a parte figurativa já ali do fotograma, combinações singulares, fulgurantes (o acaso as produziu) em que o estranho se mistura sutilmente ao poético (DUBOIS, 2012, p. 113).

Os processos de criação dos filmes a serem analisados estão inseridos em uma série de trabalhos experimentais que venho realizando com película cinematográfica *found footage*, como parte de minha pesquisa no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Faculdade de Artes do Paraná – Universidade Estadual do Paraná.

3.1.1 *Espírito Interior*

Objetos de intuição, indução e intenção de uma arqueologia de nos mesmos, “narradores e ouvintes ao mesmo tempo, interpretes e autores de uma poética voluntária do sonho”, como disse Borges, “personagens oníricos, e nós, juízes e espectadores, que ao encontra-las nos dizem que a ficção podemos ser nós”, não elas, registros de um infinitésimo de materialidade impermanentemente presente. (TONACCI, 2014, p. 3)

O rolo de película 16mm utilizado para fazer este filme foi comprado em um antiquário em Curitiba sem nenhuma informação na embalagem e muito deteriorado. Paguei pelo rolo o valor de cinquenta reais.

Moro muito perto de uma esquina onde havia a locadora de vídeos mais importante, longa e completa da cidade, a *Cartoon Vídeos*. Foi a locadora um dos lugares responsáveis pelo meu amor aos filmes. Era lá que, primeiro alugava fitas de VHS, as quais pacientemente tinha que rebobinar antes de devolver, se não pagava multa. Mais tarde, ia lá para pegar emprestada as cópias dos mais variados tipos de filmes em DVD e Blu-ray.

Depois de resistir bravamente ao avanço das plataformas de *streaming*, em 2020 o estabelecimento fechou. Alguns meses depois, o espaço se transformou em um antiquário. E foi neste contexto que encontrei os rolos de filme 16mm utilizados neste trabalho. Eu estava há alguns anos trabalhando com a película super 8 mm, e já fazendo trabalhos em *found footage* com este tipo de formato.

No entanto, a vontade de trabalhar com o 16mm estava crescendo em mim, e em uma das minhas buscas obcecadas por equipamentos de cinema em película, encontrei na plataforma de compras Mercado Livre, de um vendedor do interior da Paraíba, um projetor dessa bitola para comprar, e adquiri meu primeiro projetor de 16mm, um modelo lec Modelo T-25 - Original – Sonoro, de 1974. Então comecei minhas buscas por películas 16mm novas ou filmadas, câmeras, coladeiras, etc.

Ao retirar estes primeiros rolos de dentro de suas caixas amarelas, já pude sentir que estavam com odor avinagrado, um dos primeiros sinais de que estavam mal conservadas (Figura 45). Além disso, foi difícil até mesmo desenrolar a película do carretel, pois uma fita estava grudada na sua próxima camada da espiral do rolo. Mas, ao ir desenrolando, pude perceber que ainda havia imagens ali.



Figura 45- Fragmento do *found footage* utilizado no filme **Espírito Interior**
Fonte: Arquivo pessoal

Até mesmo por trabalhar com película e filmar eu mesma meus filmes neste suporte, a preservação sempre foi um tema e pesquisa importantes. Tive a oportunidade de fazer um curso de preservação audiovisual no Museu da Imagem e do Som, MIS – PR, com o conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Hernani Heffner, em 2019. A preservação audiovisual é um assunto sério, complexo e importantíssimo para o cinema. Porém, por este ímpeto de colecionadora, tenho a necessidade de comprar os filmes quando encontro com eles. Antes, eu já era muito provocada com os filmes de família e queria muito ressuscitar estas imagens a partir de uma produção autoral. Mas, foi a partir desses filmes, dos filmes muito deteriorados, que surgiu em mim o interesse pela própria destruição.

Estes filmes, logicamente, eram comprados de dia, durante o horário comercial. Eu não podia projetar eles imediatamente, tinha que esperar que estivesse noite, por causa da luz fraca do projetor. A partir disso, criei pequenos rituais. Comprava estes filmes e conseguia ver algumas poucas imagens a olho nu. Depois, analisava os frames em uma mesa de luz, com uma lente de aumento (Figura 46).



Figura 46- Fragmento do *found footage* utilizado no filme **Espírito Interior**, visto na mesa de luz no meu ateliê

Fonte: Arquivo pessoal

Nunca queria desenrolar a fita toda antes de projetar, pois eram muitos metros e muito trabalho para retirar e colocar todo filme de novo no carretel. Mas no caso destes materiais muito destruídos, era preciso desenrolar todo para poder descolar os frames e ter uma mínima noção de que não colocaria em risco a integridade física do projetor.

Ao olhar para os materiais dos três filmes que compõem esta série, entendi que por muito pouco eles não foram parar no lixo. Ao projetá-los, seus elementos de deterioração explodiam em movimentos e padrões de manchas que pululavam entre as imagens, como se fossem entidades vivíssimas.

A escuridão da sala, a incandescência da lâmpada velha que produzia calor vindo do projetor velho, o barulho mecânico e repetitivo da sua engrenagem, que me remetia a tambores, o cheiro inebriante do ácido acético, as figuras humanas projetadas na minha frente e que eram rodeadas por seres fúngicos psicodélicos, me davam a sensação de estar em volta de uma fogueira, evocando espíritos interiores.

Então montei uma espécie de ritual para a captação dos filmes. Sempre à noite, tomando uma ou duas taças de vinho no meu ateliê, arrumava o filme no projetor e já deixava pronto com a lente focada, já no ponto para a projeção. Colocava a câmera digital muito perto da lente do projetor, enquadrando-a na imagem que iria projetar. Por fim, arrumava suas configurações ligando o projetor e a câmera.

