

***Found Footage* e o Documentário:**
**A recontextualização de material *found footage* na construção
de um discurso original (visual e sonoro) dentro do
documentário**

Dissertação e projeto fílmico para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação
Audiovisual especialização em Cinema Documental

Professor Orientador: Professora Doutora Maria Adriana Baptista

Professor Coorientador: Professor Pedro Sena Nunes

Ana Sofia Fernandes de Almeida

Porto, 2016

Resumo

A linguagem cinematográfica tem marcas e características evidentes e pré-estabelecidas, mas quando analisamos a prática *found footage* e conseqüentemente os filmes de apropriação que desta metodologia resultam, verificamos não só as transformações a nível da textualidade audiovisual, mas também as implicações éticas e, ou deontológicas.

Neste sentido analisamos a introdução de material *found footage* e de arquivo, na concetualização de documentários e as respetivas formas de apropriação, quanto aos gestos de montagem que determinam leituras extratextuais dos conteúdos audiovisuais manipulados e recontextualizados.

A dimensão desta temática recai tanto sobre o processo fílmico e a intenção autoral do cineasta quanto sobre a relação de apropriação e leitura que o espectador faz sobre os documentários realizados a partir de material arquivo e, ou *found footage*.

Palavras-Chave: *Apropriação, Arquivo, Documentário, Found Footage, Linguagem Cinematográfica*

Abstract

Cinema has a specific and unique language that has its own guidelines but when it comes to analyze the *found footage* practice and the appropriation films, we can identify not only the audiovisual textual transformations, but also their ethical and deontological implications.

With this academic work, our purpose is to investigate how *found footage* is used to make documentary films as we will try to unveil the acts of appropriation and the montage characteristics associated with this creative process.

This dissertation debates the filmic method and the filmmaker's attitudes upon the found shots and sounds, as the appropriation, reading and comprehension that the spectator reveals about the seen documentaries made of archive and/or with found footage.

Key-Words: *Appropriation, Archive, Documentary, Found Footage, Cinematographic Language*

À minha família,

"O fim de uma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que já se viu, ver na primavera o que se viu no verão, ver de dia o que se viu de noite, com o sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles.

É preciso recomeçar a viagem. Sempre."

José Saramago

Agradecimentos

À minha família pelo constante apoio ao longo desta viagem académica e pessoal.

Em especial à minha irmã, pela força e motivação e aos meus pais pela insistência de nunca deixar caminhos por fazer.

À Professora Doutora Adriana Baptista pelo extremo rigor requerido na construção desta dissertação, pela contínua incitação à execução de um trabalho textual coeso e produtivo, pela exigência, motivação e compreensão.

Ao Professor Pedro Sena Nunes pelo apoio, compreensão e pelos conselhos cinematográficos estruturantes na execução do ensaio fílmico que acompanha esta dissertação, como pelo acompanhamento ao longo do meu percurso académico.

Ao ICA, Instituto do Cinema e do Audiovisual, pelo apoio fornecido essencial à execução do projeto fílmico que resulta da vertente prática associada à dissertação elaborada.

Índice

Resumo	3
<i>Abstract</i>	4
Agradecimentos	6
Introdução	9
Parte I	10
1. O Found Footage e o Documentário vs O Documentário e o Found Footage - evolução diacrónica do conceito, dimensão estética e implicações de apropriação	10
1.1. A apropriação fílmica e os tipos de montagem segundo William C. Wees (Compilation, Collage e Appropriation)	18
1.2. A apropriação fílmica no género documentário: o conceito de <i>Compilation film</i> em Jay Leyda	21
1.3. A apropriação fílmica no género experimental: o conceito de <i>Avant-garde film</i> em William C. Wees	24
1.4. A proposta de organização de Jaimie Baron e a dimensão operativa da fronteira entre <i>found footage</i> e <i>archival footage</i>	26
2. A autoria estética da obra documental e a valorização do gesto da montagem na realização vs na pós-produção	30
2.1. O papel do realizador e do pós-produtor na conceptualização de filmes de apropriação	32
3. Ética sobre direitos de acesso, uso, reprodução e divulgação	36
3.1 <i>Found Footage</i> e as Éticas de Apropriação	40
3.2. Os conceitos de <i>Direct Quotation</i> e <i>Fair Use</i> em Jaimie Baron	42
4. <i>Found Footage</i> e o conflito de memórias enquanto substrato narrativo	45
4.1 A descontextualização, a recontextualização e a manipulação das narrativas visuais	47
4.2 A construção da narrativa documental por apropriação, recontextualização e manipulação: manipulações temporais, espaciais e temáticas	48
Parte II	54
1. Coerência e Incoerência Imagética	54
2. A retoma das Imagens em <i>Natureza Morta - Visages d'une Dictature</i> de Susana de Sousa Dias	58
3. O sentido crítico e a polissemia imagética em <i>Redemption</i> de Miguel Gomes	61
4. Perigo e produtividade na miscigenação	67
Parte III	69
1. <i>Home Movies</i> e deslocamentos da intimidade	69
1.1 Histórias na primeira pessoa: Apropriação de material audiovisual íntimo e familiar na construção de um documentário autobiográfico	71

Considerações Finais	76
Referências Bibliográficas	79
Filmografia.....	83
Anexos	85
Índice de Realizadores	

Introdução

Esta dissertação apresenta, na Parte I, a revisão bibliográfica para a temática em apreço com a explicitação da evolução histórica da denominação *found footage*, de modo a enquadrarmos a problemática e refletirmos sobre a prática de recontextualização deste material na realização de documentários.

Exploramos o princípio de apropriação, inerente à prática *found footage*, em que o realizador, através da manipulação e da montagem, recontextualiza elementos imagéticos e sonoros pré-existentes, para a criação original de uma narrativa cinematográfica documental.

Paralelamente, desenvolvemos uma reflexão sobre a construção e a dimensão significativa que readquire este material imagético, assim como sobre a intenção e ação do realizador perante um material, que lhe é alheio, e realizamos uma análise sobre os procedimentos técnicos de manipulação, montagem e composição sonora.

Este percurso de investigação procurou ainda explorar o lugar de memória, ligada ao material *found footage*, enquanto recurso ao passado.

Questionamos e refletimos também sobre as intenções, as estratégias de montagem e as fronteiras que surgem no território deste género cinematográfico, para compreender as implicações textuais da evolução e transformação ao nível da linguagem cinematográfica.

Na parte II, pretendemos estabelecer um debate em torno desta prática cinematográfica na realização de documentários, partindo de um levantamento da mesma, no cinema documental português contemporâneo. Fundamentamos esta reflexão com uma metodologia de análise estrutural de um filme *Redemption* (2013) de Miguel Gomes, e com uma reflexão analítica sobre um outro, *Natureza Morta - Visages d'une Dictature* (2005), de Susana de Sousa Dias tendo por objetivo discutir os perigos e vantagens das implicações de miscigenação desta técnica.

A III Parte ocupa-se da explicitação das opções para a realização de um ensaio cinematográfico onde se explorou a técnica *found footage*.

Parte I

1. O Found Footage e o Documentário vs O Documentário e o Found Footage - evolução diacrónica do conceito, dimensão estética e implicações de apropriação

Começaremos por definir o aparecimento e traçar a evolução diacrónica do conceito que nos ocupa nesta dissertação.

Esta é uma expressão complexa que associa um verbo e um nome *found* e *footage* e que tem como tradução literal para português: encontrado. Todavia, *footage* é uma expressão referente a um sistema de medida arcaico, do britânico imperial e que Michael Zryd traduz como *measure of film length*¹.

Segundo o cineasta e teórico Albert Viñas Alcoz (2008), a prática *found footage* é reconhecida desde o final dos anos 30 com a obra de Joseph Cornell, mas o reconhecimento da expressão *found footage* é apenas estabelecido durante os anos 80, associado à cultura de consumo de massas.

Este termo “*found footage*” tem vindo a ser usado ao longo dos anos quer na sua aplicabilidade prática, quer crítica. Foi abordado de forma intensa pelos autores Jay Leyda, William C. Wees, Cecilia Hausheer e Christoph Settelle e Paul Arthur e integra as práticas de realização de vários realizadores com destaque para Bruce Conner², Joseph Cornell³, Ken Jacobs⁴, Abigail Child⁵ e Craig Baldwin⁶.

O campo semântico do termo tem vindo a sofrer alterações quer por inclusão de novas realidades quer por especificação de certas particularidades. Podemos admitir que se refere a um espectro vasto de situações, desde a forma de apropriação e respetiva montagem, aos géneros cinematográficos concebidos a partir dos materiais

¹ Designação utilizada por Michael Zryd (2003) no artigo *Found Footage Film as Discursive Metahistory*.

² Bruce Conner (1933, EUA - 2008, EUA) realizador *avant-garde*.

³ Joseph Cornell (1903, EUA - 1972, EUA) artista americano: escultor, realizador experimental *avant-garde* influenciado pelo Surrealismo.

⁴ Ken Jacobs (1933, Nova Iorque) realizador de cinema experimental.

⁵ Abigail Child (1948, Nova Iorque) realizadora, poeta e escritora, associada ao género experimental.

⁶ Craig Baldwin (1952, EUA) realizador de filmes experimentais.

"encontrados" até ao aparecimento da Internet, que delimita gradualmente a forma como acedemos ao material de arquivo e ao *found footage*, e acentua a possibilidade de acesso a qualquer tipo de conteúdo audiovisual.

O termo tem sido traduzido em diversas línguas especificamente em espanhol por *Metraje Encontrado*, com Antonio Weirinchter (2009) ou por *Desmontaje*, como propõe Eugeni Bonet (1993).

Se refletirmos um pouco, estas traduções têm diferentes implicações. A tradução espanhola com o termo *encontrado*, aproxima-se da tradução portuguesa, e inclui a noção de acaso, mas a tradução *desmontaje*, implica desconstrução, ou seja, uma ação específica de construir ruína e não só de a recolher e/ou de a aproveitar. Estas diferentes implicações põem a nu a complexidade do conceito e a dificuldade de numa palavra dizer tudo o que ele implica.

Paralelamente ao termo *found footage* e associado a esta temática são usados outros como *archival footage* e *compilation film*, conceitos proeminentes na prática cinematográfica do uso de imagens pré-existentes.

Reconhecemos que uma principal fronteira entre *found footage* e *archival footage* é a de que o arquivo⁷ é uma instituição oficial que separa registos históricos de *outtakes*⁸.

Na procura de delimitar conceptualmente os termos *archival footage* e *found footage* reconhecemos uma barreira permeável entre o *compilation film* e o *found footage film*.

Compilation film e *archival footage* historicamente estão associados como género e consequentemente como material de arquivo que pertence ao domínio da realização de documentários. Por outro lado, os conceitos *found footage* e *found footage film* estão diretamente ligados ao cinema experimental ou ao cinema *avant-garde*.

O contraste entre os objetos fílmicos compostos por imagens pré-existentes surge na diferença da retoma das imagens encontradas. O realizador de filmes de compilação usufrui do material audiovisual para ilustrar o argumento, em oposição o realizador de

⁷ José Maças de Carvalho autor da tese "Arquivo e Memória: Circuitos Mnemónicos" (2014) explicita a complexa conceção de arquivo a partir de Jacques Derrida: "Derrida começa por definir arquivo a partir da sua etimologia lembrando que o conceito concilia em si duas ideias: o começo e o comando. Quer dizer que o arquivo é desde logo marcado por uma noção de origem, momento iniciático, mas também lugar onde se exerce o poder. O poder de selecionar, escolher aquilo que pertence e aquilo que é excluído, ou porque não tem lugar de todo, ou porque se aloja no "arquivo-morto". (Maças de Carvalho, 2014, p.23).

⁸ *Outtake* é uma expressão utilizada por Michael Zryd (2003) para se referir ao material audiovisual distinto do Arquivo, que pode pertencer a "private collections, commercial stock shots agencies, junk stores and garbage bins, or has literally been found in the street" (Zryd, 2003, p.40).

found footage compõe este material numa unidade coesa ao produzir novos contextos imagéticos e deste modo novas associações significativas.

Neste sentido Yann Beauvais⁹, cineasta francês, apresenta a sua noção de *found footage* "as much the object - a found sequence - as a practice that consists in producing films by appropriating found, lifted, sample, and subverted elements not shot by the filmmaker"¹⁰. As premissas elementares desta prática são reconhecidas por Beauvais ao distinguir a não execução filmica por parte do realizador e a forma como este usufrui das imagens na produção de um objeto filmico. Diríamos que a formulação apresentada incita a uma apropriação absoluta do material audiovisual e que a intenção autoral desafia a própria representação imagética.

Ao apresentarmos uma definição do conceito que envolve esta prática cinematográfica identificamos em *Recycled Images* (1993) de William C. Wees, as possíveis fontes de material de um filme *found footage*, podendo esses fragmentos audiovisuais pertencer a:

Newsreel, documentaries, propaganda films, educational films, industrial films, travelogues, stock shots, archival footage, cartoons, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, TV ads, game shows, news programs and the rest of the detritus of the film and television industries supply the images for montage... (Wees, 1993, p.12)

O autor delimita uma barreira entre o documentário de compilação e o *avant-garde film* e reforça esta separação. Enquanto os filmes de compilação derivam da premissa da representação da realidade e da sua função de informar, educar ou persuadir, a montagem dos filmes *found footage* reflete a intenção de não estabelecer relações diretas entre imagem e som. Algumas destas relações arbitrarias estão associadas ao Surrealismo¹¹, à ironia e iconoclastia do Dadaísmo e a disruptiva conjugação de colagem e fotomontagem que são técnicas características da arte *avant-garde* (cf. Wees, 1993).

⁹ Yann Beauvais (1953, França) é cineasta e crítico de cinema.

¹⁰ Definição de Yann Beauvais traduzida por Ron Ross no artigo online: <http://esse.ca/en/reconfiguring-found-footage-film>

¹¹ Surrealismo movimento artístico e literário que surge em Paris na década de 1920 no contexto das vanguardas artísticas que viriam a definir o modernismo. As suas características plásticas predominantes são a colagem e a escrita automática.

A associação de correntes artísticas referente ao modernismo enfatiza respetivamente o papel do inconsciente na atividade criativa, a combinação do representativo do abstrato e do irreal, no Dadaísmo¹² a recusa da racionalidade, o desafio à lógica e o carácter espontâneo.

Estas marcas permitem-nos criar um referente imagético relativo à estética dos *found footage films*, considerada como uma "estética de ruínas", tal como a define André Habib (2006)¹³, referindo-se às características materiais degradadas da película das obras de Bill Morrison, Peter Delpout, Angela Ricci-Lucchi e Yervant Gianikian, que reflete esse processo de respigar, manipular e retomar.

Os verbos de ação mencionados correspondem a gestos de desvio de significados textuais cinematográficos. Ao retirar a imagem do seu contexto original e ao reencaminhá-la noutra sentença, ao tornar visível algo que não foi reconhecido previamente, o realizador retoma imagens para servir o seu propósito autoral, criativo e narrativo.

A imagem e o som dessincronizados, a justaposição de imagens provindas de contextos completamente diferentes e com informações imagéticas totalmente díspares, as intervenções físicas na película como riscos, furos, manchas de tinta ou lixívia são algumas das características das películas. Todas estas características e ações refletem a vontade de construir uma narrativa que não só desafia a estrutura clássica de como contar histórias como carregam uma dimensão inerentemente crítica.

Ao pensarmos nas implicações estéticas resultantes do uso de fragmentos audiovisuais manipulados recorreremos a André Habib que reflete acerca da estética de ruínas: "Cette nouvelle esthétique des ruines, entremêle le poétique avec une politique rédemptrice des images qui articule une allégorie de la disparation du cinéma et, plus généralement, une allégorie du siècle évanoui" (Habib, 2006, para.7).

A relação poética e política das imagens na construção de filmes a partir de *found footage* evoca, como refere o autor, um determinado desaparecimento do cinema

¹² O Dadaísmo, nascido em Zurique durante a 1ª Guerra Mundial (1914-1918), é um movimento artístico, que privilegia o non-sens, liderado por Tristán Tzara, Hugo Ball e Hans Harp que se reuniam em Tertúlias intelectuais no Cabaret Voltaire.

¹³ Para consulta do artigo online, Les Stases de l'histoire: Du found footage en général, et les films de Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian en particulier, visitar <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article226>

referente a um estado abstrato da imagem. Há um tempo imagético em ruína quando o realizador se impõe sobre o conteúdo visual e o manipula num outro fio narrativo.

O conceito de ruínas aparece, pois, diretamente relacionado com as características do material usado, mas também, com o tempo em que aconteceram os filmes desaparecidos e agora recuperados sob uma outra forma. E de acordo com Catherine Russel (1999) essa atitude dá mesmo corpo a uma estética de ruínas: "Found Footage filmmaking, otherwise known as collage, montage, or archival practice is an aesthetic of ruins" (p.248).

Mas esta estética de ruínas é mais que um vestígio de uma estrutura passada, é a oportunidade criativa de elaborar novos vestígios filmicos. De facto, os resquícios de outras narrativas, ou de imagens isoladas, libertos do seu primeiro propósito, e da sua forma de testemunho, reformulados e concetualizados traduzem a constante revisitação da potencialidade imagética podendo ser ela presente ou ausente na sua fisicalidade.

Estes indícios, retirados do silêncio para serem colocados em diversas narrativas, podem, contudo, perpetuar outras vozes e intenções na sua repetida reprodução.

Esta intertextualidade é sempre uma alegoria da história, a montagem de traços da memória pelos quais o realizador se relaciona com o passado através de *recall*, *retrieval* and *recycling* (cf. Russell, 1999).

As metodologias enunciadas por Russell determinam a forma como os cineastas lidam com as imagens, como estas relações se debruçam sobre o reevocar, recuperar, reutilizar, - sobre o trazer de volta, - mas com o intuito de provocar novos discursos filmicos e alterar a perceção que possuímos da linguagem cinematográfica, neste caso com particular incidência sobre a linguagem assertiva e transparente do cinema documental.

O estudo de William C. Wees (1993), é um dos mais relevantes acerca desta temática, pela sustentação e suporte académico de esclarecimento sobre o fenómeno dos filmes *found footage*, que é, atualmente, afetado quer pela evolução tecnológica, quer pela suscetibilidade da compreensão do conceito e adaptação do mesmo à própria conceção de direito autoral sobre o material apropriado, complexificando-se, assim, cada vez mais.

Constatamos que os indícios da prática mais comum são os da apropriação e da leitura que o realizador faz dos conteúdos imagéticos e sonoros que encontra e a sua manipulação num todo narrativo.

A carga imagética que reside na natureza do *found footage*, deriva de dois fatores essenciais: o momento do encontro com as imagens e os sons e o momento da montagem. As imagens pré-existentes, que não são filmadas pelo realizador, e num primeiro momento lhe são alheias, permeiam atributos de complexidade e multiplicidade (cf. Wees, 1993).

As interceções de significados e textualidades, construídas numa linha narrativa cinematográfica, permitem um novo olhar perante o material audiovisual conscientemente ligado à sua historicidade, não obstante a perceção delineada pelo espectador será afetada pela textualidade intrínseca ao presente, ou seja, ao contexto social, económico e político em que é visionado, o *found footage film*.

Retornamos aos fragmentos audiovisuais utilizados na conceção de filmes *found footage*, que identificados por William C. Wees, nos permitem analisar a origem dos conteúdos, desta feita o autor Keith Beattie (2004) distingue os principais materiais usados na construção de filmes de compilação: "newsreel, television programmes, government produced films, instructional films, home movies¹⁴ and fiction films" para além material de arquivo e *stock shot libraries* ou *stock footage* (material que provém de um arquivo comercial onde é catalogado e classificado segundo um tema, local, data e cenário).

