



CARTOGRAFIA DO *FOUND FOOTAGE* ¹

Nicole Brenez e Pip Chodorov

Resumo: Na história da arte, o reemprego constitui provavelmente a prática mais constante e diversificada de fabricação de imagens. O cinema não cessa de intensificar duas de suas formas: o reemprego intertextual e a reciclagem. Quais são os principais usos do *found footage*? Propomos cinco usos, que são aprofundados e associados a obras singulares: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico.

Palavras-chave: reemprego intertextual, reciclagem, *found footage*

Abstract: In art history, re-use is probably the most constant and diverse practice for creating images. Cinema is constantly intensifying two of its forms: the intertextual re-use and recycling. What are the main uses of found footage? We propose five types which are explored and associated to unique pieces: elegiac, critical, structural, materiologic and analytical.

Keywords: intertextual re-use, recycling, found footage

¹ Publicado originalmente em *Ken Jacobs: Tom Tom The Piper's Son*. Paris: Re:Voir, 2000, p. 97-109.



Na história da arte, o Reemprego constitui provavelmente a prática mais constante e diversificada de fabricação de imagens. O cinema não cessa de intensificar duas de suas formas:

O reemprego intertextual, ou seja, *in re* (“em espírito”), no qual é feita uma imitação da obra original, em sua totalidade ou por algum de seus aspectos (motivo, estrutura, *istoria...*). Do *Voyage dans la Lune* de Segundo de Chomon (1909), que refaz plano a plano o filme de Méliès (1902), ao *Psicose* de Gus Van Sant (1999) que, após quatro décadas de variações iconográficas, retorna o filme de Hitchcock (1960) a um estado supostamente literal, o cinema se revelou capaz de formas intertextuais inventivas cuja história ainda não foi totalmente contada. Os principais protótipos desta história poderiam ser destacados, sem maiores dificuldades, a partir do corpus hitchcockiano: Van Sant trabalha como se descolasse camadas de verniz, de certa forma se esforçando para atingir um estado amorfo do reemprego, ao passo que Brian de Palma, neste mesmo terreno, se interroga acerca do latente (modo intensivo: reencontrar a imagem escondida, o filme se torna um exame infravermelho) ou do desdobramento (modo extensivo: revelar todas as imagens possíveis, restituir o espectro de significações, do infravermelho ao ultravioleta).

A reciclagem, ou reemprego *in se*, reemprego de um material mesmo, sobre qual o cinema institui certas formas fixas e inaugura algumas outras.

a) A reciclagem endógena

Mencionemos os dois extremos:

- o *trailer*, prática industrial e imediata da reciclagem;
- a Autossíntese, através da qual um cineasta recapitula o conjunto de sua obra reutilizando fragmentos de seus filmes, normalmente para inscrevê-los em um percurso autobiográfico, como fez Jerome Hill em *Film Portrait* (1970), Marcel Hanoun em *Un Film* (1983), Stephen Dwoskin em *Trying to Kiss the Moon* (1994) ou ainda Jonas Mekas, em vários de seus trabalhos.



b) A reciclagem exógena

Sem falar nas diferentes formas de citação ou convocação, destaquemos:

- o *stock-shot*, utilização de material de arquivo que considera essencialmente o motivo do plano (prática comum nas séries B americanas, onde não há uma segunda equipe para filmar planos gerais de ambientação ou cenas de ação, de forma que o resultado, acidental por necessidade, é uma estética do falso *raccord* entre a textura do filme e a textura do plano que ele acolhe).

- o “filme de montagem”, uso ilustrativo (mas nem por isso menor) de imagens já filmadas, que se estende do panfleto (como *La Chute de la Dynastie des Romanov*, de Esfir Choub, 1927, montagem crítica sobre imagens de cinejornal, fonte dentre outros do cinema situacionista e do *Notre Siècle* de Pelechian, 1982) às práticas habituais dos documentários para televisão.

- e o *found footage*, que se distingue das demais formas em pelo menos três aspectos: ele confere autonomia às imagens, privilegia a intervenção material sobre a película e se adere a novos locais (por exemplo, às camadas de emulsão) e a novas formas de montagem.

Dentre as origens artísticas das práticas do *found footage* encontraríamos, sobretudo, a foto-colagem e a foto-montagem dos anos 1920; as formas modernas de intertextualidade literária, de Lautréamont a Joyce e Ezra Pound; a colagem cubista; na música, o “ecletismo do despedaçado”, “o estilo de todo mundo após a Segunda Guerra mundial”, como formula Adorno; e, em especial, a virada dadaísta, pela qual não caberia mais à arte produzir reflexos e simulacros e sim deslocar simbolicamente os objetos e processos. As notas preparatórias de Fernand Léger para *Ballet Mécanique* representam, sem dúvida, o primeiro esboço de um tratado do *found footage*: “empregar os *takes* descartados de um filme qualquer – sem escolher – ao acaso” (1923).