Havia um momento de suspensão durante essa dinâmica e me sentia submergida pelo que estava presente: as imagens do passado, que só o cinema tem o poder de realizar, os sons do entorno e tudo que está em volta, as sensações internas e externas, o encontro com o desconhecido inatingível. Então procurei absorver tudo que estava diante de mim naquela “sessão”.

Por ter analisado tanto os frames a olho nu, e poder ver coisas que escapam ao olho ao projetar as imagens, quando fui para a ilha de edição, fiz a escolha pelo uso do *slow-motion*, a fim de evidenciar estes padrões. Isso remeteu ao uso analítico da película *found footage* dos conceitos de Brenez e Chodorov, em “Cartografia do found footage”, tido como “modelo de uma investigação científica capaz de ultrapassar ou subverter a racionalidade [...]” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 9). Esta ferramenta da linguagem cinematográfica remete ao pré-cinema, às experiências de Eadweard Muybridge e seus cavalos galopantes, que usava o movimento cinemático para distender o olho humano e ver o que estava entre as imagens.

O filme *Espírito Interior*, também se utiliza do uso **materiológico** discutido no texto de Brenez e Chodorov (2014). Tal uso considera analisar a própria película em seus aspectos físicos, químicos e biológicos, evidenciando a sua deterioração. Carlos Adriano em seu artigo *Found Footage (II): O Assombro Das So(M)Bras*, diz: “A ruína é a evidência dos restos do tempo. O cinema de reapropriação re(in)staura uma experiência de ruínas. Achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado. (ADRIANO, 2014, pag.1). O uso **crítico** do **ready-made**, que “desloca completamente o sentido sem tocar no objeto” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 6), é empregado como um gesto de desfragmentação plástica, com a intenção de reexaminar a natureza das imagens. Didi-Huberman aponta no texto *A Imagem sobrevivente*, que existe uma intenção para ouvir as imagens: “resgatar o timbre das vozes inaudíveis’ emitidas a partir das imagens”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35)

A música do filme é uma música da banda do meu companheiro Francisco Benvenuto, que tocava no momento da projeção enquanto estávamos levemente intoxicados. Na edição, alterei a rotação da canção, também deixando a música mais lenta.

Título: *Espírito Interior/ Innerspirit* (Figura 47)

Gênero: Experimental

Realização: Lígia Teixeira

Trilha Sonora: Pantanum

Duração: 02:40 minutos

Ano de lançamento: 2020

País de Origem: Brasil

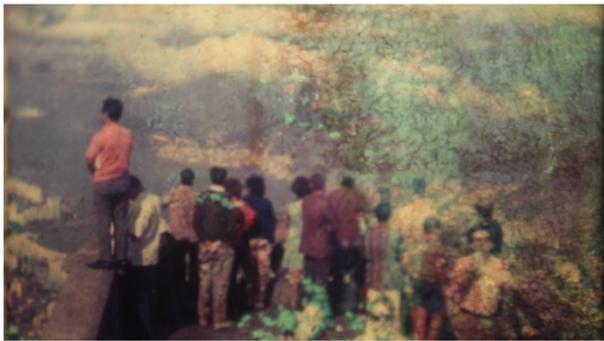
Idioma: Sem diálogos

Formato: 16mm, montado digitalmente

Sinopse: Como num ritual em volta de uma fogueira, uma colecionadora de filmes velhos liga o projetor para evocar espíritos.