Ao compararmos os materiais que os autores Wees (1993) e Beattie (2004) apresentam, destacamos a identificação do uso de *home movies* na construção da narrativa de compilação documental, como o elemento imagético de natureza íntima e privada, que não representando um novo gesto de apropriação, se diferencia dos restantes conteúdos, pelas características enunciadas e possibilidades imagéticas.

¹⁴ Os filmes de família (*home movies*) são memórias visuais registadas em película cinematográfica nos formatos substandard 8mm, Super 8, 16mm, 9,5mm. (Simoni & Ferretti, 2013, p.57).

Neste sentido o trabalho essencial que o realizador inscreve na produção da narrativa para além da escolha do conteúdo imagético, é a forma e a intenção com que transforma a imagem e lhe imprime uma textualidade crítica e criativa.

A noção de Documentário que pretendemos desenvolver nesta dissertação é assente numa base que identifica a realização do cinema documental, como uma interpretação da realidade, preferentemente a um objeto estático e objetivo, antes uma pertinente experiência, um modo de receção que envolve um modo específico de consciência e identificação com a imagem cinematográfica (cf. Sobchack, 1999, citado em Baron, 2014).

Bill Nichols (1991) explicita "Documentary as a concept or a practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes" (Nichols, 1991, p.12).

O autor refere ainda que se deve considerar a noção de documentário a partir do ponto de vista do realizador, do texto e do espectador (cf. Nichols, 1991). Estes três critérios definem a estética, a narrativa, a concetualização do objeto fílmico, enquanto repercussão de ideias e emoções, perante as quais surgem as interpretações do espectador.

Mediante estas afirmações, estabelecemos que o documentário, - nesta dimensão da prática de compilação, recolha de arquivo e *found footage*, - é percebido como um filme de barreiras maleáveis, que transporta em si a possibilidade criativa, que se permite refletir sobre a realidade a partir de gestos experimentais e criativos.

Ao assumirmos esta perceção e compreensão sobre o conceito e prática cinematográfica, é pertinente voltar ao lugar das imagens na narrativa documental. Em *Representing Reality (1991)*, Bill Nichols afirma "Images are mimetic distractions and counterfeiting's; they cannot engage our reason nor nourish our hunger for truth" (Nichols, 1991, p.3).

Este conceito de "mimetic distractions" é particularmente revelador na sua ambiguidade e na sua complexidade quase antiética. O mimético, enquanto objeto visual que se aproxima do real, não nos deveria poder iludir ou distrair, mas, o facto é que é sempre

possível usarmos imagens que se aproximam do real para nos distrair da realidade. A recolha de material numa estética *found footage*, alcança essa situação frequentemente. Ao pensarmos sobre a relação de identificação das imagens e das narrativas com a realidade verificamos que os filmes *found footage* permitem ao realizador uma possibilidade prática de experimentação em que a procura da ligação da representação imagética acontece pela via estética e emocional. De fato, a construção destas narrativas cinematográficas denota essa despreocupação com a imitação e a intenção de representar uma determinada realidade de forma exaustiva.

A procura que o realizador incita é a de transformar simbólica e significativamente o conteúdo do quadro cinematográfico.

O documentário, realizado a partir de imagens *found footage* e, ou de material de arquivo, como pretendemos analisar nesta dissertação, também pertence a este lugar criativo de múltiplos significados. E as imagens realizadas num outro tempo-espço ultrapassam o mero estado ilustrativo na conceção desta linguagem cinematográfica.

Ao localizarmos o género documentário neste território movediço admitimos que a intenção autoral é fundamental para criar um objeto fílmico provido de subtextos. De facto, o que pode marcar o documentário, mais que a temática ou a técnica, é sempre o cunho do cineasta, as opções autorais e inovadoras que incorpora numa linguagem que se propõe: deslocar imagens e sons na composição cinematográfica para o plano da criação crítica e subjetiva.

Compreendemos a prática *found footage*, como uma forma criativa de retrabalhar imagem, ao reconhecer-lhe diversas camadas (temporais, estéticas, semânticas, genealógicas) e ao pensar as suas implicações significativas.

A polissemia, escondida num primeiro encontro com as imagens, ocorre na mesa de montagem, é dependente da forma de apropriação, da intenção autoral e da narrativa articulada visualmente e sonoramente. Reconhecemos que o *found footage* não serve apenas o cinema experimental, e que os diferentes materiais identificados por William C. Wees, são integrados na construção de narrativas documentais e verificamos que a execução desta prática induz uma transformação ao nível da linguagem cinematográfica.

Ao salientarmos algumas das modificações que ocorrem ao nível textual da semântica e da sintaxe textuais, compreendemos que compor narrativas com material de outros depreende outras questões relacionadas ao acesso e legitimidade do uso do mesmo.

Tendo em conta esta implicação autoral e possíveis constrangimentos, iremos analisar as formas de apropriação executadas pelo realizador, quanto as que estão diretamente relacionados ao espectador.

A definição que revimos neste primeiro capítulo foi realizada com base em teóricos que abordam a temática dos filmes *found footage* e dos filmes de compilação realizados entre o final do ano de 1920 até ao final dos anos 90. Este espaço temporal delimita em certa parte a nossa reflexão.

Naturalmente outras discussões formais têm surgido, nomeadamente, devido ao aparecimento da Internet (1999) e ao acesso a plataformas digitais online (como o *YouTube*, 2005) que influenciam e nos desviam de uma prática original do *found footage* e criam outra realidade.

Neste sentido, enquadramos o trabalho académico de Jaimie Baron focado na problemática do arquivo e nas questões de apropriação realizado a partir de 2002. A autora desenvolve sobretudo um discurso assente na experiência do espectador em relação à visualização e respetiva leitura que o mesmo faz do documento arquivo e o que traduz essa experiência de receção.

De forma aprofundada iremos analisar este teor académico no subcapítulo dedicado à investigação que a autora realiza.

1.1. A apropriação filmica e os tipos de montagem segundo William C. Wees (Compilation, Collage e Appropriation)

William C. Wees considera que as imagens recicladas chamam a atenção para si mesmas na medida em que são produtos das indústrias de cinema e televisão e, por isso são peças que pertencem a um vasto mosaico de informação, entretenimento e persuasão do que constitui o ambiente saturado dos media da vida moderna (cf. Wees, 1993).

Os filmes *found footage* permitem um exame crítico dos métodos e motivos do uso das imagens pelos media e é este o ponto de partida que reforça a sua análise da montagem. No âmbito das práticas *found footage* a manipulação das imagens ocorre sobretudo no momento da montagem e nos possíveis recursos a ela intrínsecos, William C. Wees, estabelece um quadro em que distingue três tipos de montagem: *compilation*, *collage*¹⁵ e *appropriation*.

Cada uma delas é apresentada como uma metodologia associada a um género: os filmes de compilação integram o género documentário, a metodologia da colagem é inerente à realização de filmes *avant-garde* e o método de apropriação é relacionado com a conceptualização de videoclips.

O autor considera que a metodologia *collage* proporciona um trabalho sobre a imagem que potencializa o seu aspeto crítico associado a uma estética do modernismo; o método *compilation* pretende ancorar-se no referente da realidade em que a montagem praticada deve ser invisível e desta forma refletir uma estética realista. O método *appropriation* tem como base a simulação associada a valores estéticos do pós-modernismo.

Relativamente às relações de significante e significado presente nos três tipos de montagem, o autor escreve:

(...) different methods of using found footage are related to different paradigms of artistic practice and cultural theory. "These paradigmatic relationships help to explain why a montage of found footage does not automatically raise politically charged questions about the origin of the images and the way they have been used in the mass media. (Wees, 1993, p.34)

No estudo elaborado em *Recycled Images: Art and Politics of Found Footage*, o autor reforça a fronteira entre as definições de *compilation film* e *collage film*: "Compilation films may reinterpret images taken from film and television archives, but generally speaking, they do not challenge the representational nature of the images themselves" (Wees, 1993, p.36).

¹⁵ *Collage* é o termo correspondente a um processo artístico bidimensional: composições feitas a partir de imagens arquivo ou *found shots*, elementos que associados por justaposição criam novos significados.

Ao mencionar os *found footage films* ou *collage films* de Arthur Lipsett, e dos americanos Bruce Conner e Stan Vanderbeek, o autor William C. Wees (2007) afirma:

Like documentary compilation films, found footage films are composed of pre-existing footage, such as stock shots, archival materials, and extracts from previously released films, but unlike the conventional compilation films, they are not designed-for the most part, at least to inform, educate or persuade; nor do most of them attempt to establish logical, coherent relationships between shots or use an authoritative voice-over to tell us what we are seeing and why we are seeing it (Wees, 2007, p.4).

Ainda como refere Wees, a transformação de um documentário de compilação, - como os realizados por Lipsett, nos anos 60, - em filmes de colagem, acontece através da estratégia da justaposição e da extração dos fragmentos e resíduos audiovisuais do seu contexto original (cf. Wees, 2007).

É neste domínio da montagem, e do efeito da justaposição que William C. Wees procura evidenciar as consequências filmicas, quanto os gestos que determinam uma metodologia focada na significação e densidade visual de múltiplas peças, num mesmo corpo audiovisual.

Na compreensão dos efeitos da montagem o que demarca o filme de colagem do filme de apropriação, é essa consciência da montagem como método de composição e o potencial para criticar, desafiar e subverter o poder das imagens produzidas e distribuídas pelos *mass media*.

De forma a ilustrar as metodologias, o autor William C. Wees, enuncia o filme *Point of Order* (1964), de Emile de Antonio como sendo um filme de compilação; *A Movie* (1958) de Bruce Conner, um filme de *collage* modernista e o videoclip de Michael Jackson, *The Man in the Mirror* (1987), como um exemplo de uma metodologia de apropriação pós-modernista.

Os tipos de montagem referidos por Wees, servem para explicar que o diferente uso de *found footage* está relacionado com os diferentes paradigmas da prática artística e da teoria cultural em que se contextualizam as metodologias. Estes eixos estéticos de relações entre significado e significante servem sobretudo para ilustrar as diferenças de montagem e consequente significação que o teórico pretendia reforçar.

Deste modo ao analisarmos as metodologias apresentadas por William C. Wees, concluímos que o autor destaca o método *Collage* e o define como o mais aliciante, o mais poderoso e crítico. Como esta ação técnica e estética da montagem, destaca tecnicamente e intelectualmente o cineasta, ou o criativo envolvido nestas práticas cinematográficas.

De acordo com Catherine Russell (1999), esta tipologia serve para mapear as diferentes funções de *found footage*, mas, de facto, nem sempre é possível fazer estas distinções (cf. Russell, 1999). Como refere a autora, podemos diferenciar pela técnica de montagem o método mais crítico, mas por vezes os papéis entrelaçam-se, devido às intenções autorais sobre as quais são revisitados e manipulados estes materiais.

1.2. A apropriação fílmica no género documentário: o conceito de *Compilation film* em Jay Leyda

Na construção da narrativa documental a utilização de imagens de arquivo, isto é, o gesto de apropriação de uma imagem comprovativa de um momento histórico, usada como um elemento passivo na elaboração de um filme documentário, representa uma longa tradição.

As imagens de arquivo e a (re)apresentação da realidade num documentário, conduzem a um trabalho de recontextualização de imagens no cinema, contudo verifica-se principalmente o ato da reutilização de documentos audiovisuais neste tipo de narrativa. Jay Leyda é o primeiro a realizar um discurso textual acerca da sua noção de filme de compilação. As suas elações permitem refletir sobre uma linguagem cinematográfica que está em permanente mutação ao analisar a reutilização das imagens no domínio do conteúdo imagético e o seu emprego em documentários.

O historiador de cinema e teórico escreve "Any means by which the spectator is compelled to look to familiar shots as if he had not seen them before, or by which the spectator mind's is made more alert to the broader meanings of old materials - this is the aim of the correct compilation (film)" (Leyda, 1964, citado em Wees, 1993, p.36).

Os filmes de compilação são, de um modo geral, caracterizados por serem construídos por imagens de diferentes fontes (*newsreel*, *news film*), sem uma correlação direta. A concetualização deste material é acompanhada por uma narrativa verbal e, ou textual. Essa escolha contribui para um vínculo imediato entre imagem e conceito.

De modo a ilustrar este conceito é fundamental referir dois dos filmes de compilação da pioneira realizadora Esther Shub¹⁶, *The fall of the Romanov Dynasty* (1927) e *The Great Road* (1927). O primeiro título reflete uma narrativa composta pela reedição de imagens *newsreel* dos anos últimos anos do governo do Czar na Rússia. Esta reinterpretação imagética de Shub culmina na criação de um novo corpo fílmico sobre o nascimento do Comunismo. O arquivo anónimo recuperado e manipulado pela realizadora entra no plano do discurso assim que é retirado do arquivo da instituição e desempenha um determinado propósito autoral.

"Shub's film *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927) demonstrates the method within its innovative deployment of source footage, among which includes the home movies of Nicholas II. From what was largely pro-Czarist footage, Shub constructed a pro-Bolshevik narrative critical of the decadent excesses of the Czars" (Beattie, 2004, p.129).

Como afirma Keith Beattie, o principal método operativo da cineasta era o da edição por justaposição, esta técnica permitia à realizadora atingir os efeitos de ironia, absurdo, *pathos*¹⁷ e grandeza, - como lhe reconheceu Jay Leyda (cf. Beattie, 2004).

A montagem de colisão¹⁸, como denominada por Sergei Eisenstein, descreve também o método de Shub, - o associar de intertítulos com a justaposição de dissemelhantes imagens, - acentua a produção de novos e imprevisíveis significados (cf. Beattie, 2004).

A cineasta realiza o filme *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927), percebido como um documento histórico visual relativo à Revolução Russa e à ascensão do partido político Bolchevique. Uma narrativa transformada simbolicamente pela associação díspar de cenas como:

¹⁶ Esther ou Esfir Shub (1894, Rússia - 1959, Rússia) cineasta soviética, pioneira na concetualização dos filmes de compilação.

¹⁷ Pathos: n. 1. A quality, as of an experience or work of art, that arouses feelings of pity, sympathy, tenderness or sorrow.

¹⁸ Montagem de colisão ou Teoria de colisão de atrações, também conhecida como montagem por atrações é "entendida como efeito da imposição de um elemento novo na sucessão de planos de planos que provoque no espectador, choques emocionais, de forma a levá-lo a perceber, para além das imagens e sons, o lado ideológico do que é apresentado" (Canelas, 2010, p.9).

(...) a shot of a regional Tsarist governor and his wife sipping tea in their garden, while their bulldog gambols at their feet, becomes a scene of despotic cruelty when it is intercut with shots of peasants toiling in the fields. Shub overlays the film with lengthy intertitles and uses quotes from speeches, banners and declarations to link the film fragments and place them in an appropriate historical framework, so that the viewer is left little latitude to interpret events for himself".¹⁹

The Great Road (1927) surge como consequência da descoberta de arquivos íntimos do revolucionário comunista e político Lenine (1870 - 1924), e na sequência de *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927), a realizadora emprega o mesmo estilo de montagem na construção da narrativa, assente na temática do 10º aniversário da Revolução Bolchevique.

Deste modo as incisões que Esther Shub realiza sobre as imagens de arquivo, *amateur footage*, home movies e *newsreel*, revelam novas naturezas imagéticas, e deste modo determinadas perceções sobre os lugares e pessoas, que são retratadas nos seus filmes de compilação.

Jay Leyda sublinha o papel do realizador, enquanto o principal responsável pela manipulação de uma realidade criada na mesa de montagem, "the manipulation of actuality ... usually tries to hide itself so that the spectator sees only 'reality' - that is, the especially arranged reality that suits the film-maker's purpose" (Leyda, 1964, citado em Wees, 1993, p.36).

Assinalamos que a investigação de Leyda, datada de 1964, refletia não só sobre a função e o trabalho com o arquivo imagético enquanto ferramenta ilustrativa de filmes históricos documentais, mas também, em *Films beget films*, há uma reflexão sobre o realizador enquanto autor de novas realidades, que perceptivelmente admite o potencial textual e autoral na criação de documentários.

¹⁹Citação retirada do artigo online de Edinburgh Film Guild:
<http://edinburghfilmguild.org.uk/201213/The%20Fall%20of%20the%20Romanov%20Dynasty.pdf>

1.3. A apropriação filmica no género experimental: o conceito de *Avant-garde film* em William C. Wees

A decisão de olhar o material *found footage* e de lhe reconhecer uma dimensão anteriormente não pensada ou não identificada no seu contexto original de apresentação e receção, permite a existência de um novo produto artístico e de um campo crítico. No confronto visual da justaposição das imagens, dessa colagem de fragmentos audiovisuais, surge a provocação de desafiar a natureza da representação na Arte.

Há um espaço para a substituição do significado primitivo pela possibilidade da aquisição de múltiplos significados por um objeto, ou seja, pelo método *collage* o realizador usufrui de imagens produzidas pelos media e ao retirá-las do seu contexto original enfatiza a deslocação de uma representação da realidade e constitui inerentemente uma atitude crítica acerca do uso dessas imagens feitas pelas instituições de cinema e televisão (cf. Wees, 1993).

Esta desconstrução e recontextualização imagética permite a receção do filme *avant-garde* distante da imediata representação e reconhecimento da realidade.

William C. Wees reconhece o realizador como um *artist-archeologist*²⁰ aquele que a partir dos detritos audiovisuais da cultura moderna estabelece relações de imagem-som, provocando, não só prazer estético, quanto a oportunidade de interpretar e avaliar, material antigo em novas formas.

Arthur Lipsett²¹, realizador *avant-garde*, emprega numa linha narrativa elementos audiovisuais encontrados nos arquivos do *National Film Board Canada*, através do método de *collage*. Esta conceção de montagem permite ao realizador produzir novos e inesperados significados, tais como a produção de um tom irónico e de humor negro.

Very Nice, Very Nice (1961), *In A Trip Down Memory Lane* (1985) e *Fluxes* (1968), da autoria de Lipsett, são referências cinematográficas de *avant-garde found footage films*. O último filme enunciado contém uma sequência inicial de *newsreel* do julgamento de Adolf Eichmann. Aí, o realizador substitui a voz do arguido, pela voz de

²⁰ Termo utilizado por William C. Wees no artigo online acedido em http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cj-film-studies162_Wees_collage_g.pdf

²¹ Arthur Lipsett (1936, Canadá - 1986, Canadá) realizador *avant-garde*.

uma personagem de uma *sitcom*, num diálogo dos anos 50 de ficção científica. As manipulações efetuadas na montagem permitem ao realizador exprimir o seu ponto de vista crítico sobre a desumanização.

Segundo William C. Wees (2007), a forma e conteúdo dos filmes *found footage* deste realizador canadiano demonstram a complexidade formal e a densidade metafórica, dedicando especial atenção à composição da narrativa sonora a partir de *found sounds*.

Por narrativa sonora entende-se primeiramente o envolvimento do realizador enquanto criativo, e não apenas como técnico, ou seja, as ideias potenciam os significados que atribui aos sons, - desde os mais marginais -, com os quais possa trabalhar. (cf. Manuela Penafria, 2003). "O trabalho do som, quer do ponto de vista do cineasta, quer do ponto de vista da análise implica que se estabeleça uma hierarquia sonora/visual tendo em conta os efeitos que se pretendem provocar, tendo em conta os efeitos que os diferentes tipos de som provocam na imagem e vice-versa" (Manuela Penafria, 2003, p.7).

É nesta dinâmica de "ouvir imagens e ver sons"²², que acreditamos que são construídas as denominadas narrativas sonoras, em parte de onde provém o impulso para uma maior reflexão e atenção ao som, como se verifica na obra cinematográfica de Arthur Lipsett.