Quais são os principais usos do *found footage*? Propomos cinco usos, que são aprofundados e associados a obras singulares: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico.



1) Uso elegíaco

Trata-se de fragmentar um filme original, desmontá-lo de forma a conservar apenas alguns momentos privilegiados e fetichizá-los através da remontagem: é a primazia do motivo, que subordina a montagem à sua aparição engendrando formas selvagens de articulação.

Com *Rose Hobart* (1936-39), Joseph Cornell realizou a obra prima da elegia desconstruída. Ao reter, por amor à atriz, apenas os planos de Rose Hobart de *A leste de Bornéu* (George Melford, 1931), ele transforma um medíocre filme de gênero em um retrato feminino onírico, abrindo caminho a uma longa descendência. Em *Her Fragrant Emulsion* (1987), por exemplo, Lewis Klahr faz um retrato de Mimsy Farmer através da fragmentação mas, também, da refilmagem da película: ele celebra, então, não apenas a aparência da atriz, mas um corpo propriamente cinematográfico. O retrato não visa a mulher em si, ao contrário, os rasgos da montagem e os efeitos de distanciamento causados pela refilmagem da película testemunham uma melancolia que nos envia diretamente aos princípios formais originais da elegia, a começar pelo aspecto abstrato das figuras femininas (ver Paul Veyne, *A Elegia erótica romana*).

2) Uso crítico

Uso mais difundido do *found footage*, o uso crítico consiste em se apropriar de imagens da indústria ou de imagens privadas de família para deformá-las até, frequentemente, destruí-las com violência. Já em 1969 Jonas Mekas anunciava a generalização desse procedimento: “Aposto que toda a produção hollywoodiana dos últimos 80 anos poderá se tornar um simples material bruto para futuros cineastas.”

Muitas alternativas formais já foram trabalhadas:

- a Anamnese

Trata-se de reunir e aproximar imagens de uma mesma natureza de modo a fazê-las significar não algo diferente do que elas dizem, mas precisamente aquilo que elas mostram e que nos recusamos a ver. É o caso de *Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924), que explicita de modo burlesco a ideologia colonialista que motiva os filmes de exploração, ou de *L'histoire du soldat inconnu* (Henri Storck, 1931), que remonta imagens de noticiários de 1928-29 para denunciar a hipocrisia dos discursos políticos.



Mais recentemente, *Va te faire enculer*, de Yves-Marie Mahé (1999), contaminado por filmes pornográficos, revira a obscenidade e a indignação que reinam nas imagens de violência universalmente aceitas (*O poderoso Chefão*, *Grease*, *Golpe baixo* de Robert Aldrich...), abordagem que Kirk Tougas não havia desenvolvido de forma totalmente bem sucedida ao confrontar séries de televisão ao extermínio nazista em *Letter from Vancouver* (1973). A obra de Bruce Conner, mais até do que a de Arthur Lipsett, é exemplar a esse respeito: os poucos minutos de *A Movie* (1958), *Cosmic Ray* (1961) ou *Report* (1963-67) repassam todo o espírito de uma época, ou seja, os efeitos de contradição (*A Movie*) ou de suspense (*Report*) que sustentam uma civilização.

- o Desvio

Teorizado e praticado pela Internacional Situacionista (que nos envia ao manifesto de Guy Debord e Gil J. Wolman, “Um guia prático para o desvio”, de 1956), pode-se dizer que ele se simplifica em conversão na obra de René Viénet, que deixa intacto o filme de origem e se serve apenas de diálogos burlescos para conferir-lhe um sentido que ele obviamente não possuía (*La Dialectique peut-elle casser des briques?* e *Les Filles de Kamaré*, ambos de 1972).

Existem também práticas de desvio sonoro, tornadas emblemáticas na música por *Come Out* de Steve Reich (1966), equivalente aos filmes de remontagem de Rafaël Montañez-Ortiz. A trilha sonora de *Ixe*, de Lionel Soukaz (1980), representa sob este ponto de vista uma explosão sonora ritmada pelos “Dominique-nique-nique” da Sœur Sourire e pelos “Hi-ho Hi-ho” dos anões de Walt Disney.