Link: <https://vimeo.com/431312178/94d10e5b1d>







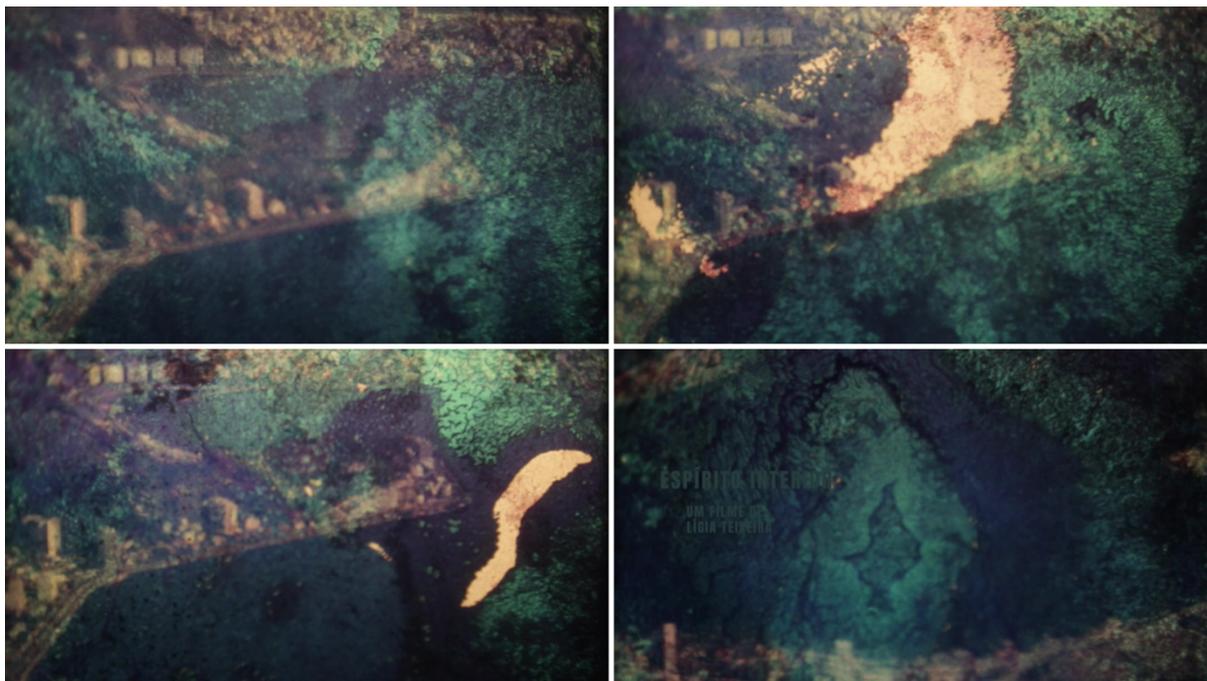


Figura 47- Frames do filme *Espírito Interior*
Fonte: Arquivo pessoal

Em **Espírito Interior**, um movimento de panorâmica avista um homem e uma mulher que estão em um espaço de um mirante. O casal percebe que está sendo filmado e acena para câmera. O movimento perde os personagens de vista, e com um movimento de retorno encontra-os andando em direção à câmera. O casal sorri enquanto caminha. A câmera acompanha a mulher, que observa a vista em outro ponto do mirante. A câmera está em um ponto mais alto da locação e há uma pequena aglomeração em um ponto mais baixo do lugar, de onde surgem o casal sobre uma escadaria. A mulher, em primeiro plano, sorri. Novamente olhando pelo mirante, em plano mais fechado, a mulher observa a vista da natureza. A câmera segue o olhar da mulher e se perde dentro dele. Há uma massa de deterioração heterogênea em tons de verde que acompanha os personagens e a paisagem por todo filme.

3.1.2 Onda

O material para o filme **Onda** (Figura 48) veio até mim no mesmo bolo (Figura 49) de filmes do antiquário improvisado na antiga locadora de filmes.



Figura 48- Fragmento do found footage utilizado no filme **Onda**, visto na mesa de luz
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 49- Caixa de filme found footage com rolo de 16mm encontrado em antiquário de Curitiba, com material bruto do filme *Onda*.
Fonte: Arquivo pessoal

A película deste filme (Figura 50) estava ainda mais deteriorada e avinagrada que a usada para fazer o filme **Espírito Interior**. Apesar do filme ter sido realizado durante a pandemia da Covid-19, em um momento em que estávamos em estrito isolamento social, eu havia adquirido os rolos no final do ano de 2019 e estava ainda muito impactada por uma experiência em que estive consagrando Ayahuasca, em um instituto de meditação xamânica na cidade de Curitiba, dias antes.

Na ocasião em que tomei o chá, me ocorreu uma experiência muito radical de fragmentação do som e da imagem, mas principalmente do som. Sob o efeito da substância, pude ouvir as músicas da cerimônia (que nem na hora ou depois eu pude ao menos distinguir quais eram) de uma maneira radicalmente fractal. Era possível ouvir cada elemento orgânico, físico, acústico ou eletrônico das músicas separadamente. Se estivesse tocando uma flauta, poderia sentir o toque da boca encostando no bocal do instrumento, o vento do sopro que voava para dentro da flauta e ecoava com o metal criando as notas, assim como o som metálico dos gravadores e amplificadores que captavam os sons de maneira absolutamente fragmentada e completamente desordenada no tempo e espaço. Era possível ouvir cada uma dessas

camadas sonoras de forma isolada, de maneira analítica, desconfigurando e decodificando os elementos que em conjunto caracterizavam a música.

A premissa de um outro tempo-espço vivenciada através da substância endógena também é possível experienciar através do dispositivo cinematográfico. É possível distorcer, ou desacelerar, rebobinar e voltar o tempo através do cinema. É possível capturar a imagem em um fotograma, cuja base é uma fita de acetato que contém, por centímetro quadrado, quinhentos milhões de sais de prata, o que equivale a quatro bilhões, trezentos e vinte milhões de haletos de prata por fotograma (no 35mm) afundados em gelatina, tutano de boi que, após serem sensibilizados pela luz, emergem em imagens vivas quando revelados.

Essa experiência fractal, e muito radical, de tentar ver a totalidade das coisas, de tentar enxergar o que está entre as imagens, de subverter o tempo, de evidenciar o que tem debaixo da matéria, do que foi retirado da película, de outras camadas da emulsão formam a ideia conceitual também do filme **Onda**.

Quando projetei o material bruto do filme no projetor de 16mm, eu tive essa mesma sensação de estar vendo muito além da superfície. A película extremamente deteriorada era, para mim, um presente das entidades cinematográficas, uma experiência lisérgica da materialidade do cinema. Havia estampas flutuantes, raios, impulsos elétricos, riscos, figuras derretidas, abstratas, febris, dançantes. Estavam no meio dessa festa alquímica as pessoas, os surfistas, as ondas, o tempo material e o imaterial. Tive a impressão, no momento da primeira projeção, que o projetor tinha explodido pirotecnia. O *slow-motion* é o instrumento cinematográfico utilizado nesta série para evidenciar todos estes aspectos químicos e materiais das películas. Também Guy Debord aponta que “A ‘distorção’ não é inimiga da arte. Os inimigos da arte são, ao contrário, aqueles que não consideram as lições positivas da ‘arte degenerada’”, e ainda, cita:

Já se podia ler em “Mode d’emploi du détournement” (Lèvres nues, n. 8): “É preciso conceber um estado paródico-sério onde a acumulação de elementos distorcidos... é empregada para restituir um certo sublime”. (DEBORD, 2014, p.1)

Estes também são todos elementos **materiológicos**, de uso **crítico** e **analítico**, e da utilização do **ready-made**, conceitos de Brenez e Chodorov (2014) – ferramentas para a utilização do *found footage* em película – abordados ao longo do texto e que foram usados para a elaboração dos três filmes.