Bruce Conner e Stan VanDerBeek²³, - reconhecidos realizadores de *found footage films*, - a par de Lipsett misturavam os materiais encontrados, através de estratégias de montagem distintas. Conner concede uma particular atenção às relações gráficas, rítmicas e metafóricas que se estabelecem entre as imagens descontínuas e díspares, contudo a sua montagem integra estas imagens numa unidade coerente, ao contrário de Vanderbeek que constrói uma narrativa caótica de uma colagem de imagens e sons encontrados.

Estes três cineastas de filmes *found footage*, recorrem a material pré-existente para dar corpo filmico à temática da condição humana do século XX.

O filme experimental ou filme *avant-garde* é reconhecido por William C. Wees como uma concetualização filmica peculiar, esteticamente satisfatória, produzida com uma

²² É a partir desta premissa de ouvir imagens e ver sons que, também, construímos o nosso filme ensaio: criar imagens com base em sons, mesmo que estes sejam não diegéticos, de modo a criar imagens mentais que interfiram na leitura das imagens visuais.

²³ Stan VanDerBeek (1927, EUA - 1984, EUA) realizador de cinema experimental.

consciência crítica e que desafia politicamente as imagens *found footage* (cf. Wees, 2002).

O autor evidencia "At the outset I want to insist that all avant-garde films are participants in, not simply objects of, or excuse for, a critical/theoretical discourse, no matter what the conscious intentions of the filmmaker might have been". (Wees, 2002, p.10)

Os filmes *found footage avant-garde* entram num plano narrativo em que o discurso não é linear, discorre de forma ilógica e por vezes até abstrata, não obstante, inclui-se numa dimensão pensada e crítica.

No que concerne à "aura" dos filmes *avant-garde* o realizador contemporâneo Nathaniel Dorsky²⁴ (2005) reconhece "When I first encountered avant-garde films, in the early 1960's, the works I found most interesting were those that were discovering a language unique to film, a language that enable the viewer to have the experience of film itself and, at the same time, allowed film to be an evocation of something meaningfully human" (Dorsky, 2005, p.17).

Neste sentido é possível reconhecer a dimensão estética e narrativa em que se localizam os filmes *avant-garde*, e afirmar que as estruturas linguísticas cinematográficas produzidas pelos cineastas, são resultado das contrastantes e invasivas experiências realizadas na montagem.

1.4. A proposta de organização de Jaimie Baron e a dimensão operativa da fronteira entre *found footage* e *archival footage*

Partimos da noção de arquivo, tal como a define Baron, como um lugar particular onde os documentos são objetos armazenados; um lugar específico que acaba por não refletir o complexo aparato da nossa relação com o passado, constituído agora através de traços digitais fotográficos, filmicos, sonoros (cf. Baron, 2014).

No livro *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history* (2014) a autora Jaimie Baron reconhece a barreira obscura de tentar separar *archival*

²⁴ Nathaniel Dorsky (1943, Nova Iorque) realizador de cinema experimental.

footage e *found footage* e as ligações estreitas entre este material audiovisual com os respetivos géneros documentário e experimental.

Jaimie Baron evidencia a dificuldade em estabelecer definitivamente essa separação e sugere que não se realize a oposição entre *archive* e *found documents*. Argumenta "the archival document may now be better understood less as a reflection of where the particular document has been stored than as an experience of the viewer watching a film that includes or appropriates documents that appear to come from another text or context of use"²⁵.

Afirma ainda, "I argue that what makes footage read as "archival" is, first of all, the effect within a given film generated by the juxtaposition of shots perceived as produced at different moments in time" (Baron, 2012, p.105).

Para a autora o que é determinante é o modo como o espectador recebe e entende a informação imagética que lhe é apresentada. Como a concetualização do documento arquivo permite corresponder ao documento encontrado igual valor histórico e social.

Na sequência de considerar difícil estabelecer essa relação binária, a autora apresenta a proposta de reformulação da designação para *appropriation film* - distinta da conceção de William C. Wees, - como um filme que produz um particular efeito ou evoca uma específica consciência no espectador, ou seja, esta designação depende sobretudo do reconhecimento que um elemento do público faz do *archival document*, - essa experiência do "arquivo" que acontece quando o espectador reconhece que o documento provém de um outro tempo e de um outro contexto de uso ou propósito. (cf. Baron, 2014)

A autora denomina de *archive effect*, à forma como o texto audiovisual é apreendido pelo espectador e ao efeito resultante dessa experiência audiovisual.

A experiência e a relação produzida entre elementos do filme e o espectador possibilita a identificação de tipos de arquivo e de diversos documentos audiovisuais, assim como da forma como determinados documentos do passado são apreendidos,

²⁵ Baron, J. (2012) The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. In *Projections* (pp.103-104). Berghahn Journals

independentemente da sua origem de produção. Deste modo podemos perceber os seus valores enquanto apropriados em novos filmes.

Jaimie Baron classifica dois tipos de experiência relativas ao espectador ao visualizar um filme de apropriação. "I have argued that part of what constitutes found or archival footage such as is the experience of a "intentional disparity" - the viewer's perception that certain pieces of footage within a film were intended for something else, however nebulous this something may be" (Baron, 2002, pp. 110-112). Baron afirma que esta experiência de 'disparidade intencional' se verifica maioritariamente em determinados filmes experimentais de *found footage*, do que em documentários de compilação.

A autora denomina o outro tipo de experiência "temporal disparity", a percepção que o espectador tem de um filme de apropriação de um "antes" e "agora" produzidos num único texto (cf. Baron, 2014). Este reconhecimento temporal provoca o reconhecimento do documento arquivo e, como referimos anteriormente, este processo é efetivamente o que a autora denomina de *archive effect*. Através da recontextualização deste documento arquivo num filme de apropriação e a conseqüente produção de disparidade temporal e do *archive effect*, o documento torna-se "*archival*".

A apropriação acontece de várias formas e pode ter diversos efeitos, mas o ato de recontextualização que provoca uma sensação de diferença textual no espectador permite sempre a possibilidade crítica e o reconhecimento que os contextos em que vivemos estão sujeitos à mudança, não são universais, nem permanentes (cf. Baron, 2014).

No encadeamento da sua indagação académica, Baron utiliza o termo *appropriation film* para indicar trabalhos criados com diversos media (filmes, vídeos, *digital media works*), desde que o uso dos mesmos seja realizado sob o pretexto da recontextualização.

Numa nota conclusiva, a autora retoma a noção de arquivo e do seu lugar num filme de apropriação "Although the archive and its contents are constantly changing, at any given time the archive is static, waiting for someone to enter and appropriate particular documents..." (Baron, 2014, p.13) esta intervenção acontece de forma a articular uma ideia sobre ou em relação a um passado histórico.

A autora afirma que todo o filme que é realizado e preservado também se torna parte do arquivo, a aguardar novos e frequentemente imprevisíveis usos. (cf. Baron, 2014)

"The freedom to continually use and reuse archival documents means that we will never determine a stable, objective truth about the past, but is that freedom that makes the archive a site not only of repression and limitation but also of possibility" (Baron, 2014, p.13).

A afirmação de Baron contextualizada num universo imagético proliferado e multifacetado, conduz-nos à reflexão sobre as hipóteses criativas, quanto sobre o lugar do material audiovisual (arquivo ou *found footage*) sujeito a inúmeros usos. Mas o lugar do espectador é cada vez mais proeminente nesta indagação: é acentuada a forma como recebemos e lemos as imagens, e como interpretamos estes veículos de informações e de emoções.

2. A autoria estética da obra documental e a valorização do gesto da montagem na realização vs na pós-produção

Elaboramos este capítulo com a pretensão de compreendermos a dinâmica que existe nas funções de realizador e de editor que parece fundir-se na prática da compilação. Retomamos a noção de filme de compilação de Jay Leyda em que o realizador assume o papel de colecionador e editor ao criar um objeto filmico a partir de material de arquivo. A ação relevante neste processo de edição é a de analisar e (re)ordenar as imagens na composição de um argumento filmico.

Identificamos quer nos filmes de compilação, quer nos filmes *found footage* que o realizador é geralmente também o editor. Contudo é importante perceber se a intenção é a de apenas ilustrar o argumento na pura forma de um filme de compilação como reconhecido por Jay Leyda, ou se, por outro lado, o filme de compilação construído assume um tom irónico e crítico. Nesta aceção dos filmes de compilação pertencentes ao género documentário reconhecemos uma ambivalência autoral, a de ilustrar e a de criticar.

Ao analisarmos esta dimensão criativa, crítica e estética da montagem regressamos ao estudo do tipo de material utilizado, arquivo e *found footage* como provas imagéticas ou simbólicas.

O autor Paul Arthur reconhece e denomina duas ontologias do *found footage*. "Arthur delineates a commonly held distinction between "mainstream documentaries versus experimental essays"... The first "realist" use of *found footage* in the mainstream documentary, tends to be "illustrative or analogical", as archival footage acts as evidence to support the sound track..." (Zryd, 2003, p.48).

Michael Zryd prossegue e com base no ensaio "On the Virtues and Limitations of Collage" (1997) cita o que Paul Arthur identifica como segunda ontologia distinguindo o uso figurativo ou metafórico do material *found footage* em ensaios filmicos experimentais.

Ultimately...most footage, even in nonexperimental cinema, functions both metaphorically and illustratively, especially in the "generic" image common to mainstream documentary: "many, if not the majority, of illustrative instances in documentary collage are understood not as literal but figurative representations of their subjects. (Zryd, 2003, p.48)

Apesar de Arthur, (citado em Zryd, 2003) delimitar uma barreira e encerrar no documentário comercial a ambivalência de não se reconhecerem as representações imagéticas apenas como realistas, o mesmo constata que a prática documental revela indícios de que os cineastas elaboram artisticamente cada vez mais sobre diversos sentidos e significados.

In most contemporary documentary practice, exact evidential illustration is the exception rather than the rule, and, Arthur contends, the "expressive, figurative dimensions of collage" are more prevalent in documentary film than commonly acknowledged. (Zryd, 2003, pp.48-49)

A intervenção criativa e a (re)composição imagética determina de modo fulcral a magnitude da narrativa documental e a valorização que fazemos das funções criativas destes processos filmicos documentais baseados em métodos de apropriação.

Whether excerpting footage from already released films, researching footage in government or corporate archives and commercial stock shots libraries, or rescuing footage from garbage bins behind film laboratories, these filmmakers have wrenched new meaning and frames of understanding from this material (Zryd, 2003, p.49).

Como pudemos identificar, os lugares de autoria estética e técnica envolvem-se e contaminam-se quer pelo realizador que escreve a partir de imagens alheias e as reinventa na montagem, - e é também o editor -, quer pelo realizador que lado a lado com o editor cria novos domínios sensoriais e intelectuais para os conteúdos audiovisuais.

Consideramos que o lugar da criação de filmes de apropriação é evidentemente na "mesa de montagem", todavia reconhecemos que reúne e necessita de determinadas

percepções criativas e técnicas. De modo a que seja possível reconhecer à obra o seu novo valor estético, enquanto produto remontado e reciclado.

2.1. O papel do realizador e do pós-produtor na conceptualização de filmes de apropriação

Ao analisarmos e fundamentarmos este subcapítulo surgem questões que se impõem para podermos prosseguir esta indagação: a de como localizar a criatividade e a autoria e analisar se estas separações se encontram pela função de realizador e de pós-produtor? A última questão é se de alguma forma, estas perguntas provocam ainda mais variáveis no que alude a prática *found footage* e o seu conceito.

De modo a compreender os gestos de apropriação inerentes ao processo da montagem que ocorrem na prática *found footage*, recorreremos a testemunhos de realizadores de filmes *found footage* e de realizadores de filmes de compilação. Estes permitem-nos perceber as fontes do material pré-existente utilizado na conceção filmica, a forma como foram adquiridos, manipulados e pensados para a construção de uma narrativa cinematográfica, enquanto nos informam acerca do processo metodológico.

Como pioneira dos filmes de compilação e cineasta reconhecida pelos seus métodos de montagem, citada por Winston, Esther Shub escreveu "The intention was not to provide the facts but to evaluate them from the vantage point of the revolutionary class. Each of my compilation films was also a form of agitation for the new concept of documentary cinema, a statement about unstaged film as the most important cinematic form of the present day" (Winston, 1995, citado em Beattie, 2004, p.130).

A reconhecida realizadora de documentários de compilação, do início dos anos 30, menciona a dimensão não teatral do cinema, e como os seus métodos de montagem revelavam o potencial de se poder estruturar narrativas criativas, para além da teatralidade e da ficcionalização de acontecimentos históricos.

Na vertente do cinema experimental associado ao *found footage*, recorreremos a Bruce Conner, realizador e editor de *A Movie* (1958), trabalho cinematográfico seminal

construído a partir de material pré-existente (clips de explosões atômicas, pornografia e trailers de filmes de categoria B²⁶) adquirido pelo cineasta.

Segundo Conner "All footage is found footage for a film editor, if the editor has not made the film. ...The editor's role is to work with given images, put them together and perhaps, make them do things that were never there in the original intent" (Conner, 1991, citado em Wees, 1993, p.84).

Relativamente às imagens e à perversão da sua natureza, o realizador menciona a possibilidade de a estratégia *found footage* criar uma resposta emocional que diverge daquela que foi acordada socialmente em relação à estrutura narrativa clássica. Espera-se que na narrativa clássica enredo, espaço e tempo sejam coerentes e que as situações descritas se adequem aos acontecimentos narrados. Ora essa adequação raramente existe e é na falha dessa adequação que, frequentemente, se constrói o sentido.

Abigail Child, realizadora de cinema experimental identifica, o papel de editora como sendo o ideal para olhar os brutos imagéticos e sonoros, cito "With your own footage, you have all kinds of a *priori* affection for various pieces. You have all these hopes about the material, but in the end you have to see what it actually projects" (Child, 1991, citada em Wees, 1993, p.72).

A dificuldade da desconexão emocional com o material filmado é, no caso dos realizadores/editores de filmes de apropriação, dissociada num primeiro momento.

"As a filmmaker, as an editor, I'm trying to dislodge and unearth and subvert the image, exploring the limits of representation, asking how can I bring forward the contradictions in the image, its partialities, its beauty, or as the case may be, its horror" (Child, 1991, citada em Wees, 1993, p.72). Neste exercício de olhar as imagens, a realizadora menciona que, como cineasta, está a usar imagens emocionais, imagens que significam algo para si mesma, mas que são poderosas e ressonantes, explora os limites representacionais que de certa forma, é uma das procuras constantes no cinema.

No caso de *Mercy* (1989), composto por imagens provindas de filmes educacionais e filmes científicos, a realizadora afirma estar a subverter o significado destas imagens, ao

²⁶O filme B ou de categoria B é realizado com baixo orçamento, sendo um filme de índole comercial associado principalmente aos géneros horror, ficção científica e *western*. Serviam como filmes de abertura durante os anos 50.

olhar o material com a intenção de revelar a sua essência, de descobrir o que foi escondido na forma original (cf. Child, 1991).

Além do pensamento sobre a imagem e essa construção narrativa visual, Child enuncia como pode ocorrer a montagem de "*found sounds*" e como estes podem ser uma espécie de guião para um filme concebido a partir trechos heterogêneos ora sonoros, ora visuais. "Mayhem it was especially the idea that sound could choreograph emotions. Without a script, sound could be my script, and especially found sound. One of the first things I did was tape off cable TV and Latin soap operas" (Child, 1991, citada em Wees, 1993, p.74).

Mayhem (1987) foi criado a partir de diversas metragens de longa duração das quais um filme francês (película), um filme de ficção científica britânico e um filme de ficção sobre a II Guerra Mundial.

Neste filme *found footage*, a realizadora induz a subversão imagética através do som, de uma estrutura sonora que implica múltiplas leituras de uma mesma imagem. Uma combinação audiovisual distorcida que influencia a percepção do objeto filmico construído. Como ela própria frisa, o som pode ser o impulsionador de emoções, o responsável por essa coreografia emocional.

"What found footage does is give me access to images that I could never have otherwise. This is the landscape of our brains, shaped by the social. I access that landscape, ethnography of the seen" (Child, 1991, citada em Wees, 1993, p.77).

Abigail Child reforça o teor e poder de imagens *found footage*, sendo que constituem uma espécie de paisagem imagética de onde é possível extrair novas informações, de modo a contar novas histórias.

Citado por Michael Zryd, o realizador Craig Baldwin expressa a complexidade e a dimensão imagética desse encontro com as várias camadas de construção e significação audiovisual: "Baldwin intentionally embraces the ambiguity and richness of potential meaning in found footage collage: "You can go in any direction. That's the nature of found footage...I like that kind of proliferation and multiplication - opening out, a kind of complexity and layering, layering, layering" (Zryd, 2003, p.52)

É neste espectro imagético e de inúmeras camadas interpretativas que os realizadores e apropriadores de documentos audiovisuais se inscrevem, a procura é de um reviver imagético, mas enriquecedor, muitas vezes alheio e separado da sua forma e intenção original.

Estes realizadores respondem de forma conclusiva, às questões levantadas em relação à perceção que temos sobre a prática *found footage*, e à intervenção do realizador enquanto contador de histórias, mesmo que com imagens de anónimos ou de realizadores conceituados. Ou seja, estes cineastas encontram nas imagens e sons outras interpretações, outros sinais e sintomas que, pela montagem articulam em novas narrativas.

Mencionamos ainda que, perante a questão levantada sobre a valorização de montagem vs realização, o autor Thomas Elsaesser (2014), propõe pensar a combinação do ato de apropriação e pós-produção, ambos relacionados com a montagem. Perante a problemática de como localizar a criatividade e a autoria nestas produções fílmicas, Elsaesser sugere que os *found footage films* sejam denominados de *post-production films* (Elsaesser, 2014, p.2).

Tendo em conta a formulação do autor e a reflexão sobre a construção dos filmes de apropriação, quer no campo documental, quer experimental, destacamos a função do realizador como pungente e essencial, apesar do intensivo trabalho de montagem inerente aos *found footage* e *compilation films*.

Consideramos, ainda, que na maior parte dos casos são as possibilidades imagéticas e o sentido crítico que os atrai na execução da prática da retoma de imagens. Desta forma, o realizador e o editor são frequentemente a mesma pessoa, mas esta situação não condiciona o lugar de criatividade na realização de filmes de apropriação a só uma função e a um só lugar.

3. Ética sobre direitos de acesso, uso, reprodução e divulgação

Ao enquadrarmos a problemática autoral, que surge como subsidiária da temática abordada, refletimos sobre este trabalhar com imagens que foram concebidas pelos media ou provindas do arquivo e integradas pelo ato de apropriação nos filmes *found footage* e nos filmes de compilação.

Primeiramente abordamos esta temática através da consulta do Código do Direito de Autor e Direitos Conexos²⁷, para perceber quais os artigos e leis que envolvem os artistas enquanto produtores de obras artísticas de apropriação.

E desta feita procurámos objetivamente perceber no que consiste o direito de autor, e no Capítulo II - Do direito de autor, Secção I - Do conteúdo do direito de autor, extraímos:

Artigo 9.º (Conteúdo do direito de autor)

1 – O direito de autor abrange direitos de carácter patrimonial e direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais.

2 – No exercício dos direitos de carácter patrimonial o autor tem o direito exclusivo de dispôr da sua obra e de fruí-la e utilizá-la, ou autorizar a sua fruição ou utilização por terceiro, total ou parcialmente.

3 – Independentemente dos direitos patrimoniais, e mesmo depois da transmissão ou extinção destes, o autor goza de direitos morais sobre a sua obra, designadamente o direito de reivindicar a respectiva paternidade e assegurar a sua genuinidade e integridade.