- a Variação / a Exaustão

Aqui, assim como em Viénet, o trabalho de apropriação se concentra em um único objeto fílmico, mas trata de criar variações sobre ele, às vezes até o ponto de esgotar suas potencialidades pela introdução de um ou vários parâmetros plásticos (visuais ou sonoros).

Dentre os casos de variação sonora, o caso de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1958) permanece o mais conhecido, mas podemos pensar também na *Lecture d'une image sculptée de Giacometti* (J. Poinssac, 1970), que propõe duas montagens e dois acompanhamentos sonoros diferentes para descrever a escultura *Três homens caminhando*. Em ambos os casos, o trabalho de variação termina por afirmar o aspecto



inesgotável da imagem original: sempre será possível fazê-la significar algo novo, ela se revela polissêmica por natureza.

Em *The Politics of Perception* (1973), filme de Kirk Tougas que promove um esgotamento visual e sonoro ao repetir dezenas de vezes o *trailer* de um longa comercial (*Assassino a preço fixo*, Michael Winner, 1973), a demonstração é puramente crítica: contra o império da clareza analógica, *The Politics of Perception* recorda a vasta gama de nuances plásticas possíveis e constitui, assim, uma paleta visual indispensável, na qual cada nuance se dá como um acontecimento; contra o império da convenção narrativa, ele mostra, certamente contra sua própria vontade, que a teratologia plástica é mais pertinente do que o desenvolvimento narrativo inicial no tratamento de um roteiro mórbido; e, principalmente, contra o império das imagens mortas, ele se entrega a uma crítica da destruição com uma bifurcação do preto ao branco: enquanto a lógica da desfiguração normalmente segue rumo à dissolução das formas no preto, o que ocorre é justamente o contrário, sinalizando que não se trata mais de destruir as personagens (o que seria uma ratificação do filme original) e sim de purificar a tela, de lavá-la, pelo menos uma vez, de todas as imagens, de eliminar o poder de retenção que é a própria natureza da fotografia.

- o *Ready-Made*

Ao contrário da técnica da Variação/Exaustão, ainda que semelhante em seus resultados polêmicos, o *ready-made* desloca completamente o sentido sem tocar no objeto. Como em Duchamp, existem na história do cinema alguns *ready-made* puros, como *Perfect Film*, de Ken Jacobs (1986), *Bad Burns*, de Paul Sharits (montagem de takes do seu *Third Degree*) ou *Profondeurs mystérieuses: chutes (dans les)*, de Claudine Kaufmann (1998), que faz uso eletivo de uma cópia soberbamente danificada do filme de Pabst; e existem também os *ready-made* arranjados, como aqueles do precursor Maurice Lemaître (*Chutes* e *Une œuvre*, ambos de 1968), de Dominique Païni (*Ruines arrangées*, 1984) ou de Emeric de Lastens (*Terre Adélie*, 1999). Em todos esses exemplos, o ato criador consiste em transformar um resíduo industrial (*rushes*, cópias danificadas, *takes*, sobras de película e até mesmo noticiários, como na obra de Ken Jacobs) em obras de arte, segundo o princípio de inversão praticado por Isidore Isou a partir do *Traité de bave et d'éternité* (1951). *Prisme* (1999), de Stéfani de Loppinot, segue na contramão dessa tradição ao se apropriar de *Le mépris*: contudo, o “prismar” da sequência de *rushes* do filme de Godard já não é mais um gesto iconoclasta, mas antes um gesto a favor de um anagrama duchampiano (*prisme/mépris*), de um reviver plástico de imagens que correm hoje um risco de



petrificação acadêmica (inclusive devido à maneira pela qual Godard as reemprega em suas *Histoire(s) du cinéma*, apesar do que ele mesmo havia inventado em *Soft and Hard*). Graças ao prisma de Stéfani de Loppinot, as estátuas voltam a se mover, os planos a girar, a beleza se difrata e volta a irradiar, o monumento histórico se torna cinético outra vez. Além do charme visual, *Prisme* também é importante na medida em que introduz a história da recepção no registro dos elementos que são coletados no momento de se encontrar o material de arquivo. Tal postura só encontra precedentes nos filmes de Ken Jacobs, como em *The Georgetown Loop* e *Disoriented Express* (1995), cujas alternâncias e inversões permitiriam evocar o estranhamento dos espectadores contemporâneos quando estes se encontram diante desses filmes do cinema dos primeiros tempos, que trazem paisagens devoradas por locomotivas e consideram o cinema como verdadeira conquista visual do mundo.