Figura 50- Fragmento da fita found footage utilizado no filme **Onda** visto na mesa de luz
Fonte: Arquivo pessoal

O som do filme foi feito a partir da captação de ruídos do projetor quando feita a “telecinagem”. Na ilha de edição, estes sons também foram mixados e ralentados, para que acompanhassem um ritmo encadeado, hipnótico e que lembrasse os sons de tambores.

Título: Onda/ Wave (Figura 51)

Gênero: Experimental

Realização: Lúgia Teixeira

Duração: 11:33 minutos

Ano de lançamento: 2020

País de Origem: Brasil

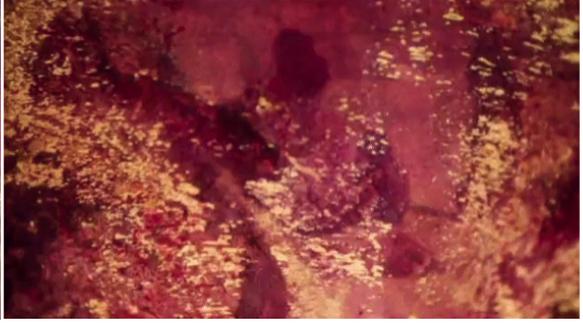
Idioma: Sem diálogos

Formato: 16mm, montado digitalmente

Sinopse: A onda é uma perturbação oscilante de beleza e grandeza alquímica, uma película cinematográfica que viajou até aqui.