Neste sentido percebemos o quão falível, perante a prática *found footage* e as interferências de apropriação, se tornam estas delimitações deontológicas e, acima de tudo, legais.

O código estabelece ainda que o direito de autor pertence ao criador intelectual, neste sentido, aquando da apropriação, tendo ela por fim criar um novo produto de significação e sentido crítico, podemos estar perante um outro criador intelectual²⁸.

²⁷ Para consulta integral do Código do Direito do Autor e dos Direitos Conexos, aceder a: https://www.spautores.pt/assets_live/165/codigododireitodeautorcdadclei162008.pdf, acedido em Setembro 23, 2016.

²⁸ Presente no Código do Direito de Autor e Direitos Anexos: SECÇÃO II Da atribuição do direito de autor Artigo 11.º (titularidade) O direito de autor pertence ao criador intelectual da obra, salvo disposição expressa em contrário.

No que concerne à utilização do material ou de diversos materiais filmicos o código dita o seguinte artigo:

Artigo 15.º (Limites à utilização)

1 - Nos casos dos artigos 13.º e 14.º, quando o direito de autor pertença ao criador intelectual, a obra apenas pode ser utilizada para os fins previstos na respectiva convenção.

2 – A faculdade de introduzir modificações na obra depende do acordo expresso do seu criador e só pode exercer-se nos termos convencionados.

3 – O criador intelectual não pode fazer utilização da obra que prejudique a obtenção dos fins para que foi produzida.

Ao revermos os conceitos e as formas manipulativas que ao longo desta dissertação são abordados e discutidos, constatamos que estes limites são de todo ultrapassados, e de certa forma, perante este código, desrespeitados.

Neste sentido, o artigo 20º reforça esta percepção de falta de guias éticas para a ação de apropriação na construção de obras filmicas, contudo, o mesmo aborda superficialmente a questão de reutilização de obras:

Artigo 20.º (Obra compósita)

1 – Considera-se obra compósita aquela em que se incorpora, no todo ou em parte, uma obra preexistente, com autorização, mas sem a colaboração, do autor desta.

2 – Ao autor de obra compósita pertencem exclusivamente os direitos relativos à mesma, sem prejuízo dos direitos do autor da obra preexistente.

O artigo refere a prévia autorização do usufruto de obras preexistentes para um outro fim, mas sem determinar que estas possam até ser de fontes anónimas, o que estabelece um diferente paradigma, e desta feita, seria necessário estabelecer uma outra conduta sobre o que envolve os direitos e integridade dos materiais utilizados das denominadas obras compósitas.

Em relação ao usufruto dos objetos filmicos, o código apresenta o seguinte artigo:

Artigo 45.º (Usufruto)

1 – O direito de autor pode ser objecto de usufruto, tanto legal como voluntário.

2 – Salvo declaração em contrário, só com autorização do titular do direito de autor pode o usufrutuário utilizar a obra objecto do usufruto por qualquer forma que envolva transformação ou modificação desta.

Todos os artigos mencionados e transcritos comprovam como perante a execução de filmes *found footage* ou de compilação, que partem, inúmeras vezes, de apropriação sem qualquer regime legal, que o código sobre o direito de autor é insuficiente.

A investigação até aqui realizada demonstra como muitas vezes, os artistas e realizadores se apoderam dos diversos conteúdos audiovisuais sem qualquer relação de aprovação e/ou cedência expressa do autor de origem das obras seleccionadas e usadas.

E como refere o Código do Direito de Autor, qualquer modificação, transformação e respetiva divulgação tem que ser expressamente consentida pelo seu "criador intelectual".

É necessário, ainda, delimitarmos, pelos menos dois intervalos temporais que podemos denominar por era analógica e o posterior era digital. Apesar da exposição à cultura de massas e o crescimento do usufruto dos meios de comunicação darem o mote a inúmeros artistas e realizadores de *found footage* para conceber as suas críticas fílmicas, parece-nos que a problemática se intensifica com a introdução de outras plataformas digitais tais como o *YouTube* (2005) e o *Vimeo* (2004). Necessariamente os materiais são acedidos e utilizados de formas diferentes. Ainda que o foco desta dissertação abranja maioritariamente a era analógica da prática *found footage*, iremos mencionar algumas éticas de apropriação referentes aos gestos de apropriação que concernem também o acesso a plataformas digitais.

É fundamental esclarecer que a prática *found footage* como é estabelecida e realizada é sempre feita com a condição inerente de reconhecer que a autoria reside apenas sobre o novo objeto fílmico e não sobre a criação primitiva das imagens apropriadas/utilizadas. E apesar dessa condição não retirar os possíveis constrangimentos éticos e deontológicos, liberta a prática de uma determinada sanção moral e abriga-a numa dimensão criativa, simbólica e crítica.

"The compilation filmmaker will frequently spend the majority of a film's budget purchasing so called stock footage from commercial vendors, and in an era of global

copyright few alternatives exist for access to archival footage beyond payment for the rights to use selected film" (Beattie, 2004, p.143). Contudo, como afirma o autor Keith Beattie, os realizadores da tradição *avant-garde* ignoraram inúmeras vezes este procedimento e as restrições do copyright ao retrabalharem imagens e sons de diversas fontes, incluindo gravações de programas televisivos para parodiar e criticar a sociedade de consumo (cf. Beattie, 2004).

O autor identifica esta ação como uso plagiado de *footage*, acrescenta que as condições comerciais em que são produzidos e arquivados imagens e sons, e os seus direitos ultrapassam os métodos de apropriação da tradição *avant-garde*, para a extensão de práticas de plágio cultural em que deliberadamente se reproduzem imagem e som. "Here the act of 'finding footage', a seemingly passive act, becomes appropriation, an active intervention in the field of media representations and copyright" (Beattie, 2004, p.145).

Apesar da interpretação do autor consideramos que a palavra "apropriação" não determinará o uso furtivo dos materiais em determinadas representações cinematográficas, mas compreendemos que os fatores associados a esta afirmação são sobre disponibilidade e acesso. E que, neste contexto textual, a palavra "apropriação", traduz um gesto dúbio e transgressor.

In a direct and challenging approach, the work of media pirates problematizes the notion of 'found' footage and points to what is, in the era of extensive copyright provisions, its archaic connotation of an image domain which freely offers up recycled images. Compilation film in the future will no doubt continue to confront issues of availability and accessibility in the production of new histories of experience. (Beattie, 2004, p. 145)

Keith Beattie (2004) avalia o espaço de abundância imagética, no qual o artista que recolhe ou que coleciona, se afasta de um gesto inocente da prática criativa, para entrar numa dimensão que questiona a produção e reprodução de histórias de compilação e apropriação.

3.1 *Found Footage* e as Éticas de Apropriação

Apropriação é um conceito que denota diferentes significados e está relacionado com várias temáticas e diversas áreas culturais. Para nos debruçarmos sobre a questão ética da apropriação recorreremos essencialmente a dois autores Thomas Elsaesser e Jaimie Baron.

Os autores mencionados refletem sobre o conceito de apropriação a partir do lugar do espectador enquanto elemento responsável pela experiência audiovisual e por esse reconhecimento de peças imagéticas e sonoras pré-existentes incorporadas num novo filme.

Thomas Elsaesser (2014), autor do artigo "The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet", propõe aplicar o conceito de apropriação em relação aos seguintes parâmetros "*Appropriation as Spectatorship*" e "*Appropriation and cinephilia*" colocando como agente da apropriação o espectador.

Na comparação dos primeiros conceitos, o autor reconhece o espectador como um participante ativo e dinâmico no processo de receção de filmes e no consumo de apresentações visuais e espetáculos. Em *appropriation* e *cinephilia* reconhece a apropriação como um gesto íntimo de amor e como um ato de devoção. Explicita: "cinephilia - the particularly intense manner of living the film experience, by wanting to repeat it and to prolong it - should also be seen as a form of a appropriation" (Elsaesser, 2014, p.1).

O autor enfatiza a forma de apropriação pelo espectador, na sua relação com o objeto fílmico e na sua perceção da textualidade fílmica. Mais do que reconhecer que está perante imagens provindas de outros lugares, de outros tempos históricos e possivelmente de outros realizadores, reconhecer que está perante um outro filme.

Por sua vez Jaimie Baron (2016) argumenta que os realizadores de filmes documentário têm vindo cada vez mais a apropriar-se de documentos audiovisuais de arquivos oficiais e comerciais, assim como têm acedido a uma variedade de outras fontes como *home movies collections* colocados em *online digital databases*. Esta alternativa contém "arquivos" audiovisuais de todo o tipo do mais banal ao mais sensacional. A sua disponibilidade intensifica a questão dos parâmetros do que constituem uma

apropriação ética e o reuso de um *found document* num filme documentário. (cf. Baron, 2016)

A autora afirma que qualquer apropriação de um documento audiovisual é um "misuse", pois assim que o documento é deslocado e conduzido para significar algo que o seu primeiro produtor não perspetivou ou antecipou, o uso do *found document* é desviado. As práticas de apropriação implicam ainda a noção de "inappropriation", que sugere que o espectador compreende que uma determinada peça filmica está fora do seu contexto de origem mesmo que não saiba de onde ela provém e para que fim foi produzida.

Contudo Baron defende que nem todas as apropriações são inerentemente antiéticas, neste sentido a autora escreve "the act of appropriation of found documents may be accompanied by a range of effects, from the ethically suspect to the ethically ambiguous to the profoundly ethical" (Baron, 2016, p.156).

As ações que compõem a perceção ética, - inerentemente ligada à prática *found footage* e de compilação - estão, diríamos, diretamente associadas ao tipo de conteúdos imagéticos e sonoros que figuram nos documentários realizados e à forma como são articulados na montagem.

O tom das narrativas fica evidente e decidido também, pelo que não vemos nem ouvimos, ou seja, o realizador recorre ao que não pode escolher, ao quadro cinematográfico que não foi desenhado por si, para contar histórias e recriar outras realidades.

O contexto de abundância de imagens em que vivemos e no qual os realizadores recorrem a imagens muitas vezes não oficiais e não catalogadas mostram como a reutilização e recontextualização de imagens percorre um vasto espectro desde um uso exploratório ou abusivo até a um reuso produtivo e criativo (cf. Baron, 2016).

As éticas de apropriação permitem-nos, enquanto espectadores, perceber como absorvemos informação imagética e sonora fílmica. Enquanto na perceção do realizador, parece pouco importante o desvio ético dos documentos, antes, pelo contrário, a transformação desses mesmos conteúdos na conceção cinematográfica parece impor-se.

3.2. Os conceitos de *Direct Quotation* e *Fair Use* em Jaimie Baron

Ao refletir sobre o uso de imagens pré-existentes e as implicações éticas e deontológicas que podem advir desta utilização, Jaimie Baron (2002) fundamenta que, no caso do uso de *film stills* ou *film clips* como elementos ilustrativos na narrativa podemos estar perante uma "citação direta" integrada na textualidade visual.

A autora propõe analisar a integração e a forma de apropriação destas imagens de arquivo e/ ou *found footage* em filmes ou vídeos ao considerar que a integração da imagem no texto audiovisual nunca é completa por existir num outro meio e por a nossa percepção sensorial da mesma ser completamente diferente.

"When filmmakers' appropriate stills or clips - audio, visual, or both - into a new text, this audiovisual quotation may be integrated into the new audiovisual text just as written phrase may be integrated into another written text with the minor intervention of quotation marks" (Baron, 2002, p.16).

A autora defende que tal como a citação se utiliza em textos escritos para referir outros autores, nas intervenções audiovisuais o mesmo poderia ser feito pelos realizadores ao mencionarem e citarem as fontes das suas apropriações. Porém, este gesto de citação visual não é realizado, nem nunca foi desenvolvido no meio cinematográfico.

Na sequência destas considerações, Baron assume, logicamente, que o ato mecânico de reproduzir qualquer trecho de imagens fixas ou em movimento corresponde a um ato de roubo. Todavia o que está em causa é que a "citação direta" de imagens num corpo filmico pode significar uma transformação e criação de um outro texto audiovisual que interfere com a leitura dessa imagem e, ou das imagens que completam a narrativa. Neste encadeamento de ideias, a autora recorre a Meir Sternberg (1982) para justificar que, com a transformação de significados, a apropriação audiovisual não é um ato de roubo, mas antes uma "interference", como é classificado pelo autor mencionado anteriormente (Baron, 2002, p.17).

Podemos afirmar que esta "interferência" permite a utilização de imagens realizadas por outros para fins até desconhecidos, desde que se provoque uma transformação no seu conteúdo e na promoção da respetiva leitura, ou seja, quando a imagem (ou imagens) adquire uma nova forma simbólica e, por isso, se transforma no todo narrativo,

podemos considerar que há como que uma permissão não acordada sobre o uso justo da mesma.

"I would argue that in a society in which communication increasingly takes place through audiovisual rather than written forms, we must begin to rethink quotation as a multimedia tool" (Baron, 2002, p.17).

Segundo Jaimie Baron, é necessário pensar ferramentas que permitam a concretização da citação multimédia. De facto, este terreno é cada vez mais ambíguo e deveras falível. Desencadeia implicações na forma, não só de como pensamos a prática *found footage*, mas, também, no modo como e com que intenções utilizamos as imagens audiovisuais enquanto elementos para a construção de novos objetos filmicos do género experimental ou documental. Sem obviamente esquecer todo e qualquer tipo de material imagético e sonoro que é "encontrado" ou deslocado para uma outra criação audiovisual.

A autora Jaimie Baron reflete o conceito de fair use não só em termos da prática da citação relativa à semântica textual, mas também propõe transportar essa prática para a citação audiovisual que frequentemente é realizada.

Será importante explicitar o conceito *fair use* para compreendermos ao que corresponde, em termos formais e legais, nos estados norte-americanos:

"In its most general sense, a fair use is any copying of copyrighted material done for a limited and "transformative" purpose, such as to comment upon, criticize, or parody a copyrighted work. Such uses can be done without permission from the copyright owner. In other words, fair use is a defense against a claim of copyright infringement. If your use qualifies as a fair use, then it would not be considered an illegal infringement"²⁹.

A designação do conceito *fair use* permite delimitar algumas barreiras éticas e deontológicas, mas parece-nos insuficiente para tratar a prática *found footage*, pela sua abordagem geral aos direitos de autor.

Como apresenta Baron, existe uma necessidade de refletir e criar ferramentas de 'citação audiovisual', essenciais na concretização de atividades e produções artísticas de apropriação.

²⁹<http://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/what-is-fairuse/#sthash.yY0ZvM6K.dpuf>

Se refletirmos brevemente sobre o presente contexto social, político e económico, identificamos que não existe uma legislação específica para o acesso e uso controlado de material localizado e armazenado na internet. Esta condição conduz-nos a mais dúvidas: pelas possibilidades de se acederem aos mais diversos conteúdos audiovisuais, quanto à hipótese de urgentemente se delimitar uma barreira separatória entre o uso e o abuso.

4. *Found Footage* e o conflito de memórias enquanto substrato narrativo

Pensarmos o material audiovisual como um registo de uma memória privada ou pública é também pensar como o cinema se envolve numa dimensão temporal que vive desse registo, dessa perda e da sua própria degradação.

"It is extraordinary that men have entrusted so many images, so many affects, so many constructions, such beauty to a medium so close, ontologically, to its own ruin" (Didi-Huberman, 2001, citado em Habib, 2006, p. 120)

A partir desta premissa e de modo a desenvolvermos este capítulo retomamos a noção de arquivo e analisamos a relação do tempo com o cinema. Para tal recorremos a André Habib (2006), uma vez que o autor menciona a melancolia ou nostalgia pelo cinema que está perdido (as cópias destruídas, os filmes incompletos e o *reels* anónimos).

"Every film archive can be defined by its lack, its losses and its journeys the prints in its collection had to make" (Habib, 2006, p.121). Sendo que todo o arquivo é definido por essa constante falta, também a memória fica comprometida.

O autor refere que a colisão entre a vida e o cinema, entre a memória dos arquivos e da presença histórica está diretamente ligada ao tempo que o Cinema inventa e representa (cf. Habib, 2006).

Está evidenciado um jogo cinematográfico de tempos, do tempo em que a imagem foi criada, do tempo em que é visualizada e ainda um outro tempo: o do momento em que se torna uma memória.

Uma memória que não pode ser uma prova argumentativa como afirma Habib: "No image can be a piece of evidence; it is only an artifact, a trace left at a certain moment in time by a given culture" (Habib, 2006, p.124).

Estes traços não são evidências ou provas, mas antes momentos e pedaços de memórias de um determinado tempo, e que comondo um novo filme, transformam a nossa perceção, pois sendo as memórias falíveis, e os registos audiovisuais, mesmo que contendo sinais de algo ou alguém, também, estão sujeitos às nossas interpretações.

Desta forma, entendemos como a perda material influencia a possibilidade da persistência do registo visual enquanto objeto físico e determina a sua deslocação para um novo objeto fílmico.

Habib diz-nos que: "What is lost is the memory of a time, a "feeling of the times," now gone, that passes on the surface of the image, that haunts a landscape" (Habib, 2006, p.122).

É exatamente nesta medida que podemos falar em "conflito", uma vez que não se espera que este material encontrado sirva de forma previsível a memória de todos os acontecimentos ou o tempo de todas as memórias. Uma vez perdido o estatuto de evidência ou prova, reusados e reorganizados, estes segmentos de filme, criam um sentimento anódino na perceção, como se a primeira impressão fosse inevitavelmente a de deslocamento e incoerência e esta mesma impressão exigisse uma busca de construção de sentido para a resolução do conflito instalado.

Esta reutilização promove, como temos estado a explicitar, a ligação entre a imagem e o sentido, criando a hipótese de uma memória diferente para o material fílmico, distante da do momento em que foi obtido.

Neste sentido o "conflito" é exatamente o de estruturar resíduos imagéticos, que na sua constituição física podem encontrar-se degradados, ser eles próprios fragmentos de imagem. O conflito que evocamos é o de como estes elementos são partes de memórias e na sua essência servem uma narrativa coerente.

Às próprias memórias visuais e sonoras está inerente um "conflito": o da decadência e da perda, e como ele serve de base na idealização de um *found footage film*, como permeia camadas de subjetividade, sendo que é através desses pedaços de figuras, paisagens, objetos, pessoas que nascem novas memórias fílmicas, e que é a partir do desaparecimento que nasce uma outra obra.

Desta feita é relevante mencionar o trabalho de Bill Morrison, *Decasia* (2002), como referência fílmica que contém indícios desta distorção visual: a imagem que deixa de ser completa, que vai sendo engolida pelo negro, ou pelas manchas, riscos e fissuras do material degradado, quer pela sobreposição de diferentes ou semelhantes imagens que multiplica a nossa leitura fílmica.

Perante estas afirmações, refletimos que além da ausência filmica, a própria permanência do registo audiovisual, através das apropriações, implica a continuidade do registo e da sua reprodução. Esta situação torna-se em si própria, também, um outro complexo "conflito".

Habib diz-nos, ainda, que: "The recognition of cinema's power to preserve memory was thus institutionalized in the gap between past and present" (Habib, 2006, p.125).

Constatamos que criar a partir de fragmentos cinematográficos alheios à sua origem é articular memórias de um passado ou presente, e de uma preservação e construção de novas memórias.

4.1 A descontextualização, a recontextualização e a manipulação das narrativas visuais

Ao evidenciarmos determinados gestos que fundamentam a prática *found footage* revelamos também a intenção do uso figurativo da imagem, contrapondo-o ao uso ilustrativo e menos relevante nesta dimensão de textualidade cinematográfica.

Os cineastas, ao debruçarem-se sobre uma determinada coleção de imagens heterogéneas e as "colarem" no sentido de exaltarem a sua dimensão metafórica e irónica, condensam as formas de apropriação, todavia estas deslocações imagéticas permanecem ligadas a um fundo histórico.