Link: <https://vimeo.com/436947003>

Senha: mar





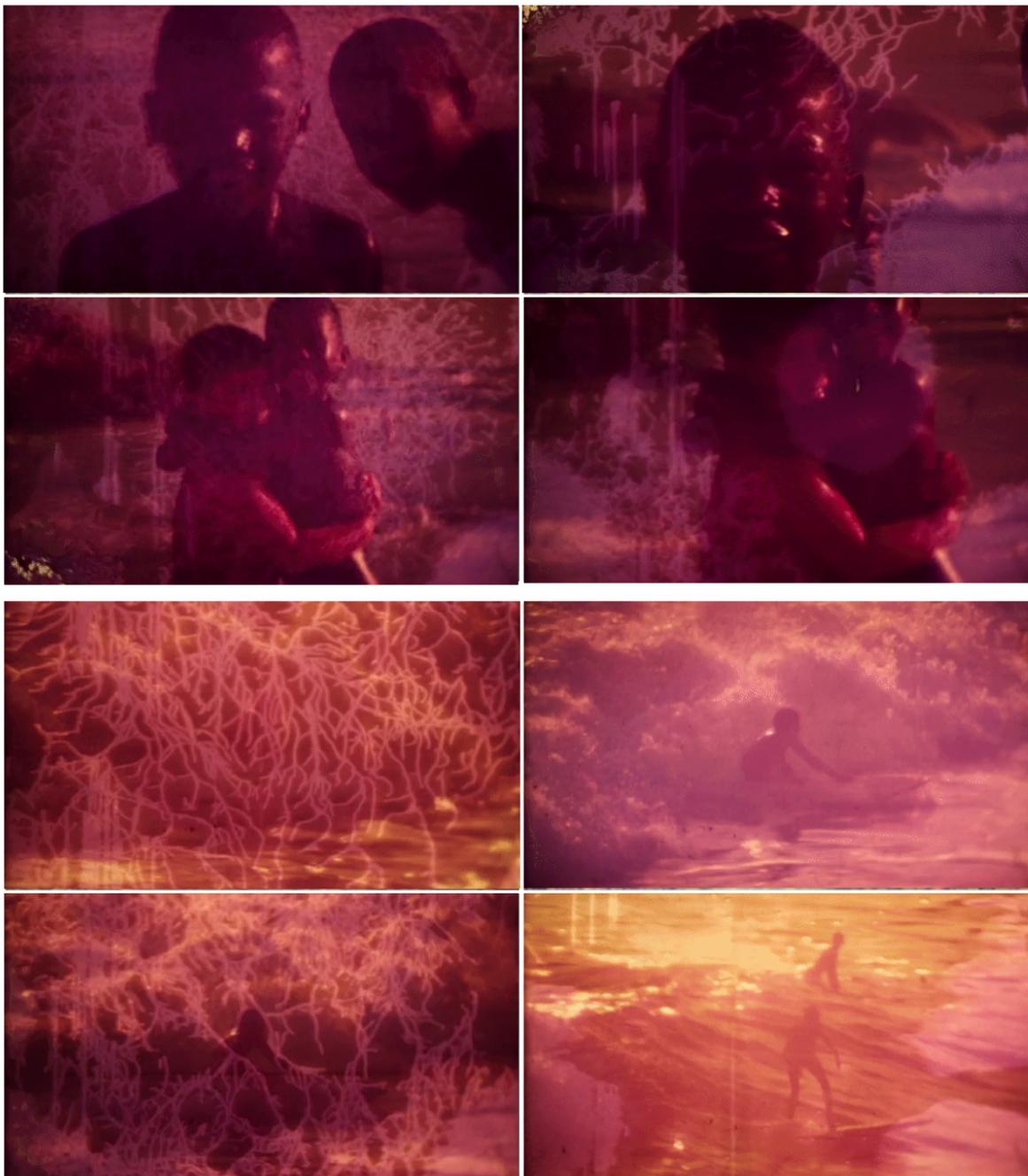


Figura 51- Frames do filme **Onda**
Fonte: Arquivo pessoal

3.1.3 Filme Imperfeito

Como dito anteriormente, achei os filmes belos demais para sofrerem muita intervenção, tendo escolhido pelo uso **crítico** da película *found footage*, decidindo por praticamente um *ready-made*, uma vez que, depois de muitas tentativas de intervenções minhas, nada na montagem ou na cor seriam alterados. Em *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, William C. Wees faz referência a Ken Jacobs em uma anotação sobre seu filme feito com *found footage* em 16mm, *Perfect Film* (1986), “Muitos filmes são perfeitos como estão, revelando perfeitamente em suas formas in- ou semi- conscientes”⁵¹ (WEES, 1993, p. 5). Este foi um sentimento muito forte para mim acerca destas imagens.

Apesar disso, a utilização “analítica com síntese da montagem cruzada e da variação analítica” se aplica no sentido de ter sido usada a ralentação das imagens, através do uso do *slow motion*. Este recurso é utilizado para aumentar a visão aos detalhes dos padrões de deterioração e da imagem que, em uma projeção no tempo normal, seriam imperceptíveis a olho desatento. Diz Maya Deren e sem texto *Cinema: o uso criativo da realidade*:

Assim como a magnificação de uma lente apontada sobre a matéria nos mostra uma paisagem montanhosa e áspera do que seria aparentemente uma superfície lisa, também a câmera-lenta pode revelar efetivamente a estrutura de movimentos ou mudanças que na realidade não podem ser desacelerados ou cuja natureza se modificaria por uma mudança de ritmo na performance. Aplicada ao voo de um pássaro, por exemplo, a câmera-lenta revela a sequência – até então invisível – das inúmeras e distintas tensões e dos pequenos movimentos que o compõem (DEREN, 1978, p. 138).

Esta também é uma tentativa de fracionar as imagens e de oferecer uma experiência fractal do material.

Tscherkassky aponta sobre uma ideia de diferenciação entre a película e o meio digital no texto, *Como E Por Quê? Alguns Comentários Sobre As Técnicas De Produção Empregadas Na Realização Da Trilogia Cinemascope*, dizendo:

Na maioria das formas de comunicação audiovisual, não importa se as imagens originam-se de uma tira de película ou se provêm de um meio de armazenamento digital. No entanto, para aqueles que consideram o filme

⁵¹ Do original, “A lot of film is perfect left alone, perfectly revealing in its un- or semi-conscious form” (p. 5).

uma forma de arte, a diferença entre as duas questões é nada menos do que crucial. (Tscherkassky , 2014, p. 4)

Vale destacar, portanto, que o filme se apropria do conceito do uso **materiológico** da película, já que um grande interesse de objeto de investigação é justamente o comportamento destas películas em detrimento do tempo, e que compõe um mistério das condições dos caminhos que elas têm percorrido para chegar até aqui.

Em ambos os filmes, outro aspecto que me interessava era o de tecer uma narrativa documental sobre a relação que tenho com o acervo da minha coleção de películas cinematográficas. As obras representam um documentário experimental de tudo que envolve o ato de coletar os rolos, estudar as imagens, projetar as películas, capturar os sons e incorporar essas ideias dentro dos trabalhos. E o resultado disso são os filmes.