Michael Zryd escreve "the found footage artist critically investigates the history behind the image, discursively embedded within its history of production, circulation, and consumption" (Zryd, 2003, p.42).

Paul Arthur (citado por Zryd) sugere que o uso material de arquivo e *found footage* se situa na dimensão figurativa e explícita como esta intenção mobiliza os significados simbólico e o metafórico dos materiais audiovisuais encontrados (cf. Zryd, 2003).

O teórico reforça "meanings that, through ironic recontextualization, open layers of discursive meaning. The "historicity" of found footage, resonant with historical fact, memory, and emotion, emerges from the cultural politics of its production, and most important, its circulation as a symbolic commodity" (Zryd, 2003, p.47).

Estas narrativas visuais e sonoras incitam, pois, a leituras polissêmicas: "All film footage is, in fact, extraordinarily malleable, its meaning and significance provided by context as much as by image "content" " (Zryd, 2003, p.48).

Mas estas deslocções de significados simbólicos, metafóricos e irônicos são possíveis através de gestos de manipulação, da recontextualização e descontextualização de sons e imagens que, a par ou isolados, formam novos textos fílmicos e consequentemente novas leituras.

"Descontextualisation is a lumbering term, but it does the job. Original context is obliterated. The shot is re-presented in a new context and, invariably, with a different sound track. Stripped of its original context, the shot becomes veiled with layers of speculation, subjective evocation and poetic ambiguity" (Lawder, 1992, citado em Zryd, 2003, p.51).

O contexto e o significado da imagem filmada de certa forma desaparecem, apesar do quadro cinematográfico permanecer, está agora envolto entre outros porquês, e como refere Lawder (1992), estas narrativas visuais estão na sua maioria envoltas em camadas de especulação, subjetividade e ambiguidade, determinantes na concetualização de obras de apropriação.

4.2 A construção da narrativa documental por apropriação, recontextualização e manipulação: manipulações temporais, espaciais e temáticas

As interferências que os realizadores praticam ao utilizarem imagens e sons pré-existentes nas suas narrativas documentais provocam sobretudo uma transformação na forma como lemos e sentimos as imagens. Os espaços, os tempos e os temas que, citados em novos textos fílmicos nos transportam para outras realidades, tendo em conta outras intenções autorais e criativas, impulsionam diferentes leituras de imagens e sons anteriormente concebidos.

Percebemos que a construção ou interpretação de um documentário a partir de imagens e sons pré-concebidos possibilita a criação de uma outra realidade, de uma outra leitura de uma outra verdade, seja ela coletiva ou intimista e isso possibilita a existência de traços documentais, sem os tornarmos factos históricos e meramente ilustrativos nesses argumentos cinematográficos.

Neste subcapítulo parece-nos oportuno referenciar o realizador Sergei Loznitsa e explorar especificamente dois filmes documentário do cineasta de modo a perceber as formas de manipulação realizadas através dos documentos audiovisuais pré-existentes selecionados e integrados nas obras filmicas a mencionar.

Blokade (2005) e *Revue* (2008) são filmes construídos por imagens de arquivo e *found footage* respetivamente, ambas realizações cinematográficas são desprovidas da tradicional narração ou *voice-over*.

Blokade é o título do filme que é construído por filmes mudos do cerco a Leninegrado (1941-1944) durante a II Guerra Mundial. A composição narrativa destas imagens é articulada com uma estrutura sonora atmosférica que configura uma bidimensionalidade imagética, ou seja, as imagens adquirem novamente uma vida, elas falam por si, o cineasta escolhe não lhe impor a sua voz, considerando assim que permite ao espectador ler as imagens, para este desvendar uma outra história, uma outra perspetiva.

"If I put in a voice-over, I offer my view, and that means I exclude the possibility of the viewer having his own view. He has either to agree with me or not agree with me" (Loznitsa, 2008)³⁰.

Contudo a não existência da articulação verbal é povoada pelo que, emocionalmente, o tom do som nos transmite e onde existe novamente uma escolha pensada do cineasta.

Propondo uma estrutura narrativa semelhante Loznitsa compõe *Revue* (2008) através de excertos de *newsreel*, filmes de propaganda, programas de televisão e longas metragens reunidos numa montagem que incorpora um retrato da sociedade soviética dos anos de 1950 e 1960.

³⁰ Citação retirada do press release de Icarus Films acerca de *Revue* (2008) e *Blockade* (2005), consultado em: http://icarusfilms.com/press/pdfs/revu_pk.pdf

As manipulações temporais e espaciais, elaboradas por Loznitsa são criadas com o intuito de regressar a um tempo representativo da típica vida soviética (1950 - 1960), desde a indústria à agricultura, da vida política à cultura popular e ainda referências à evolução tecnológica. Loznitsa coloca em perspetiva um outrora reformulado imageticamente, um texto audiovisual que possui um tom nostálgico e, também, instrutivo sobre um passado comunista.

As interferências audiovisuais destacam a forma como o realizador coloca as peças do passado numa narrativa, que se lê afastada de uma vida social e política, representante de uma Rússia que já não existe. Estamos perante um filme que ultrapassa a catalogação de documentário histórico, as transferências imagéticas do passado para o presente, são ricas pelos subtextos que provocam.

Ao percebermos as inúmeras ações filmicas sobre materiais tão diversos quanto ricos historicamente que são transformados em narrativas documentais salientamos, também, a obra cinematográfica: *Oh! Uomo* (2004) de Gianikian e Ricci-Lucchi, um filme sobre a humanidade, um retrato documental feroz: registos realizados em 1919, na Áustria e em 1921, na Rússia, de crianças órfãs com deficiências físicas, e de soldados com membros amputados, operações e elaboração de próteses artificiais, através da recontextualização deste material de arquivo da I Guerra Mundial.

O autor espanhol José António Mesa³¹ escreve: "Su material se organiza en dos partes: una breve introducción a modo de prólogo que muestra las condiciones y la ideología política italiana durante la guerra colonialista, una celebración de la Italia fascista llamada a las armas y al uso de la máquina como herramienta de destrucción. Después, un repertorio, fragmentado a su vez, de imágenes que nos enseñan las consecuencias de la guerra" (Mesa, s/data,).

Perante a dura e violenta representação humana efetuada neste documentário, Mesa afirma que a obra *Oh! Uomo* é o filme mais significativo e que melhor resume o conceito em torno do qual é criado o percurso cinematográfico dos dois realizadores

³¹ Documento consultado, em Agosto de 2016, via online do qual são retiradas citações: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.15.pdf>, link da Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación - FRAME, Universidad de Sevilla

italianos. O autor reforça: "Este documental presenta una estrecha relación entre forma y contenido. Al fin y al cabo, se trata de la construcción de un discurso a través de trozos del pasado para crear un cuerpo documental en el que las marcas (las cicatrices, la prótesis y lo mecánico) no se ocultan, más bien se acentúan para no ocultar la realidad" (Mesa, s/data).

Estes fragmentos do passado são articulados através de um mecanismo, de uma técnica e de um "*modus operandi*" que é visível e sincero, a intencionalidade autoral é perfeitamente perceptível (cf. Mesa, s/data).

As interferências narrativas e intervenções de montagem que aplicam os cineastas Gianikian e Ricci-Lucchi, denunciam a vontade de manipular documentos audiovisuais e deslocar os mesmos para o plano da reflexão, na tentativa de impulsionar o espírito crítico de quem recebe as suas obras, mesmo que estas possuam um discurso fragmentado, desordenado e difícil de assimilar (cf. Mesa, s/data).

Os realizadores Gianikian e Ricci-Lucchi libertam-se das exigências espaciais e temporais exigidas pelo documentário clássico³², e do modo ilustrativo para colocar o lugar do espectador no centro da receção das suas obras fílmicas, constroem as suas obras de um ponto de vista recetivo a uma reflexão perante o *arquivo* e o *found footage*. Recorrer a arquivo ou a material pré-existente que contenha indícios históricos não define à priori, que estamos perante uma mera representação de um tempo da História. O processo metodológico dos realizadores enunciados, revela a intenção de visivelmente trabalhar com elementos factuais, para revelar mais sobre o que estamos a ver, o que é registo do passado continua a persistir sob diversos intuitos.

É o olhar, a forma como os cineastas italianos olham estas imagens que define o tratamento narrativo: arqueológico, antropológico, científico e poético, identificado por

³² O autor espanhol José António Mesa utiliza a expressão documentário clássico para denominar uma estrutura narrativa que não interroga as suas imagens, todos os elementos audiovisuais são representativos de uma determinada realidade e por conseguinte não questionáveis.

Carles Matamoros Balash (2009)³³. As imagens com que trabalham são de uma densidade atroz e violenta.

A questão é a de que nos habituamos às imagens de violência e horror, mas quando voltamos a elas no cinema documental de apropriação dos cineastas italianos, que integra a prática *found footage*, transportam-nos para uma outra dimensão analítica, relativa a estas imagens da primeira guerra mundial. Este cinema é provocativo e manipulativo.

Os cineastas Angela Ricci-Lucchi e Yervant Gianikian pretendem dar visibilidade a conceitos universais e persistentes ao longo da história da humanidade, como a violência do homem, o absurdo da guerra e a desconfiança no progresso humano (cf. Mesa, s/data).

Neste sentido, voltamos a reforçar a importância da construção de um cinema documental baseado na manipulação e recontextualização de imagens e sons, efetuado na mesa de montagem. E como a exploração da imagem visual do filme documentário não reflete somente a realidade, mas uma ficção plástica e pictórica, este é um processo tanto de criação, de colocação de significados, quanto de escolhas (cf. Araújo, 2008).

Ainda como afirma o autor Mauro Luciano de Araújo, no artigo *A espessura do imaginário no documentário*, "no filme não há somente discurso claro, mas também uma menção direta à realidade ambígua - dotada de vários significados, como é nossa percepção da vida. Não é observada apenas contemplação fotogênica do real, mas uma difusão das coisas do mundo em sua duração que dá complexidade e profundidade à imagem" (Araújo, 2008, p.3).

É nesta interpretação textual que enquadrámos a construção de narrativas documentais a partir de gestos de apropriação, recontextualização e manipulação (temporal e espacial), que configuram a mencionada profundidade à imagem, e lhe permite dizer mais do que se reproduz perante a nossa observação.

"Os documentários são filmes de não-ficção, mas nem todos os filmes de não-ficção são documentários, ou seja, a utilização do termo não-ficção deve servir, não para designar

³³ O artigo online acerca dos realizadores italianos Ricci Lucchi e Yervant, "*En busca de la imagen justa*", escrito por Carles Matamoros Balash, e publicado a 2 de Julho de 2009, consultado e citado, foi acedido em: <http://cinentransit.com/a-proposito-de-gianikian-y-ricci-lucchi/>.

o documentário, mas para incluí-lo num conceito lato flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes (Penafria, 1999, citada em Araújo, 2008, p.2).

Perante a afirmação de Manuela Penafria (1999), constatamos como é pertinente visitar as imagens no contexto do documentário, sem que elas se tornem figuras meramente ilustrativas, mas que através de desdobramentos semânticos, façam parte de um complexo e criativo documentário, onde explorar a imagem pela sua temporalidade e espacialidade seja uma ação essencial na construção de conteúdos cinematográficos.

Parte II

1. Coerência e Incoerência Imagética

Ao refletirmos intrinsecamente sobre as narrativas construídas a partir de fragmentos imagéticos ou sonoros atópicos, questionamos o modo como o discurso cinematográfico se dilui. Se se constitui numa unidade filmica coesa e surpreendente, ou se por outro lado se torna disruptivo e previsível.

A indagação que efetuamos sobre a coerência e incoerência imagética cinematográfica conduz-nos a questionar a prática *found footage* através das analogias e conexões que o cineasta realiza a partir de fragmentos visuais e sonoros.

A autora Beatriz Rodovalho afirma "Trata-se de remontar as imagens no presente a partir da distância entre o então e o agora, entre o visível e o invisível, evocando a historicidade dessas imagens e suas falhas, suas lacunas, suas contradições, seus espectros e seus sintomas" (Rodovalho, 2015, p.276).

Delimitamos não só que existe um trabalho cinematográfico sobre a significação e a pluralidade imagética que é descortinado na montagem, como apontamos que o cineasta se depara com inúmeras características que colocam em causa a estabilidade do produto filmico. Consideramos que essa estabilidade se deve a características que se podem encontrar tanto na fragilidade da técnica e, ou estética 'encontrada', quanto no trabalho de montagem que determina a fluidez da narrativa.

"Os filmes transformam-se assim no lugar de conexão desse material heterogéneo, de ressonância entre imagens, sons, acontecimentos do mundo, e de reflexão a respeito das imagens" (Lins, s/d, p.6).

A recontextualização dos elementos cinematográficos e a relação entre os mesmos, quando produzida sob uma perspetiva crítica, é sinal de quanto o realizador se apropria dos conteúdos cinemáticos e lhes fornece uma nova identidade.

De modo a refletirmos mais objetivamente sobre a coerência e incoerência imagética na prática *found footage*, recorreremos à obra do cineasta francês Chris Marker³⁴, especificamente ao filme *Sans Soleil* (1983) realizado a partir de registos do cineasta-viajante Sandor Krasna³⁵ e material realizado por outras pessoas, de índole ficcional ou documental, - essa informação não é revelada. A par da imagem, a montagem sonora é composta pela narração em *off*, por uma mulher que não surge na imagem em movimento.

A voz feminina relata e comenta as cartas que lhe foram escritas pelo viajante ao longo de registos visuais captados no Japão e em África, entre outros lugares do mundo.

O início do filme é marcado por uma imagem de três crianças envolvidas num cenário campestre, ouvimos:

The first image he told me about was of three children on a road in Iceland in 1965. He said that for him, it was the image of happiness and also that he had tried several times to link it to other images, but it never worked. He wrote me: One day I'll have to put it all alone at the beginning of a film with a long piece of black leader. If they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black. (Baron, 2014, p.29)

Consuelo Lins afirma que se trata de um filme sobre o tempo, a memória, a história, o esquecimento, uma obra que interroga as imagens de uma forma complexa e comovente (cf. Lins, s/data). É esta articulação que acentuamos na construção da narrativa documental por apropriação e o descortinar da natureza imagética. E neste caso específico, a forma como a narração influencia a leitura das imagens, como lhes provoca uma tensão e as insere num determinado tempo e espaço narrativo.

“Marker, portanto, nos faz ver que a imagem é um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias e não uma ilustração de um real pré-existente. Sublinha a ambivalência de toda e qualquer imagem e explicita leituras possíveis” (Lins, s/data, p.8).

³⁴ Chris Marker (1921, Paris - 2012, Paris) cineasta francês, também reconhecido pelo seu trabalho interdisciplinar na área da multimédia.

³⁵ Segundo a autora e realizadora Consuelo Lins, Sandor Krasna é identificado como uma espécie de "duplo" do realizador Chris Marker.

Perante a afirmação da autora e cineasta Consuelo Lins, assinalamos que a densidade e coesão de uma narrativa de apropriação se revela através do diálogo entre as imagens, das analogias e as das próprias ruturas imagéticas que possam existir nas justaposições realizadas na montagem. Mas, também, apontamos a reflexão sobre a textualidade audiovisual, como um fator predominante na ação de retomar imagens e na repercussão dessa mesma ação no cinema.

Além destes pontos essenciais à interpretação do cinema documental e da sua relação com os gestos de apropriação, há que salientar o lugar do espectador perante as evidências filmicas. Ou seja, a leitura e reação do espectador à recontextualização e manipulação de registos audiovisuais, é verificada pela forma como o mesmo se envolve com o que pode ser ou não real, como renuncia a essa condição inerente ao visionar um filme composto por elementos atópicos num discurso documental.

"Apropriação, citação, deslocamento de imagens pré-existentes, decupagem³⁶ de materiais pré-formados, conversas, entrevistas, especialistas, personagens, animação, reconstituição, ficção: a "pertinência" desses recursos se verifica pela maneira como eles são articulados nos filmes, pelos efeitos que as imagens e sons produzem, enfim, pela qualidade das obras" (Lins, s/data, p.13).

Nas deliberadas ações reconhecidas pela documentarista e professora Consuelo Lins, sobre as imagens e na visível transformação textual cinematográfica, Jaimie Baron identifica como o filme de Marker ilustra a complexidade da nossa relação com o documento apropriado.

"Marker, by complicating the archival status of certain images, makes it clear how much our reading of an image is based in our ability to locate the temporality of it and the intentions "behind" it" (Baron, 2014, p.30).

As coerências imagéticas não são só determinadas pelos jogos de montagem dos fragmentos heterogéneos, mas também pela forma como o espectador os localiza quer em termos de origem de uma primeira intenção filmica, quer em termos de espaço e

³⁶ Segundo os autores Jacques Aumont e Michel Marie, o termo *découpage* (decupagem, tradução portuguesa) começou a ser utilizado no cinema na década de 1910, para designar o planeamento da filmagem: a divisão da cena em planos para pré-estabelecer a sua consequente montagem.

tempo. Esta é, pois, uma exigência de leitura inferencial, ou seja, uma exigência complexa, que ultrapassa a simples busca da coerência e, que bem pelo contrário, procura na incoerência a intenção, o significado.

2. A retoma das Imagens em *Natureza Morta - Visages d'une Dictature* de Susana de Sousa Dias

O discurso que desenvolvemos acerca da prática *found footage* está inerentemente associado ao ato de apropriação realizado pelo cineasta, gesto que qualificamos como fundamental no exercício da recontextualização e da manipulação de imagens e sons.

Procuraremos analisar como esses processos são visíveis em duas obras de realizadores portugueses que julgamos relevantes no panorama internacional.

Na aproximação ao processo autoral do filme *Natureza Morta - Visages d'une Dictature* (2005) de Susana de Sousa Dias recolhemos o ponto de vista da cineasta "mais à superfície surgia a sensação de que há nestas fotografias algo de indizível, algo que não se deixa explicar e muito menos apropriar" (Sousa Dias, 2005).³⁷

O contacto com o arquivo da Pide e a visualização da respetiva documentação fotográfica (álbuns de reconhecimento dos prisioneiros políticos) conduzem a realizadora a uma análise sobre estes registos fotográficos "tipo passe", que são reflexos de histórias em particular e de uma história em conjunto de vertente social, política e económica.

Como as imagens de rostos (grandes planos cinematográficos) se desdobram em camadas de sentidos denotativos e ao mesmo tempo de invisibilidades, criam "atores sociais" que se tornam personagens complexas. e densas.

O trabalho cinematográfico realizado parte, no entanto, de uma investigação contínua em torno de reportagens de guerra, filmes documentais de propaganda e imagens de arquivo a preto e branco. As articulações destes resquícios imagéticos ilustrativos da Ditadura Salazarista num novo corpo filmico não figuram apenas o recontar de uma época, mas como afirma Sousa Dias "mais do que contar ou explicar a história do Estado Novo, interessa dar corpo a uma experiência presente em que as imagens podem

³⁷Excerto da Nota de intenções de *Natureza Morta* de Susana Sousa Dias retirado da Edição de 2005 do Doc's Kingdom acedido em <http://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2005ssdias.html>.

mesmo encontrar-se libertas do seu programa original. Essa ideia é reforçada pela ausência de qualquer discurso verbal" (Sousa Dias, 2005).

A inexistência do discurso verbal pode não influenciar a leitura imagética que o espectador realiza perante os locais e as caras em grande plano que nos surgem e são reveladas, mas a composição sonora conduz-nos também a determinados lugares emotivos num espectro algo obscuro e dramático, contudo é necessário ter em conta todo o contexto em que é visionado o filme.

"...se há um tempo que se cristaliza na imagem, há também movimentos que a atravessam e que subsistem para além dela e que têm a ver não só com a própria memória do espectador, mas também com o presente que se vive" (Sousa Dias, 2005).

A colocação que a realizadora faz de si perante o material e por reconhecer nele uma determinada invisibilidade que está entranhada numa dimensão imagética de algo que não é possível contar, não impossibilita que a sua não apropriação dos elementos a conduza no sentido de perceber e contar novos sentidos narrativos.

Refletir sobre esta obra, é pensar sobre as memórias que aqui são reevocadas e manipuladas, e sobre a forma como a realizadora elabora sobre estes indícios sensíveis, de um tempo histórico que ecoa até ao presente.

A cineasta afirma que o gesto é o de detetar "sintomas nas imagens", que o conjunto destes elementos imagéticos nos fornecem uma realidade diferente daquela que não é percecionada nem à superfície, nem a um primeiro olhar.

Susana Sousa Dias identifica a "estrutura vertical"³⁸ como sendo uma estrutura invisível, uma ação técnica sobre o filme, que lhe permite ancorar conceitos que manifestamente são organizados na visibilidade dos conteúdos imagéticos.

Consideramos que *Natureza Morta* é uma viagem cinematográfica que contém vários dos parâmetros que constituem a prática *found footage* e dos gestos de recontextualizar e encontrar. Ver para além da imagem e da sua contenda original é aqui uma busca permanente.

³⁸ Entrevista a Susana Sousa Dias sobre o filme "48", em 2011, na qual a realizadora explana os conceitos "estrutura horizontal" e "estrutura vertical" (24:45 - 25:06), vídeo acessado em Setembro, 27, 2016, em https://www.youtube.com/watch?v=bUpwxwCjpXI&ab_channel=JosebaMoso.

A "estrutural vertical" é definida como uma estrutura que está escondida, mas que é fundamental na construção do todo fílmico e a "estrutura horizontal" como aquela que é visível para o espectador. Estes conceitos estão relacionados com as estratégias de montagem delineadas pela cineasta.

O realizador é um colecionador e arqueólogo que desenvolve um trabalho imagético entre o passado e o presente. Procura no que vê outros sentidos e significados e mesmo reconhecendo difícil o ato de apropriação, ao sentir-se apropriador do material que lhe é alheio, constrói um outro filme documentário.

Nesta brevíssima reflexão sobre o filme *Natureza Morta*, fica patente, através das palavras da realizadora, que a densidade narrativa da obra se constrói numa atitude de retoma de imagens, mas eivada de uma permanente interrogação sobre o seu sentido fora do seu tempo, libertando-as de um mero estatuto documental.

3. O sentido crítico e a polissemia imagética em *Redemption* de Miguel Gomes

Começamos este capítulo por dactilografar a nota de intenções do realizador: "*Redemption* é o filme que resulta da minha recente passagem como professor pela escola Le Fresnoy. Quis que fosse intimista, quase confessional, composto exclusivamente por imagens de arquivo muitas dela em Super 8 e, portanto, com uma dimensão privada, anónima, unipessoal... E, ao mesmo tempo, quis que fosse o oposto do que acabei de dizer."³⁹

Partimos desta nota para refletir também como, ao longo desta dissertação, não nos debatemos tanto com as considerações categóricas e limites entre documentário, ficção e experimental, - mas mencionamos e analisamos estas separações para as compreender a nível académico e teórico, - antes preferimos abordar a dimensão maleável da escrita cinematográfica quando ela acontece a partir de registos do passado, alheios a quem se apropria deles.

Esta contextualização serve de mote para percebermos como se tornou importante para nós analisarmos de modo mais sistemático a curta metragem de Miguel Gomes, uma vez que o realizador também a situa entre ficção e documentário considerando, ao mesmo tempo, estas designações como pouco importantes.

Mas, sobretudo queremos perceber como com imagens com "uma dimensão privada, anónima, unipessoal" se pode realizar m filme que parece intimista e é público, que parece confessional e privado e é divulgado como fator cultural partilhado. Essa pareceu-nos uma linha de caracterização das potencialidades do *found footage* e a análise de atração e repulsa entre imagens e sons, imagens e texto permitir-nos-á certamente perceber como.

³⁹ Nota do realizador Miguel Gomes sobre o filme *Redemption* (2013) acedida em <http://www.osomeafuria.com/films/3/55/>

Redemption (2013) engloba quatro histórias, aparentemente desarticuladas, narradas por personagens que vão desvendando as suas angústias e receios emocionais, através da leitura de cartas.

"No dia 21 de Janeiro de 1975, numa aldeia do Norte de Portugal, uma criança escreve aos pais em Angola para lhes dizer como Portugal é triste. No dia 13 de Julho de 2011, em Milão, um velho recorda o seu primeiro amor. No dia 6 de Maio de 2012, em Paris, um homem diz à sua filha bebé que nunca será um pai de verdade. Durante um casamento no dia 3 de Setembro de 1977, em Leipzig, a noiva luta contra uma ópera de Wagner que não lhe sai da cabeça. Mas onde e quando estes quatro pobre diabos começaram à procura da redenção?"⁴⁰

Monólogos intimistas que se tornam plurais. O material de arquivo privado e anónimo serve uma história que assinala datas de dimensão pública de quatro personagens. Se ao longo do filme somos conduzidos por estas vozes de quatro nacionalidades sem ter o reconhecimento direto de quem são, no final do filme elas são identificadas.

A elaboração da escrita cinematográfica de *Redemption* é em parte a execução de uma intenção autoral e criativa quanto à posterior perceção e interpretação do que se torna esse corpo fílmico.

"Interessam-me os filmes que se vão transformando, que estão em mutação, a dinâmica que se vai desenhando. Os filmes que tocam em uma ou duas notas não me interessam"⁴¹.

Esta mescla de territórios cinematográficos e a forma como o realizador elabora sobre os mesmos, conduz-nos a uma leitura, como mencionado anteriormente, sobre os itens narrativos e cinematográficos, que de seguida apresentamos: relação imagem/som; presença/ausência de texto; técnica de montagem, apresentação de sujeitos, contextos.

A identificação de alguns detalhes relativos a estes itens contribui para uma abordagem analítica que expôs as consequências retóricas de determinadas estratégias.

⁴⁰ Sinopse do filme *Redemption* (2013) extraída do site da produtora O Som e a Fúria acedida em <http://osomeafuria.com/films/3/55/>

⁴¹ Citação de Miguel Gomes retirada do artigo online acedido em <http://www.publico.pt/festival-de-veneza/jornal/uma-dimensao-intima-um-tragico-sopro-europeu-no-novo-filme-de-miguel-gomes-27006942>

Redemption (2013)		
Itens	Registo dos elementos observados	Leitura
Relação Imagem/Som	A narrativa vive entre dois espaços: o espaço rural português e o quotidiano da vida em África. O som de batuque invade o início do filme anunciando um espaço africano quando a imagem é europeia, e que se dissipa ao ouvirmos, a voz de uma criança no 1' 11".	Este prenúncio de um espaço africano é alotópico relativamente ao discurso sonoro. Transporta-nos para uma determinada atmosfera espacial, mas sobretudo instala uma distância física que exige atenção e interpretação do espectador.
	Ao minuto 05'03" as imagens de arquivo a preto e branco são introduzidas, e afirmam a sua dissemelhança com o segmento anterior elaborado apenas com imagens a cores. O som atmosférico é isotópico com as imagens de multidões e trabalhadores em série, mas o discurso sonoro agora em italiano, de tom masculino, é alotópico com o que observamos. Na carta lida, a personagem discorre acerca de um amor perdido.	Ainda ouvimos: "Portugal é muito triste e vai ser sempre assim" (05'04" - 05'09"). O tom da narrativa vai de encontro ao tom desolado que agora distinguimos. E ao longo do filme os sons diegéticos e não diegéticos vão construindo uma atmosfera que nos coloca num universo particular de alguma amargura e desassossego. .
	Os elefantes que na primeira narração marcavam presença imagética (39"), retratados no seu habitat natural são novamente colocados neste segmento narrativo: aparecem agora (09'37") a serem domados perante a multidão.	Parece-nos que esta não é uma montagem aleatória, mas antes uma pertinente estratégia simbólica. Tradicionalmente, para domar um elefante é preciso quebrá-lo, ou seja, fazê-lo acreditar que a sua força de nada lhe serve e que não deve resistir ao domador. Podemos interpretar esta alusão como uma chamada de atenção para o desenvolvimento do nosso pensamento crítico, para a sua prática e respetiva construção.
	Ao minuto 10'15", voltamos à dimensão da imagem a cores e ao que identificamos como sendo <i>home movies</i> : as crianças a brincar numa casa de bonecas, semelhante a uma tenda de índios, um pai que brinca com os seus filhos. O discurso sonoro masculino, agora em francês: um pai que desgostoso diz à sua filha que não estará presente na sua vida	Somos confrontados sempre com filmes de família felizes, em convívio e horas de partilha, enquanto ouvimos a sofrida carta de um homem que parece despedir-se da sua filha. A forma heterogénea entre narração e conteúdo sonoro induz-nos a pensar que aquelas são imagens que aquele pai e filha nunca viverão. A antítese é um processo retórico de excitar a atenção e desencadear a inferência.
	Voltamos ao mundo imagético do registo visual a preto e branco	Estas sobreposições imagéticas tornam-se quase abstratas pela dupla informação

	(15'20"), intercalado com imagens a cores, e sobreposições imagéticas (17'05")	imagética.
	Manchas como se de tinta se tratasse em tons néon, invadem os registos de celebrações de casamentos (19'40"). Sobreposições de riscos e fissuras vão preenchendo subliminarmente o quadro cinematográfico. Esta estratégia aproxima a imagem do passado que arruína o vestígio.	Estas interferências imagéticas, parecem querer queimar o que estamos a ver, distorcer os retratos de felicidade, esta perceptível intenção vai de encontro ao conteúdo da narração. A personagem feminina sonora divaga sobre memórias passadas de momentos simbólicos da sua vida, enquanto se se questiona acerca do dia do seu casamento, como aquele que deveria ser o mais feliz. Quando na realidade os sentimentos nutridos são díspares e de deriva.
Presença / Ausência de texto	Começamos por identificar o título: <i>Redemption</i> (23'07").	<i>Redemption</i> traduzido para português significa redenção. Uma pista narrativa que nos remete para uma possível história de redenção ou de procura da mesma. Viremos a descobrir que a redenção (ou a impossibilidade) reside na memória do passado de um país.
	As legendas são a tradução em língua inglesa dos quatro narradores que ouvimos respetivamente em português, italiano, francês e alemão.	
	Nos créditos finais, são identificados os narradores/ autores das cartas: "No dia 21 de Janeiro de 1975, em Vale de Nogueiras: Pedro Passos Coelho"(22'16"); No dia 13 de Julho de 2011, em Milão: Silvio Berlusconi. (22'27"); No dia 6 de Maio de 2012, em Paris: Nicolas Sarkozy (22'38) e No dia 3 de Setembro de 1979, em Leipzig: Angela Merkel.	Esta inclusão textual no final do filme transforma a leitura e a reflexão sobre o filme anteriormente visto. Coloca o espectador num lugar crítico, quanto o surpreende. A identificação dos intervenientes desta narrativa como sendo figuras pertinentes do panorama político europeu, transforma definitivamente a leitura e a reação aos conteúdos previamente articulados, mesmo que sem dimensão figurativa.
Técnica de Montagem	A estratégia de montagem realizada que identificamos, neste filme é a da <i>Montagem Intelectual</i> pela visibilidade da edição e pela conexão entre os conteúdos audiovisuais ao despertarem um ponto de vista crítico.	Estamos cientes da articulação das imagens, pela identificação dos diversos conteúdos visuais heterogéneos montados paralelamente, e pela interferência de sobreposições, identificada especificamente no último segmento narrativo.

<p>Apresentação de sujeitos</p>	<p>Os planos montados em <i>Redemption</i> decorrem praticamente entre planos médios e planos gerais.</p> <p>Os registos audiovisuais contemplam espaços interiores e exteriores sempre habitados por "personagens" humanas (crianças e adultos) como também paisagens imagéticas nas quais observamos animais.</p> <p>Os protagonistas são, de facto, os quatro narradores (sujeitos de voz), enquanto somos conduzidos a pensar as imagens como registos das vidas explanadas, sem se cruzarem, estas quatro histórias são de libertação e de procura de salvação. Os sujeitos de figura, são ilustrativos na forma como através deles tentamos colocar uma cara aos protagonistas da voz.</p>	<p>Destacamos o grande plano da cara da criança, ao segundo 33'', por ser um dos poucos momentos de aproximação a um sujeito narrativo relativamente ao espectador e pelo facto de como essas distâncias / aproximações são vitais na relação que estabelecem com os sujeitos apresentados.</p> <p>No caso de <i>Redemption</i>, povoado por inúmeras figuras humanas, é através do discurso sonoro que existe a possibilidade de uma ligação emocional com o filme visionado.</p> <p>De facto, além desta primeira possibilidade, é, como mencionado anteriormente, na identificação dos sujeitos, que uma leitura diferente é possível, os créditos apagam a voz da infância e trazem para a imagem a personagem política.</p>
<p>Contextos</p>	<p>As quatro narrativas apresentadas e identificadas misturam espaços físicos: na primeira carta deambulamos entre o espaço rural português e o espaço natural de África.</p> <p>Na segunda narrativa somos situados maioritariamente em espaços interiores (fábricas, casas).</p> <p>Nos filmes de família os espaços determinantes são os exteriores naturais (florestas, montanhas, orla costeira, o quintal da casa privada), espaços de lazer e convívio.</p> <p>E num último momento narrativo, são apresentadas imagens eróticas, intercaladas com registos de casamentos, em que a presença feminina é constante.</p>	<p>Este filme tem uma dimensão tão familiar quanto alotópica em relação ao modo como identificamos os locais apresentados, e à forma como nos aproximamos de uma determinada época temporal pela maneira como as figuras se comportam e vestem.</p> <p>Estes indícios espaciais e temporais em cada narrativa, querem sobretudo colocar-nos numa determinada atmosfera cinematográfica, quase teatral dos elementos que identificam a personagem, como se tratasse sempre de <i>home movies</i> dos narradores.</p>

O filme *Redemption* é representativo de como, através da prática *found footage*, é possível uma complexa e criativa transformação da linguagem cinematográfica. A potencialidade da narrativa é visível perante a multiplicidade de leituras que esta prática nos permite fazer.

No caso de *Redemption* a inserção de texto, nos créditos finais, que identifica as vozes anteriormente ouvidas, ou lidas através das legendas, coloca o espectador num lugar imprevisível e transforma certamente a leitura do filme, ao mostrar que afinal as cartas

que estão a ser lidas não são de meros anónimos, mas correspondem a políticos europeus.

A justaposição das imagens e interferências visuais simbólicas (no seguimento desta informação explícita nos créditos) dão relevo a uma estrutura narrativa povoada por diversas informações de significação e sentido.

Identificamos também, como reconhece o realizador, que nos encontramos em territórios cinematográficos entretecidos, e que estamos perante uma linguagem peculiar com um forte sentido crítico e criativo.

4. Perigo e produtividade na miscigenação

Ocupamos este brevíssimo capítulo com uma sucinta reflexão sobre o fato de atualmente a produção usar imagens e composições sonoras providas de qualquer fonte. Designadamente referimo-nos tanto ao uso de imagens alojadas em plataformas digitais quanto ao uso de bibliotecas online organizadas e catalogadas nas quais podemos encontrar os mais diversos materiais.

Pensar a prática *found footage*, a partir do início da era digital, é também reconhecer uma problemática que evidencia a possibilidade de qualquer pessoa se apropriar de imagens e de os propósitos dessas ações não estarem associados a práticas metafóricas e irónicas nem criativas da construção cinematográfica e de uma linguagem que contribua de alguma forma para a criação cultural.

Cezar Migliorin, professor de Cinema, escreve "Se existem imagens demais, é no momento de inseri-las em um texto, em uma reflexão, que elas passam efetivamente a existir. É no momento em que perturbam o lugar de onde vêm e o lugar de quem as criou que elas afirmam suas potências - ser, não ser, ser outra coisa" (Migliorin, 2010, p.51).

Esta premissa "ser outra coisa" indica o lugar de produtividade quando os cineastas ou realizadores principiantes se confrontam com a potencialidade imagética e a intenção de criar um corpo fílmico que detenha linhas de construção cinematográfica, em que se obtenha um filme com novos sentidos e, portanto, novas histórias.

O perigo da heterogeneidade imagética encontra-se não só no conteúdo, mas também na origem plural e aleatória dessas imagens. Nem sempre se torna possível compaginar essa heterogeneidade e essas fissuras podem residir também nas obras fílmicas de cineastas e realizadores conceituados, desde o conteúdo dos filmes ao quadro cinematográfico (enquadramento, composição e movimento da máquina de filmar). Queremos com isto dizer que perante a multiplicidade de imagens e estilos perseguir uma coerência narrativa é mais exigente e mais desafiante.

Porém, a leitura crítica que os realizadores fazem do material *found footage* e consequente montagem determina a plasticidade, a densidade criativa e cultural que as obras adquirem, divergentes daquelas que são realizadas a partir de extratos visuais depositados, por exemplo, no *Youtube* e, ou *Vimeo*.

Esta diversidade de imagens em circulação livre tão difícil de catalogar, não pode ser, no nosso ponto de vista, confundida com material como *home movies*, *home videos* ou *amateur films* e à sua respetiva utilização, uma vez que estes contêm uma assinatura peculiar e uma dimensão de registo do quotidiano que, além de intimista, pode fornecer elementos de conhecimento de índole social.

E de facto, apesar de a barreira permeável entre arquivo e *found footage* ser cada vez mais diluída, parece-nos importante demarcar os conteúdos que provêm da internet e estabelecer essa fronteira na elaboração de qualquer prática cinematográfica, visto que não existe uma lei coesa em relação aos direitos de autor e à sua divulgação no meio digital. Não nos iremos debruçar sobre este assunto, que foge ao domínio da nossa dissertação, mas assinalamos, de forma breve, como é volátil a transformação de conteúdos colocados nas plataformas digitais mencionadas, para a construção de filmes *found footage* ou filmes de compilação.

Ainda que, no nosso ponto de vista, a utilização do termo e conceito *found footage* não se aplique a inúmeras obras ou trabalhos que possam circular com tal denominação, acreditamos que os filmes de apropriação, criados a partir de detritos audiovisuais que circulam livremente na internet, perpetuam o uso abusivo das imagens e da sua aleatória reprodução. Parece-nos assim que não existe um pensamento crítico e analítico sobre a construção das mesmas, quanto ao seu reuso num outro propósito "fílmico".

Parte III

1. *Home Movies* e deslocções da intimidade

A forma como entendemos a noção de *Home Movies* centra-se no conceito de Patricia Zimmerman, no qual a autora define os filmes de família como "a subset of the amateur film movement located within individual and/or familial practices of visual recording of intimate events and rituals and intended for private usage and exhibition" (Zimmerman, 1999, citado em Baron, 2014, p.81).

Os *home movies* são também, na nossa ótica, incluídos no grupo dos "*home mode documents*" como os designa o teórico Richard Chalfen. Quer as *snapshots*⁴² quer os *home videos* são identificados como documentos do registo do quotidiano.

Patricia Zimmerman afirma a importância dos *home movies* como uma prova histórica com a seguinte afirmação "amateur film provides a vital access point for academic historiography in its trajectory from official history to the more variegated and multiple practices of popular memory, a concretization of memory into artifacts that can be remobilized, recontextualized, and reanimated" (Zimmerman, 2008, como referido em Baron, 2014, p.82).