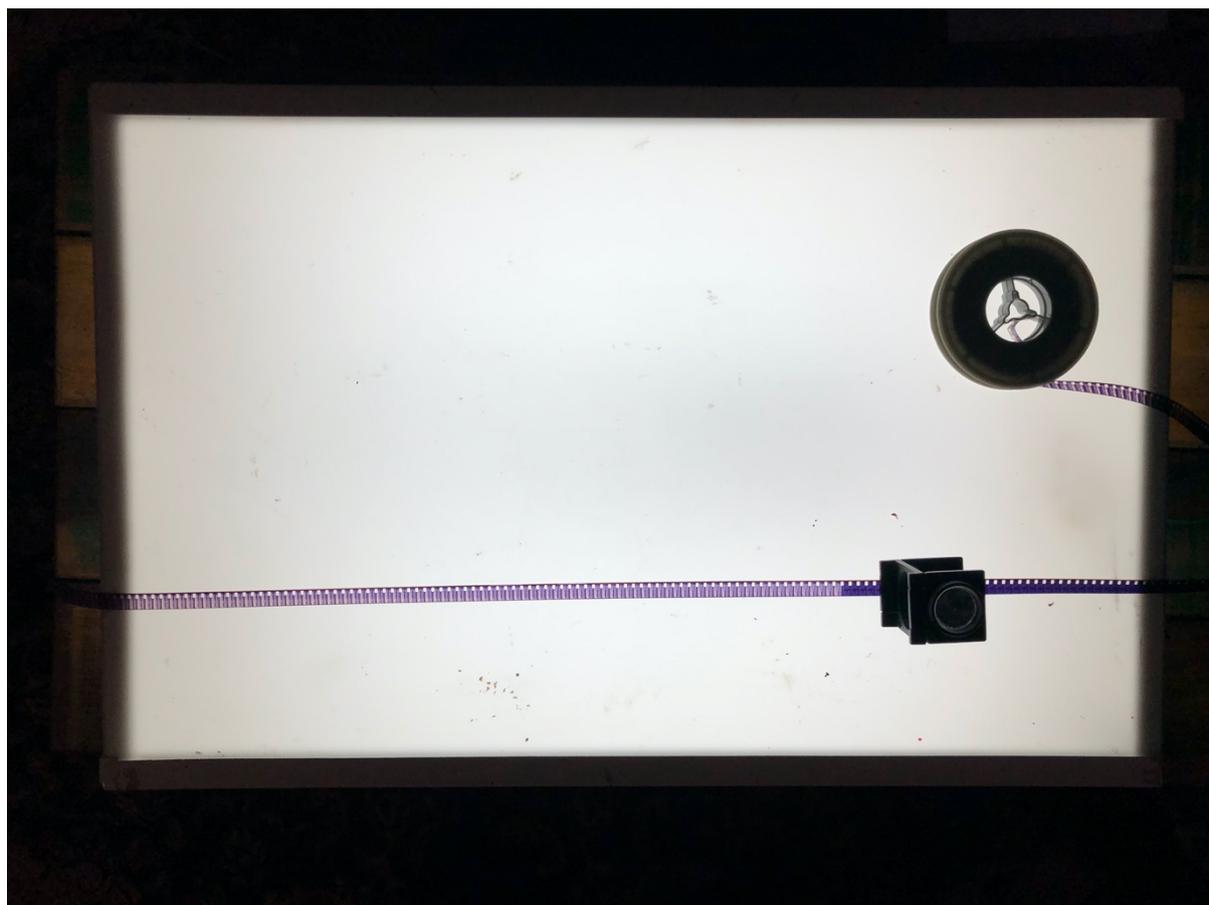


Figura 52- Mesa de luz com película 8mm utilizada na realização do filme **Filme Imperfeito**
Fonte: Arquivo pessoal

Em meados do ano de 2020, enquanto estávamos extremamente reclusos em nossas casas em razão da explosão mundial de casos da Covid-19, um amigo, cineasta e colega do mestrado, Edegar Miqueta, conhecendo a minha pesquisa e coleção, me ofereceu de presente alguns rolos de filmes em 8mm, com imagens anônimas de família.

Edegar chegou na minha casa vestindo capa de chuva, luvas de borracha, máscara pff2, óculos e aqueles protetores de rosto de acrílico, as *face shields*. Me entregou rapidamente no portão da minha casa uma pilha com 6 rolos de filmes de família no formato 8mm.

O processo de criação para o **Filme Imperfeito**, foi a continuidade dos processos dos filmes **Espírito Interior** e **Onda**. Eu estava olhando para esses materiais que absolutamente me fascinavam, e não conseguia ainda entender o porquê. Como uma relíquia encontrada, um tesouro perdido, eles pareciam perfeitos. Como colega de grandes cineastas que trabalham com o *found footage* de imagens de família, em película, e que riscam, pintam, derramam ácidos e outras substâncias para manipular seus frames e remontar suas histórias, eu estava presa na ideia radical de mantê-las e deixá-las lentas.

Nos três filmes desta série não manipulo um centímetro qualquer do material bruto, ainda que algumas imagens não me agradem tanto ou mesmo me incomodem. A ideia da preservação radical dessas imagens degeneradas, da exposição, da resignificação, da reavida e do respeito ao material estiveram presentes na elaboração desses filmes em película, que compõem a minha coleção. A postura de Ken Jacobs em *Perfect Film* (1986) ainda me contemplava para todas estas peças.

As imagens da fita 8mm (Figura 52) do **Filme Imperfeito** me lembravam telas de pinturas expressionistas, estavam craqueladas, desfocadas e abauladas em algumas partes de forma que pareciam imagens molhadas. Tonacci, diz em *Já Visto Jamais Visto*, sobre o *found footage* que “Olhamos a aparência, o aspecto, sem percebermos ainda sentido apesar da intenção do olhar que as materializou, e eis que nos invadem como um devir memória de um passado até então ausente.” (TONACCI, 2014, p. 2) e ainda, complementa em seu texto:

Eventualmente são silenciosas, onde “realidade e ficção se confundem num mutismo loquaz”, precisamos da nossa vivência para atribuir-lhes sentido, para vê-las, e sentir o que imaginamos ao vê-las, o sentido que revelarão, o presente sentido com que as revelamos. (TONACCI, 2014, p. 2)

Enquanto estava trabalhando no filme, meu companheiro Francisco Benvenuto estava construindo algumas flautas Bansuri⁵² (Figura 53) com bambus que havíamos coletado em uma floresta perto de uma casa de praia onde nos hospedamos em um período da pandemia.



⁵² Bansuri (em hindi: बांसुरी, em urdu: بانسری, em nepali: बाँसुरी, em marata: बासरी, em assamês: বাঁশী, em bengali: বাঁশি) é uma flauta transversal da Índia feita de um único eixo de Bambu com seis ou sete furos para os dedos. É um instrumento musical ancestral associado com a tradição pastoral e está intimamente ligado com a história de amor entre Krishna e Radha. Também é muito representado em diversas pinturas com origens no Budismo desde a antiguidade. Ao norte da Índia a bansuri tem aproximadamente 35 centímetros. Porém, seu comprimento depende da tonalidade da bansuri, variando desde pequenos tamanhos com sons mais agudos até grandes bansuris com sons graves e profundos.

Figura 53- Mesa com flautas Bansuri sendo construídas
Fonte: Arquivo pessoal

Os sons da flauta foram capturados em vários momentos, enquanto Francisco testava os sons no processo de construção delas (Figura 54). Os sons também receberam tratamento na ilha de edição, foram mixados, ralentados e distorcidos por mim para fazer a trilha sonora do filme.



Figura 54- Francisco Benvenuto tocando uma das flautas Bansuri construídas por ele, enquanto eu captava seus sons para o filme

Fonte: Arquivo pessoal

Todos estes filmes foram feitos impregnados pelos seus entornos. De materiais brutos, das sensações ao redor, de sons que estavam acontecendo enquanto os filmes eram captados e editados, tal como se fossem documentários da minha relação com a minha coleção. Portanto, dirá Debord, em seu texto Nota sobre o emprego de filmes roubados, que "...o tema do filme, por fim, não era mais o espetáculo, mas – ao contrário – a vida real. (DEBORD, 2014, p.1). Também aponta Andrea Tonacci em Já Visto Jamais Visto sobre a criação das obras que se utilizam de material found footage:

Serão sempre autorreferências condicionadas da invenção que podemos fazer de uma identidade imaginada e imaginária. Tanto faz, porque nas imagens que materializamos está implícita nossa história, nossa subjetividade, seja a que as manipulando conseguimos induzir ou intuir, porque são como a nossa própria vida, podemos fazer delas e com elas o que quisermos. (TONACCI, 2014pag. 2)

Título: Filme Imperfeito/ Imperfect Film (Figura 55)

Gênero: Experimental

Realização: Lígia Teixeira

Duração: 10:10 minutos

Ano de lançamento: 2020

País de Origem: Brasil

Idioma: Sem diálogos

Formato: 16mm, montado digitalmente

Sinopse: Um filme antigo, uma gota de água salgada.

Link: <https://vimeo.com/512645746/ef0954beac>







Figura 55- Frames do filme **Filme Imperfeito**
Fonte: Arquivo pessoal

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre de preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há em um gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do 'verde'? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que coincidência das variações do espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo antes de 'O princípio era o verbo?' (BRAKHAGE, 2008, p. 341).

Quase todo o texto disposto nesta dissertação são estudos posteriores às obras das quais discorri aqui. São buscas por respostas. Certa vez um professor de cinema, em um contexto de mediação de um núcleo de experimentações em audiovisual, me disse: "Primeiro faz seus filmes, depois pensa." Eu já estava nesta época trabalhando com apropriação de arquivo em película, mas com obras comerciais, pequenos fragmentos de filmes hollywoodianos, animações da Disney, etc., mas ainda muito instigada pelas imagens de arquivo de família.

Porém, naquela ocasião, ainda não sabia por qual razão aquelas imagens me aprendiam, ou o que fazer com elas. Acho que este processo de pesquisa e escrita repercutiu em mim o conselho dado por aquele professor: "depois pensa", como uma urgência de saber "agora e por que". Este não é um texto que encerra esses questionamentos, nem deve. Pelo contrário, sinto que os autores que estudei, tanto os que cito e os que não couberam no texto, apenas alastram em mim, com suas teorias e sabedorias, um começo de um caminho longo e árduo de entender as imagens, de apreender meu caminho como cineasta e o próprio cinema.

Mas essa busca foi essencial para o meu encontro com a presença material destas películas e das imagens, a apropriação e reinterpretação do mundo. Yann Beauvais diz em seu texto *FOUND FOOTAGE / OBJETOS PERDIDOS*:

Nós não construímos o mundo; nós estamos no mundo, e a apropriação nos permite tomar certas representações para propor outras análises, interpretações, leituras. Dessa forma, o recurso ao found footage permite constituir uma metalinguagem na qual as modalidades fílmicas interrogam as sequências para construir outras sequências, sequências que se opõem às primeiras, as contradizem, que afastam a intenção e significação original a fim de fazer coexistir uma pluralidade simultânea de sentidos (BEAUVAIS, 2014, p. 09).

Brakhage propõe no texto citado no início destas considerações, que precisamos desenvolver um olho ilógico, um olho que não está colonizado por

conceitos simbólicos ou figurativos, como Dubois aborda em seu texto *Plasticidade e cinema: a questão do figural*. Um olho que permite o encontro com a presença das imagens. Um olho que “primeiro vê, depois pensa”. Um olho que sente.

E esse também foi o processo de encontro da prática e da teoria deste trabalho. O encontro com estas vozes que se entrecruzam às imagens que primeiro são imagens, e depois se tornam ideias, foram essenciais para um começo de entendimento do meu próprio processo de criação.

No processo de elaboração destes três filmes, sinto que essa materialidade impôs a natureza da película, por vezes como um exercício doloroso ao olho. **Espírito Interior, Onda e Filme Imperfeito** pela sua duração e ritmos, não são filmes fáceis de ver. Mas são através destas ferramentas poderosas que o audiovisual entrega, e só é através da ferramenta do cinema que é possível impregnar as imagens do passado em material vivo, em suporte fotoquímico para capturar o tempo, voltar no tempo e desacelerar o mundo. Brenez e Chodorove dizem em seu texto que “O cinema é, inteiramente, réplica: reflexo das coisas, resposta ao mundo e, também, no sentido sísmico, um tremor objetivo permanente e uma sempre possível interrupção dos fenômenos.” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 9).