Estas descontextualizações de material audiovisual familiar e íntimo, como afirma Zimmerman são cada vez mais usadas e integradas em filmes de apropriação. De facto, assistimos a um crescente gesto de apropriação e manipulação sobre imagens outrora consideradas insignificantes e referentes a momentos nostálgicos, mas que atualmente carregam um valor histórico e social sobre um tempo passado.

Ao deslocarmos estes *home mode documents* para filmes públicos surgem inúmeras questões, tais como qual o significado e função destes registos audiovisuais traduzidos numa textualidade universal, qual a nossa compreensão e leitura sobre eventos passados? Que contribuição têm estes documentos para o público em geral quando

⁴² Snapshot é o termo que identifica uma fotografia realizada por um amador ao registar um determinado momento social ou privado do quotidiano.

utilizados em filmes de apropriação? E quais as implicações éticas destes gestos de apropriação?

Jaimie Baron sugere que os *home mode documents* produzem um específico *archive effect* baseado na experiência particular de disparidade intencional, ou seja, a autora afirma que a presença de tais documentos em filmes de apropriação pode representar a democratização da história e contribuir para um conhecimento público sobre experiências de acontecimentos passados (cf. Baron, 2014). Todavia Baron argumenta que o impulso e interesse para visionarmos tais registos do quotidiano é fundamentalmente voyeurístico.

Neste ponto específico há que refletir sobre dois olhares: o olhar criativo e um olhar invasivo. Este ponto de vista confere o tom da narrativa e, conseqüentemente, a sua dimensão construtiva e produtiva ou exploratória e excessiva.

"As viewers of an appropriation film ... we may be trespassing in someone else's "home", but the recording of such images is part of a social ritual we know and recognize" (Baron, 2014, p.95), este outro olhar, como afirma Jaimie Baron, refere-se a estruturas psicológicas de semelhança e identidade com determinados rituais sociais que fazemos quando visionamos estes documentos em filmes de apropriação. Estas ligações emocionais, diríamos, condicionam em larga escala a forma como vemos e compreendemos os registos audiovisuais do quotidiano, - *home movies*, *home videos* e snapshots, - integrados em filmes documentário.

"Os *home movies* aparecem assim não apenas como filmes, mas sim como prática cultural que de alguma forma se podem fazer reentrar na categoria de bens imateriais" (Simoni e Ferretti, 2013, p. 61).

Neste enquadramento, ao percebermos os *home movies* como bens imateriais, utilizados e transformados numa prática fílmica, reforçamos o poder simbólico e significativo de imagens, registos à priori não pensados tecnicamente ou intelectualmente, mas muitas vezes impulsionados e criados por instintos emocionais.

Assim ao refletirmos sobre os *home movies* e *home videos* e essas imagens íntimas do quotidiano familiar, consideramos importante mencionar o lugar do realizador quando

possui arquivos familiares de outrem, e como acontece na prática *found footage*, se encontra e produz com material que lhe é, num primeiro momento criativo, alheio.

Consuelo Lins e Thais Blank (2012) reforçam:

Os filmes de família vêm ganhando nas últimas décadas cada vez mais atenção de cineastas ligados ao campo do documentário. Desde o final dos anos 80, momento em que a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário, as imagens realizadas por câmeras amadoras têm sido incorporadas pelos documentaristas, com objetivos variados: narrar aspectos biográficos da vida do realizador; evocar trajetórias de personagens filmadas por eles; interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos. (p.54)

Interrogar imagens familiares e facultar-lhes outros sentidos e significados é uma das articulações que pretendemos efetuar na realização do ensaio filmico documental, que nos propomos concretizar. O ponto de partida é exatamente este: um encontro com registos imagéticos do espaço íntimo, para a elaboração agora de um outro filme de cariz também autobiográfico.

1.1 Histórias na primeira pessoa: Apropriação de material audiovisual íntimo e familiar na construção de um documentário autobiográfico

Ao iniciarmos este processo criativo de elaboração de um ensaio documental a partir de documentos do quotidiano de famílias alheias percebemos que a metodologia é sobretudo intuitiva no que concerne ao processo de montagem reconhecido por Karen Pearlman⁴³ como uma montagem de intuições rítmicas. A autora de "Cutting Rhythms" coloca em hipótese que a intuição do editor/montador é adquirida através de um corpo de conhecimento com duas fontes: os ritmos do mundo que o editor vive e os ritmos do corpo do editor aquando das experiências vivenciadas. Estas duas fontes ativam a criatividade do editor na sua função de cortar ritmos (cf. Pearlman, 2009).

Consideramos que este processo filmico surge em reverso, ou seja, ele começa na "mesa de montagem" existe uma prévia intenção autoral na perspetiva de querermos construir

⁴³ Para uma leitura aprofundada sobre a noção de montagem intuitiva e as características que definem esta forma de montagem consultar o Capítulo 1. Rhythmic Intuition do livro "Cutting Rhythms: Shaping the film edit" (2009) da autora Karen Pearlman.

um filme documentário autobiográfico. Mas como mencionado no início deste subcapítulo, consideramos que estamos sobretudo perante a execução de um ensaio fílmico "essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com um traço específico de misturar "experiências de mundo, de vida, de si"" (Lins, s/data, p.5).

As fontes fílmicas de referência para o nosso ensaio, são os filmes de Alina Marazzi (*Un'ora Sola Ti Vorrei*, 2002, IT), e de Lisa Reboulleau (*Renée R. Letters*, 2014, FR), dois documentários de índole experimental.

No filme documentário *Un'ora sola ti vorrei* ou *For one more hour with you* (2002), Alina Marazzi "tries to piece together the life of her mother who committed suicide in 1972 when she was 7 years old. Through a patchwork of home movies, recordings and diary entries, Alina crafts a moving documentary tribute"⁴⁴.

A narrativa construída pela cineasta é traçada pela procura de uma mulher que vive apenas na sua memória, também, esta criada por memórias de outras pessoas, o encontro com estes filmes de família, registados pelo seu avô, são portas para se descobrir, quanto para criar novas memórias e perceções.

"Novembro 1958, uma mulher perdida numa cidade que ela não conhece envolve-se numa correspondência com as suas relações próximas, sem ter a noção de que está a escrever o romance do último ano de sua vida"⁴⁵ sinopse de *Renée R. Letters* (2014).

Estas premissas desvendam o lugar de partida para estes documentários: a narração destes dois filmes em tom feminino em articulação com registos quotidianos e íntimos, conduzem-nos nestas narrativas. O peso das imagens é igualmente importante pela informação imagética com que nos confrontamos.

As combinações textuais visuais e sonoras são de uma extrema dimensão poética e estética, em parte porque as temáticas assim o determinam e os conceitos abordados como a morte e a solidão, a par dos arquivos familiares privados e anónimos, permitem às realizadoras alcançar essa densidade emocional.

⁴⁴Sumário do filme "Un'ora sola ti vorrei" de Alina Marazzi, consultado e retirado do site <https://wp.nyu.edu/cmch/event/2016/1/27/unora-sola-ti-vorrei-for-one-more-hour-with-you/>.

⁴⁵ Sinopse do filme *Renée R. Letters* de Lisa Reboulleau, retirada do catalogo do festival Family Film Project, 2016, também disponível para consulta em <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20FFP.pdf>.

No caso específico do nosso ensaio, pretendemos manipular, descontextualizar as imagens em torno dos conceitos: família, nostalgia, infância e solidão. Aproximando a narrativa de uma dimensão melancólica associada a memórias familiares. Este é um ensaio sobre a família e uma viagem que incita o conhecimento do eu, a partir desse núcleo. Há um reviver nostálgico implícito.

O desafio acontece ao olhar imagens de *home movies* e *home videos* de outras pessoas, de invadir benevolmente memórias alheias e encontrar nesses registos familiares pontos em comum com a vida familiar e memórias de determinados tempos a partir do lugar de realizador/editor que ocupo. Transformamos também memórias pessoais e íntimas em memórias coletivas.

A prática *found footage* na sua forma mais pura designa um encontro com imagens, imagens que não pensadas, nem idealizadas por nós, e nos chegam às mãos. Neste caso procurámos "coletar" de entre pessoas próximas, filmes de família ou vídeos. E ainda quem poderia guardar documentos sonoros privados. O conteúdo destes registos audiovisuais continuaria a ser desconhecido, até ao momento da sua visualização e audição e iríamos trabalhar com o mesmo independentemente desse mesmo conteúdo.

"Estas memórias não servem, todavia, para colmatar os buracos negros entre a vida e os filmes, pelo contrário, servem para revelar e talvez medir as distâncias entre o real e imaginário" (Simoni e Ferreti p.60).

A premissa é neste domínio criativo, a de como nos relacionamos com memórias e registos familiares de outras pessoas para, de certa forma, nos encontrarmos nessas imagens e compormos uma outra narrativa. São aqui as distâncias até e ao imaginário que colocamos em evidência, ao trabalharmos num campo temático tão real como é o da família.

Procurámos elementos imagéticos como a casa e a paisagem, lugares que albergam emoções do fórum mais íntimo e privado, para delinear a narrativa visual.

As escolhas sonoras efetuadas para este ensaio surgem como memórias representativas que inevitavelmente são refúgios de emoções. O mar associado a uma dimensão de calma, quanto a uma sensação de melancolia e inquietude. Os sons bucólicos localizam-nos sobretudo numa paisagem mental que pretende ser imensa, povoada por inúmeras

emoções de desassossego e fragilidade. A construção da narrativa sonora é também uma história a par do encadeamento rítmico da informação imagética.

Definimos os espaços visuais e os sons diegéticos⁴⁶ e não diegéticos⁴⁷, - e não tanto as personagens planas que vão sendo reveladas, - como as estruturas que definem esta narrativa documental, de forma a articular as ideias mencionadas.

Neste processo o elemento água, que é ausente visualmente, vai habitando as imagens, interfere por vezes com a leitura imagética, perturba-a, e, com esse intuito, criamos esta narrativa paralela. O som colide com o que vemos, mas essas desconexões são as mais pertinentes e pretendemos que funcionem como catalisador de interesse para o espectador.

Ao colocar o método de apropriação, em prática, procurámos o texto não-diegético, - a palavra falada foi uma ferramenta que excluímos, - para darmos forma a um documento audiovisual que, composto através de imagens familiares, sons diegéticos e não diegéticos, teria também uma dimensão textual, por isso, apropriamo-nos, também, de trechos de contos de Clarice Lispector.

De "Cartas a Hermengardo" foi retirado o seguinte excerto: "Imagina só que eu hoje me senti tão feliz que me pus a andar pelo quarto, até sentir as pernas cansadas e a cabeça tonta. Imagina só que estava a chover e eu me lembrei de ti. Não, não é assim que devo contar. Começarei de outra forma" (Lispector, 2016, p.86).

Do conto a "Fuga" os seguintes trechos:

A Chuva continuava. (...) O mar revolvía-se forte e, quando as ondas quebravam junto às pedras, a espuma salgada salpicava-a toda. Resolveu tentar de novo aquela brincadeira Bastava olhar demoradamente para dentro d'água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. (Lispector, 2016, p.76)

Ainda do conto a "Fuga":

⁴⁶ "Som Diegético: sonoridades objetivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc), ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (on screen/ off screen)".

⁴⁷ "Som não Diegético: sonoridades subjetivas; todo o som imposto na cena que não é percebido pelos personagens, mas que tem um papel muito importante na interpretação da cena, ainda que de forma quase subliminar para a audiência; sons não diegéticos são tipicamente, voz de narração, música de fundo ou efeitos sonoros especiais".
Os dois conceitos aqui transcritos, em nota de rodapé, são retirados do artigo O Som em Ficção Cinematográfica (2000/01) do autor Álvaro Barbosa.

"O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, caíam grossos pingos d'água, mornos e espaçados. Ficou imóvel no meio do quarto, ofegante. A chuva aumentava" (Lispector, 2016, p.77) e "Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais"(Lispector, 2016, p.78).

Destes dois contos são retiradas frases-chave para desvendar uma narrativa que se advinha maioritariamente melancólica e que choca com as informações imagéticas.

A intenção é a de desconstruir as imagens que damos a ver, as frases nem sempre interferem com a informação imagética, o que permite uma diferente leitura sobre o conteúdo fílmico. Esta intervenção que acontece no início do filme permite o espectador criar uma imagem mental para o que lê, mas quando interferimos na imagem, o espectador é forçado a uma dupla leitura: o texto influencia o que visualmente e sonoramente nos é dado.

Tanto Chão é o título deste filme ensaio, o "chão" pelo imediato entendimento que estamos perante uma superfície horizontal, um espaço terreno que pode ter diferentes texturas: ser liso, rugoso ou ter socalcos, estas características estão associadas a sentidos conotativos que imagética e sonoramente quisemos retrabalhar sonoramente. O adjetivo 'tanto' reforça o espaço que é um chão de terra e um chão de mar, que parece não ter fim e repete-se constantemente, é um mesmo chão imenso. Advinha-se também um exaustivo percorrer deste chão sem um fim concreto.

Como sinopse de 'Tanto Chão' redigimos: Andava sempre pelos mesmo caminhos. Em inúmeras voltas. Perdia-me constantemente. Naquele verão, decidi ir ver os filmes de família, registos do meu pai. Perdi-me novamente. As caras e as casas são agora diferentes e nestas não habito eu.

Este ensaio atualiza uma forma da prática *found footage*, este é um exercício fílmico que usa filmes de família na criação e composição de uma linguagem documental, através de uma metodologia que se baseia na experimentação, mas sobretudo que parte do pensamento sobre o sentido e a pluralidade imagética na construção de uma narrativa cinematográfica.

Considerações Finais

O cinema é o derradeiro espaço para os contadores de histórias, sejam elas de índole 'real' ou teatral. É o espaço onde se permite a apropriação, porque desde os primórdios do Cinema, além da incessante vontade de criação, existe uma necessidade do recontar e do reviver.

Quando cineastas como Esther Shub se permitem apropriar tanto de material de arquivo, como de *home movies* alheios à sua conceção, para construir filmes de compilação (1927 - 1928), percebemos que a intenção autoral (o ponto de vista), é algo que estará sempre presente nos filmes documentário, e que o objeto fílmico documental está envolto em camadas de subjetividade e criatividade.

Por conseguinte o início deste percurso académico é marcado pela vontade de realizar uma dissertação acerca da temática *found footage* e a sua inserção na composição cinematográfica documental, de forma a analisar como entendemos a linguagem dos filmes documentário, e como nos podemos afastar dessas fronteiras sem anular a historicidade deste género cinematográfico, quanto investigar a sua dimensão enquanto uma prática que se afasta de uma obstinada procura pela objetividade e pelo real.

Entendemos esta mesma arte fílmica como uma importante influência na construção de narrativas contemporâneas documentais, que se tornam mais interpretativas e críticas.

Concluimos que é cada vez mais difícil e é necessário refletir sobre o lugar do arquivo e do *found footage* enquanto fontes determinantes na criação cinematográfica experimental ou documental, que as mesmas fronteiras que se tornam dúbias não retiram o poder imagético a estes materiais.

As características estéticas, históricas, textuais que residem nos fragmentos audiovisuais permitem ao cineasta a recontextualização, uma específica deslocação para um novo corpo fílmico, ou seja, o cineasta cria uma nova identidade e um novo papel para um objeto visual ou sonoro que outrora desempenhou uma outra função, pertencia a uma outra narrativa, a um outro lugar.

As relevantes investigações académicas de William C. Wees (1993) e Jaimie Baron (2014) acerca da prática *found footage* no cinema experimental e no cinema

documental, permitiram-nos analisar e compreender as interferências audiovisuais que implicam a percepção de uma linguagem cinematográfica maleável, suscetível de ser construída a partir de meios audiovisuais miscigêneos e desprovidos da sua raiz de criação e natureza histórica.

Os autores conduzem-nos pela contextualização história e pelos cineastas que abordam e perpetuam a prática, ao mesmo tempo que nos permitem refletir sobre as consequências textuais e criativas destas produções.

A análise que efetuámos sobre a prática do *found footage* parte de uma indagação sobretudo por conceituados realizadores de avant-garde, cinema experimental e cinema documental, os quais se tornam referências na realização de práticas fílmicas de apropriação, e em que a recontextualização se torna um princípio básico e a montagem um método estruturante.

Percebemos como o lugar do espectador se torna evidente e essencial nas indagações que envolvem a apropriação cinematográfica, como princípio básico de trabalho, e como esta relação filme-espectador estabelece parâmetros de análise na interpretação do cinema documental.

Desta feita, não debatemos, nem abordamos aprofundadamente as consequências da prática fílmica tendo em conta a era digital, nem recorremos a artistas que tenham utilizado determinadas plataformas de modo a realizar documentários ou outros géneros cinematográficos.

Na consequência desta investigação e de modo a colocar em prática a temática abordada, identificamos que os *home movies* e *home videos* são algum do material alheio, - de filmes *found footage* e filmes de compilação, - que nas últimas décadas têm sido incorporados em filmes documentário, maioritariamente com a intenção de criar narrativas de cariz autobiográfico. Nesta dimensão percebemos que muitas vezes as imagens do quotidiano familiar de felicidade, que se conjugam nestas narrativas, revelam pontos de vista melancólicos, se tornam em filmes poéticos, e se desdobram em complexas tramas.

'Tanto chão' é o resultado em forma de ensaio-documentário em que trabalhamos sobre conceitos como a infância, família, solidão e melancolia. É uma espécie de abandono desse lugar comum da relação com as memórias familiares, torna-se um filme bastante autobiográfico, da relação emocional vivida no momento presente da montagem dos fragmentos de imagens de família.

As oito digitalizações de 3 minutos de filmagens de Fernando Pereira, autor dos filmes de família, em Super 8, serviram a nossa produção filmica, para um ensaio final de 6 minutos e 36 segundos, a montagem não é física, nem invasiva nos objetos filmicos. A técnica remonta-se a pensar a montagem, a forma como articulámos o som, imagem (não-imagem) e texto inserido, e manipulámos as interferências e incoerências destes três elementos essenciais na construção desta narrativa.

Perguntar o que queremos dizer com as imagens, o que elas nos transmitem, ou a falta de conexão e de sentido que lhes percebemos é um dos métodos aplicados na realização deste filme ensaio.

Envolvemo-nos com os registos do quotidiano que nos são alheios e deslocamos este material para o lugar de representação da família, elaborámos a partir de uma intimidade familiar de registos pessoais, memórias afetivas, que ao serem integrados num filme se tornam em memória coletiva pela identificação social.

Mas percebemos que transformámos novamente estes conteúdos em sintomas de uma melancolia de infância, numa narrativa bastante pessoal e de certa forma aberta a inúmeras interpretações.

Referências Bibliográficas

Alcoz, A. V. (2007 - 2008). *Cine Estructural de found footage: 133, de Eugénia Balcells y Eugeni Bonet*. Trabalho de Investigação, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha.

Araújo, M. L. (2008). *A espessura do imaginário no documentário - a imagem e a ideologia*. pp. 1-9. Consultado em Julho 23, 2016, em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/araujo-mauro-espessura-do-imaginario-no-documentario.pdf>.

Arthur, P. (1997). On the Virtues and Limitations of Collage. *Documentary Box*, 11.

Astic, G. & Tarding, C. (2001). Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman. *Simulacres*, nº 5, 13.

Baron, J. (2007). Contemporary Documentary Film and "Archive Fever": History, the Fragment, the Joke. In *The Velvet Light Trap* (pp. 13-24). University of Texas Press.

Baron, J. (2012). *The Image as Direct Quotation: Identity, Transformation and the Case of Fair Use*. *Frames Cinema Journal*. Consultado em Abril 20, 2016, em <http://framescinemajournal.com/article/the-image-as-direct-quotation/>.

Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the audiovisual experience history*. London and New York: Routledge.

Baron, J. (s/data). The Art of the (In)appropriate. Consultado em Abril 20, 2016, em https://www.academia.edu/3697034/The_Art_of_the_In_appropriate.

Beattie, K. (2004). Finding and Keeping: Compilation Documentary. In *Documentary Screens: Nonfiction film and Television* (pp. 125-145). London and New York: Palgrave Macmillan.

Blank, T. & Lins, C. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação* nº37, 52 - 73. Consultado em Agosto 29, 2016, em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>

Canelas, C (2010). *Os Fundamentos Histórico e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. Consultado em Setembro 5, 2016, em http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1804.

Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

Cursino de Menezes, A. (2013). *Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema*. Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Dorsky, N. (2005). *Devotional Cinema* (2ª Edição). Berkeley, California: Tuumba Press.

Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edition.

Elsaesser, T. (2014). The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. *Found Footage Magazine, Issue 1*, 1 - 11. Consultado Maio 23, 2016, em http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf.

Gonçalves, C. (2013). *Found Footage - A imagem no tempo*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade de Lisboa, Portugal.

Habib, A. (2006). *Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's Lyrical Nitrate*. Board of Regents: University of Wisconsin System.

Habib, A. (2006). *Les Stases de L'Histoire: Du found footage en général et des films de Angela Ricci-Lucci et Yervant Gianikian en particulier*. Hors Champ. Consultado em Abril 15, 2016, em <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article226>.

Lawder, S. (1992). *Le Cinéma Cubiste*. França: Paris Experimental.

Leyda, J. (1964). *Films beget Film*. London: Allen & Unwin

Lins, C. (s/ data). O ensaio no documentário e a questão da narração. Consultado em Julho 25, 2016, em https://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_documentario_e_a_questao_da_narracao.

Lins, C., Rezende, L. & França, A. (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In *Revista Galáctica* 54-67. Consultado em Dezembro 18, 2015 em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/5597/4598>

Lispector, C. (2016). *Todos os Contos*. Lisboa: Relógio D'Água.

Maçãs de Carvalho, J. (2014). *Arquivo e Memória: Circuitos Mnemónicos*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, Portugal.

Mesa, J. A. (s/data). La cámara analítica. El documental según Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi. Consultado em Agosto 28, 2016, em <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.15.pdf>.

Migliorin, C. (2010). Sob o risco das imagens: a cena na cena. In *Documentário Contemporâneo* (pp. 50-55). Brasil e Argentina: Grumo. Consultado em Junho 22, 2016, em https://www.academia.edu/1246731/Sob_o_risco_das_imagens_a_cena_na_cena.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Pearlman, K. (2009). Rhythmic Intuition. In *Cutting Rhythms: Shaping the film edit* (pp.1-22). Oxford: Focal Press.

Penafria, M. (1999). *O filme documentário: História, Identidade e Tecnologia*. Lisboa: COSMOS.

Rannou, P. (2008). Reconfiguring Found Footage film. *Esse*. Consultado em Novembro 2, 2015, em <http://esse.ca/en/reconfiguring-found-footage-film>.

Rodvalho, B. (2015). Memórias do Império: o filme amador e seus deslocamentos na instalação *Looming Fire* de Péter Forgács. *Revista Portuguesa da Imagem em*

Movimento vol. 2, n^o2, 276-293. Consultado em Julho 20, 2016, em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/160/pdf>

Russel. C. (1999). *Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography*. In *Experimental Ethnography* (pp. 239-272). Durham and London: Duke University Press.

Simoni. P. & Ferreti, I. (2013). Home Movies: Archivo Nazionale del Film Di Famiglia, Bologna. In Barros, N. & Martins, F. *Das Imagens Familiares* (pp. 57-64). Porto: BalleTeatro Produções.

Sternberg, M. (1982). Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today* 3, (pp. 107-56).

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

Wees, W. (2007). From Compilation to Collage: The Found-Footage Films of Arthur Lipsett. In *Canadian Journal of Film Studies*, 2-22. Consultado Novembro 4, 2015 em <http://www.filmstudies.ca/journal/cjfs/archives/articles/wees-found-footage-films-arthur-lipsett>

Zimmerman, P. (2008). The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings In *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley, California: University of California Press.

Zryd, M. (2003). Found Footage film as discursive Metahistory In *The Moving Image* (pp. 40 - 61). Project Muse. Consultado em Julho 20, 2016, em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/11/showToc>.

Filmografia

- Bódy, G. (Realizador). (1975). *Four Bagatelles*. Hungria.
- Bódy, G. (Realizador). (1978). *Private History*. Hungria.
- Baldwin, C. (Realizador). (1991). *Tribulation 99: Alien Anomalies under America*. Estados Unidos da América.
- Bourdon, L. (Realizador). & Medawar, C. (Produtor). (2008). *The Memories of Angels*. Canadá: National Film Board of Canada.
- Conner, B. (Realizador). (1958). *A Movie*. Estados Unidos da América.
- Conner, B. (Realizador). (1967). *Report*. Estados Unidos da América.
- Cornell, J. (Realizador). (1936). *Rose Hobart*. Estados Unidos da América.
- De Antonio, Emile (Realizador). & Pratt, E. (Produtor). (1964). *Point of Order*. Estados Unidos da América.
- Delpeut, P. (Realizador). (1991). *Lyrical Nitrate*. Estados Unidos da América: Zeitgeist
- Gianikian, Y. & Ricchi-Lucchi, A. (2004). *Uh! Uomo*. Itália.
- Child, A. (Realizador). (1984). *Covert Action*. Estados Unidos da América: Canyon Cinema.
- Child, A. (Realizador). (1987). *Mayhem*. Estados Unidos América: Canyon Cinema.
- Child, A. (Realizador). (1989). *Mercy*. Estados Unidos da América: Canyon Cinema.
- Godard, J. (Realizador). (1988). *Histoire(s) du Cinéma*. França.
- Gomes, M. (Realizador). & Urbano, L., Aguilar, S. (Produtor). (2013). *Redemption*. França: Shellac Distribution.
- Jacobs, K. (Realizador). (1969 - 1971). *Tom, Tom the Piper's Son*. Estados Unidos da América.
- Jacobs, K. (Realizador). (1986). *Perfect Film*. Estados Unidos da América.
- Lipsett, A. (Realizador). & Low, C., Daly, T. (Produtor). (1961). *Very Nice, Very Nice*. Canadá: National Film Board of Canada.
- Lipsett, A. (Realizador). & Low, C., Daly, T. (Produtor). (1964). *21-87*. Canadá: National Film Board of Canada.
- Lipsett, A. (Realizador). & Low, C., Daly, T. (Produtor). (1968). *Fluxes*. Canadá:

National Film Board of Canada.

Lipsett, A. (Realizador). & Low, C., Daly, T. (Produtor). (1985). *In a Trip Down Memory Lane*. Canadá: National Film Board of Canada.

Loznitsa, S. (Realizador). (2005). *Blokade*. Rússia: Icarus Films.

Loznitsa, S. (Realizador) & Deckert, H. (2008). *Revue*. Rússia: Icarus Films.

Maia, P. (Realizador). (2007). *Memory*. Portugal: Portuguese Short Film Agency.

Marazii, A. (Realizador). (2002). *Un'ora Sola Ti Vorrei*. Itália: Dolmen Home Video.

Marker, C. (Realizador). (1983). *Sans Soleil*. França.

Marker, C. (Realizador). (1997). *Le fond de l'air est rouge*. França: Iskra.

Morrison, B. (Realizador). (2002). *Decasia*. Estados Unidos da América

Muller, M. (Realizador). (1990). *Home Stories*. Alemanha: Der KurrzFilmVerleih.

Reboulleau, L. (Realizador). & Blanc, P. (Produtor). (2014). *Renée R. Letters*. França: Airelles Production.

Rosenblatt, J. (Realizador). (2005). *Phantom Limb*. Finlândia: Yleisradio.

Sousa Dias, S. (Realizador). & Schafer, A., Carniaux, A. (Produtor). (2005). *Natureza Morta – Visage d'une Dictature*. França: Arte France.

Shub, E. (Realizador). (1927). *Padenie Dinastii Romanovich*. Kino Video.

Tscherkassky, P. (Realizador). (1999). *Outer Space*. Áustria: Sixpack Film.

Vanderbeek, S. (Realizador). (1959). *À la Mode*. Estados Unidos da América.

Vanderbeek, S. (Realizador). (1964). *Breathdeath*. Estados Unidos da América.

Abigail Child
(1948, Nova Iorque, EUA)



Abigail Child é uma reconhecida realizadora americana de cinema experimental, escritora e poeta.

Alguns dos filmes que marcam a sua carreira cinematográfica no trabalho com found footage, durante os anos 80, são: *Mayhem* (1987) e *Covert Action* (1984).

<http://abigailchild.com/index.php?/about/>

Alina Marazzi
(1964, Milano, Itália)



A cineasta italiana começa o seu percurso cinematográfico como assistente de realização em filmes e projetos de videoarte. For one more hour with you (55', Italy, 2002), não é a sua primeira obra, mas uma das mais aclamadas. A realizadora de cinema documental e de ficção, criou um corpo filmico, centrado na subjetividade feminina, na maternidade e na memória.

<http://www.wmm.com/filmcatalog/makers/fm709.shtml>

Angela Ricci-Lucchi
(1942, Lugo, Itália)



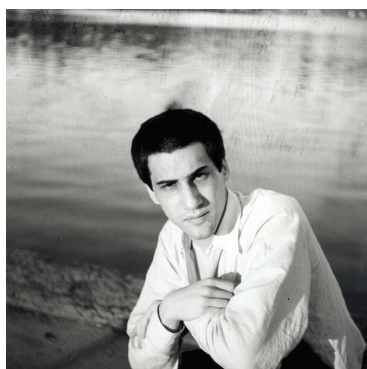
A realizadora e pintora italiana é reconhecida pela sua obra cinematográfica realizada em parceria com Yervant Gianikian.

Os dois cineastas possuem uma extensa filmografia com início nos meados dos anos 80.

O material de arquivo é o suporte essencial das criações fílmicas destes autores italianos.

<http://www.ucl.ac.uk/european-institute/events/illuminations>

Arthur Lipsett
(1936, Canadá - 1986, Canadá)



Arthur Lipsett trabalhava como animador no National Film Board of Canada e é a partir do acesso ao arquivo e à sua peculiar atenção ao som, que elabora filmes como *Very Nice, Very Nice* (1961); *21-87* (1964); *Trip Down Memory Lane* (1965) e *Fluxes* (1968). Este cineasta é reconhecido pelo seu cinema de tradição avant-garde.

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/22293/1/arthur-lipsett-reel-visionary>

Bill Morrison
(1965, Chicago, EUA)



Os filmes do realizador americano Bill Morrison combinam material de arquivo com uma estrutura e composição musical contemporânea. *Decasia* (2002, 67', P/B, 35 mm) é um dos filmes que possui especial destaque no percurso filmográfico deste autor.

<http://billmorrisonfilm.com>

Bruce Conner
(1933, EUA - 2008, EUA)



O artista americano Bruce Conner é reconhecido pelo seu trabalho de assemblage, escultura, collage, pintura, fotografia e cinema.

O seu percurso nas artes está intimamente ligado à vertente experimental, do qual destacamos os filmes: *A Movie* (1958) e *Report* (1967) e a sua obra realizada com a técnica assemblage: *Rat Bastard* (1958).

<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1614>

Chris Marker
(1921, Paris - 2012, Paris)



Chris Marker foi um cineasta, fotógrafo, escritor e artista multimídia. Os filmes que marcam a carreira cinematográfica do realizador são *La Jetée* (1962), *Sans Soleil* (1983) e *A.K.* (1985).

As suas implicações autorais refletem-se bastante na forma como manipulava as imagens na obtenção da pluralidade de sentidos.

<https://www.theguardian.com/film/2014/apr/15/thrilling-prophetic-chris-marker-experimental-films>

Craig Baldwin
(1952, Oakland, Califórnia)



Baldwin é realizador de cinema experimental, destacamos do seu percurso cinematográfico *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991) e *Sonic Outlaws* (1995). O cineasta americano considera que os seus filmes não só adquirem uma forma plástica, como, também, uma dimensão política.

<http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/baldwin/>

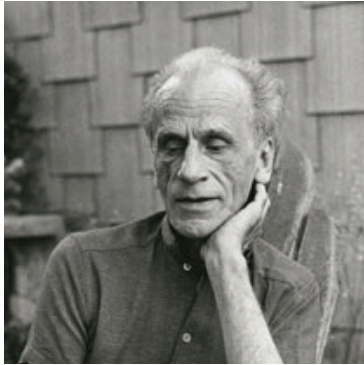
Esther (Esfir) Shub
(1894 -1959 Rússia)



Esther Shub foi pioneira na realização de filmes de compilação, reconhecida pela montagem realizada na trilogia composta por *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927) e *The Great Road* (1927) e *The Russia of Nichols II and Leo Tolstoy* (1928). O seu percurso é marcado pela forma inovadora, crítica e pela estrutura de sentido narrativo do seu método de montagem.

<https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/pioneer/ccp-esfir-shub/>

Joseph Cornell
(1903, Nova Iorque - 1972, Nova Iorque)



Joseph Cornell foi um escultor e artista americano associado ao movimento do Surrealismo e à técnica Assemblage. O seu trabalho mais característico e marcante foi realizado com found objects na construção de assemblage boxes: Medici Slot Machine boxes, são caixas interativas, construídas com a intenção de serem manuseadas. Do seu eclético percurso artístico e como realizador de cinema experimental, destacamos o filme *Rose Hobart* (1936).

<http://www.theartstory.org/artist-cornell-joseph.html>

Ken Jacobs
(1933, Nova Iorque, EUA)



Ken Jacobs é um reconhecido cineasta pioneiro da tradição avant-garde nos anos 60 e 70, figural central da realização de cinema experimental pós-guerra. *Tom, Tom the Piper's Son* (1969 -71) é considerada uma obra-prima da desconstrução cinematográfica, considerado um trabalho essencial do cinema estruturalista dos anos 70. De referir *Perfect Film* (1986), onde o realizador continua a explorar as suas reconhecidas estratégias de apropriação.

<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=6877>

Lisa Reboulleau
(França)



Diplomada com mestrado em cinema documental e com um percurso profissional no FIDMarseille, festival internacional de cinema, desde 2012. Reboulleau é realizadora, guionista e diretora de fotografia de *Renée R. Letters* (2014), o seu primeiro projeto filmico.

<http://www.unifrance.org/annuaires/personne/400824/lisa-reboulleau>

Miguel Gomes
(1972, Lisboa, Portugal)



Cineasta português associado ao movimento do Novo Cinema (anos 60) em Portugal, inspirado no Neorealismo italiano e a Nova Vaga francesa. O cinema de Miguel Gomes inscreve-se nesta tradição, a sua filmografia é marcada pelas escolhas narrativas que se entrelaçam entre o documentário e a ficção até um terreno não catalogável. Destacamos o filme *Redemption* (2013) que se associa à prática de retoma de imagens num discurso criativo e crítico.

<http://www.osomeafuria.com/films/3/35>

Nathaniel Dorsky
(1973, Nova Iorque, EUA)



Nathaniel Dorsky é realizador de cinema experimental e editor, a sua filmografia data de 1963. O cineasta denomina, muitas vezes, os seus trabalhos de “floating world”, onde transforma as paisagens e espaços físicos, em autênticos “recreios” de manipulações de luz, sombras e cor. Os filmes do cineasta, encontram-se apenas disponíveis em 16 mm, sendo distribuídos pela Canyon Cinema.

<http://nathanieldorsky.net/About>
<http://lightcone.org/en/filmmaker-94-nathaniel-dorsky>

Peter Delpeut
(1956, Países Baixos)



Peter Delpeut é um reconhecido cineasta e escritor. A sua filmografia engloba *Lyrical Nitrate* (1990) e *The Forbidden Quest* (1993), filmes feitos a partir de found footage, material que o realizador utiliza na concretização da maior parte da sua obra fílmica.

<http://www.sharedstories.nl/auteur/peter-delpeut/>

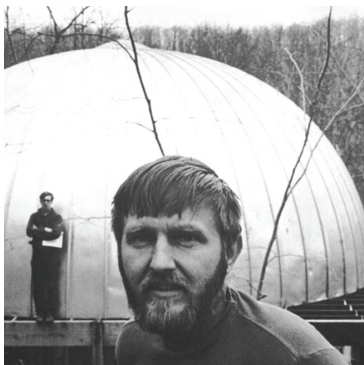
**Sergei Loznitsa
(1964, Belarus)**



O realizador soviético tem um percurso cinematográfico que se destaca pela forte componente estética e política. Destacamos *Blokade* (2005) e *Revue* (2008) documentários históricos de compilação, construídos a partir do arquivo filmico Soviético.

<http://icarusfilms.com/filmmakers/loz.html>

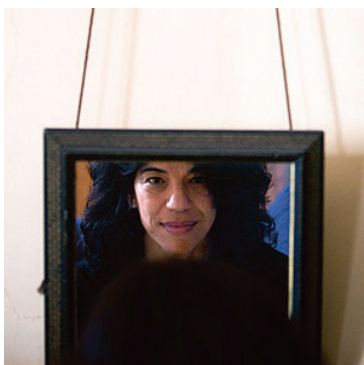
**Stan Vanderbeek
(1927, EUA - 1984, EUA)**



O cineasta americano foi pioneiro no desenvolvimento do cinema experimental e de técnicas live-action animation, começou o seu percurso filmográfico em 1955. Entre o período de 1955 e 1964, os filmes de Vanderbeek consistiam na utilização de pinturas e collages animadas. As suas composições irónicas foram sobretudo criadas com base no movimento surrealista e interferências visuais referentes ao dadaísmo. O seu trabalho multidisciplinar é de extrema relevância no que concerne a novos métodos de representação no cinema e na arte.

<http://www.stanvanderbeek.com>

**Susana de Sousa Dias
(1962, Lisboa)**



A cineasta portuguesa tem desenvolvido um trabalho cinematográfico a partir de imagens de arquivo. Debruçou-se maioritariamente sobre registos visuais fotográficos da época Salazarista e o Estado Novo, através deles evoca não só um determinado tempo histórico como dá espaço narrativo a outras histórias. As narrativas que evidenciam esse trabalho e envolvimento são “Natureza Morta” (2005) e recentemente “48” (2009).

http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final1.pdf

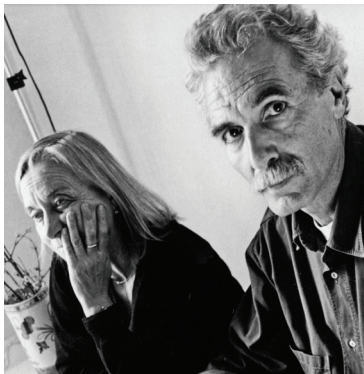
**Yann Beauvais
(1953, França)**



Cineasta e crítico de cinema francês. Yann Beauvais é reconhecido pelo seu trabalho na vertente do cinema experimental e pelas suas instalações videográficas. A obra do autor conta com 40 anos de atividade, um extenso percurso filmográfico, e de trabalho profissional como curador, programador e historiador.

<http://lightcone.org/fr/cineaste-16-yann-beauvais>

**Yervant Gianikian
(1942, Melano, Itália)**



Cineasta e coautor de obras cinematográficas com Angela Ricci- Lucchi. As obras dos cineastas realizadas a partir de arquivo incidem sobre o papel e ação do ser humano ao longo do século XX, através de imagens da Primeira e Segunda Guerra Mundial. Destacamos da filmografia dos cineastas italianos *Lo Specchio Di Diana* (1996) e *Uh! Uomo* (2004).

<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2014aprjun/gianikian.html>