Tscherkassky diz em seu texto, que:

É completamente possível que um nicho seja estabelecido para que a forma clássica da película fílmica analógica continue a existir, e uma indústria de tamanho bastante reduzido continue a fabricá-la, mesmo se majoritariamente para fins de conservação. Ao mesmo tempo, seria de considerável importância para a dinâmica do presente assinalar o potencial artístico específico que apenas uma tira de película pode oferecer. (Tscherkassky , 2014, p. 6)

De alguma maneira era preciso, nesse meio do meu processo de criação, expurgar estes meandros, evidenciar essa natureza, ver a química selvagem das películas lambendo furiosa as imagens, criando riscos e explosões faiscantes de maneira lenta nos corpos das pessoas e nas paisagens filmadas que eu encontrei a esmo pelo meu caminho. É um caminho processual e é este “se perder no processo”, em busca dos porquês, que guiam esta pequena trilogia de filmes, além deste trabalho de pesquisa. São buscas utópicas e inatingíveis, assim como as imagens que viajam em rolos de filmes em película pelo mundo, e chegam até aqui. Um movimento flutuante, um caminho errante, degradado e degenerado, de andar pelas beiradas, entre as ondas marginais do cinema, sempre em busca de novas imagens imperfeitas.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos. *Found footage (I): O encanto do encontro*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 5, 2014.
- ADRIANO, Carlos. *Found footage (II): O assombro das so(m)bras*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 6, 2014. (2014): Dossiê "Found Footage II"
- ARTHUSO, Raul; GUIMARÃES, Victor. *Cada filme é um laboratório*. Entrevista realizada com Nicole Brenez, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- BALDWIN, Craig. *From junk to funk to punk to link*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 6, 2014.
- BEAUVAIS, Yann. *FOUND FOOTAGE / OBJETOS PERDIDOS1 [Found footage / objets perdus]*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage III*, USP, v. 3, n. 7, 2014
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAKHAGE, Stan. *In defense of amateur film*. Essential Brakhage. Selected writings by Stan Brakage. New York: McPherson & Company, 2001.
- BRAKHAGE, Stan. *Metáforas da Visão*. In: XAVIER, Ismail. (Org) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 341-352.
- BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. *Cartografia do found footage*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 5, 2014.
- BRENEZ, Nicole. *Por uma história rebelde do cinema*. São Paulo: Desconcertos Editora, 2022.
- COELHO, Fernanda. *Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Cinemateca Brasileira, 2006.
- CORMAN, Catherine. *Astronomia surrealista no pacífico sul: Joseph Cornell e o eclipse em colagem*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 6, 2014.
- COSTA, Alexandre R. da; MENDES, Miriam Aparecida. *Além do acaso estúpido da química: O informe como manipulação do tempo em Decasia*, de Bill Morrison. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 6, 2014.

COSTA, Alexandre R. da; RODRIGUES, Anna Carolina Cabral. O instante perpétuo: uma análise do filme *Instructions for a light and sound machine*, de Peter Tscherkassky. *Revista Livre de Cinema*, v. 4, n. 2, pp. 123-138, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
_____. Prefácio. In Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil. *Um guia prático para o desvio*. Originalmente publicado no jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues* #8, em maio de 1956. Versão portuguesa foi traduzida a partir do texto inglês de Knabb. Disponível em: <http://www.bopsecrets.org/>. Acesso em 20 set. 2021.

DEBORD, Guy. Nota sobre o emprego de filmes roubados. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 6, 2014.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 128-149, 2012.

DEREN, Maya. From the Notebook of Maya Deren, 1947. *October*, v. 14, pp. 21-46, 1980.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume du Mará, 2001.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane (Org). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 97-118.

GRICE, Malcolm Le. Found footage: some thoughts. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

GUNNING, Tom. Finding the way: films found on a scrap heap. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

JACOBS, Ken. UMA BREVE HISTÓRIA DO ETERNALISMO. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage I*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

JARDELINO, Fábio. et al. Alfred Hitchcock vs Gus Van Sant — Um estudo sobre a adaptação do filme *Psicose*. *Eikon – journal on semiotics and culture*, 2020.

JARMAN, Derek. *Chroma: a book of color*. June '93. Londres: Random House; Vintage Digital, 2017.

LUNA, Sabrina Tenório. Found footage e apropriação de imagens: uma análise de *faceless*. *Revista Lumina*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, pp. 88-101, 2020.

MACÊDO, Silvana. Mal de Arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea. *Revista Crítica Cultural*, Santa Catarina, v. 4, n. 2, pp. 177-191, 2009.

MAIA, Ana Maria (Org). Rosângela Rennó: pequena ecologia da imagem; textos Gabriela Rangel e Maria Angélica Melendi; apresentação Jochen Volz. - São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

MATOS, Olgária. Em busca do tempo perdido: found footage, fotografia e a aura do tempo. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage I*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

NOGUEIRA, Luis. Manuais do cinema II: gêneros cinematográficos – cinema experimental. Livros LabCom, Covilhão, 2010.

OLIM, Hugo. Found Footage: descobrindo sentidos nos filmes do passado. *Pensardiverso - Revista de Estudos Lusófonos*, Madeira, 2016.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

RODOVALHO, Beatriz. Sorria para Kádár: filmes de família e reescritura da história na série socialismo particular de Péter Forgács. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage II*, USP, v. 3, n. 6, 2014.

ROSA, Carlos A. Jerônimo; FILHO, Claudio M. de Castro. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. *Revista Eco Pós – Cinema Experimental*, v. 19, n. 2, 2016.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Vol. 1. São Paulo: Martins Editora, 1963.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

TONACCI, Andrea. Já visto jamais visto? *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage I*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

TSCHERKASSKY, Peter. Como e por quê? Alguns comentários sobre as técnicas de produção empregadas na realização da trilogia Cinemascope. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage I*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

TSCHERKASSKY, Peter. *Masterclass* proferida no Ji.hlava International Documentary Film Festival, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qlW3ZHZSrVQ&t=639s> Acesso em: 20 fev. 2021.

USAI, Paolo Cherchi. Passio, o projeto. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage I*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

VELOSO, Geraldo. O cinema como subproduto do cinema *found footage*. *Revista LAIKA – Dossiê Found Footage I*, USP, v. 3, n. 5, 2014.

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