3) Uso estrutural

The Politics of Perception obedece a um dos princípios elementares do cinema estrutural: elaborar um filme não a partir de uma imagem ou motivo, mas de uma proposta, de um protocolo que diz respeito, reflexivamente, ao próprio cinema. A relativa indiferença para com o motivo se adequa muito bem, portanto, ao *found footage*, o que constitui prova concreta de seus métodos.

- efeitos secundários do protocolo estrutural: enriquecimento/essencialidade: na realidade, seja na obra de Paul Sharits, Standish Lawder, Ernie Gehr ou Malcom Le Grice, a exploração de diferentes formas de desfilamento da película e de variações cromáticas e de velocidade sempre recorre ao plano em *loop*, seja para enriquecer ou desenvolver aspectos plásticos (*Berlin Horse*, 1970, que toma o motivo cinematográfico inaugural do galopar de um cavalo), seja por necessidade prática. Nas obras-primas de Peter Gidal (*Clouds*, 1969) e Mike Dunford (*Silver Surfer*, 1972), a exploração do desenquadramento (no primeiro) e da textura da imagem (no segundo) renova de sentido a banalidade do motivo: incessantemente na borda do quadro, ora dentro ora fora de campo, o avião de *Clouds* se torna uma vez mais o frágil objeto ameaçado por um céu sem limite, uma fragilidade que não é mais facilmente aceita; e o *Silver Surfer*, absorto no grão cada vez mais espesso, imóvel, preso em seu próprio desaparecimento, nos restitui os efeitos de uma viagem mágica por uma sensação que é mais próxima aos ideais do surf do que



qualquer imagem analógica de uma suposta onda derradeira (como em *Point Break*, por exemplo).

- efeito banda-dupla: os contemporâneos e sucessores do cinema estrutural que se especializaram no *found footage* acentuaram alguns desses efeitos de retorno sobre a figuração por meio da desmontagem/remontagem. Raphaël Montañez-Ortiz e Martin Arnold, ao introduzirem novos parâmetros para o desfilamento dos fotogramas, produziram figuras de autômatos que manifestam, não apenas de modo reflexivo, tanto a base mecânica que fundamenta a ilusão analógica como também, em um registro agora figurativo, o funcionamento pulsional que motiva os homens e comanda seus comportamentos os mais civilizados (um show de Elvis Presley, no caso de Montañez-Ortiz, e um beijo entre marido e esposa no *Pièce touchée* de Martin Arnold, 1999).

4) Uso materiológico

Patrice Kirchofer, Cécile Fontaine, Carl Brown, Jürgen Reble e, mais recentemente, Martha Colburn (*I'm Gonna*) e David Matarasso propuseram grandes explorações das propriedades específicas da película como matéria. Nesta área, quatro possibilidades surgem naturalmente:

- considerar a química da emulsão (Patrice Kirchofer, Schmelz-dahin e Carl Brown, cujas pesquisas sobre a alteração química do celuloide foram prefiguradas em um plano visionário do *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, em 1927);

- decompor o fotograma em camadas e subcamadas, por um trabalho de mosaico bem representado plasticamente pelo *Dellamorte Dellamorte Dellamore* de David Matarasso (2000), que faz de cada fotograma uma obra à parte. Na interseção dessas duas primeiras tendências, a obra de Cécile Fontaine faz uso de todos os recursos de colagem e remontagem possíveis e insiste em provar a natureza fértil desse material que, antes desses artistas, parecia se reduzir a um mero suporte de registro.

- em *Standard Gauge* (1984), Morgan Fisher estabelece um tratado do formato pelicular: aqui, os fragmentos de filmes em 35mm coletados pelo artista nos contam a história técnica, as características, a diversidade (sobretudo cromática) e algumas bizarrices comoventes, como as legendas mal posicionadas. Toda obra de refilmagem, seja ela sobre o desfilamento (como *Happy End*, Peter Tscherkassky, 1996) ou sobre a textura (como *À propos de la Grèce*, Gérard Courant, 1983-85, filme que todavia não pertence à



categoria do *found footage*), reexamina, por natureza, o formato das imagens; ode ao 35mm, *Standard Gauge* atinge também uma precisão histórica absolutamente original.

- de forma extremamente sutil, Teresa Faucon se dedica ao exame de uma quarta possibilidade concreta para o trabalho sobre a película, o próprio *raccord*. Com *Homage Two Tingly To Tingly Too* (1999), ela inaugura uma série cujo motivo é o arquétipo feminino e o problema é o da natureza do *raccord* cinematográfico. Como sugere o título tilintante deste primeiro filme, a partir de uma sequência de terremoto de *Um milhão de anos antes de Cristo*, Teresa Faucon opera uma sofisticada repetição das mudanças dos planos que faz vibrar não mais apenas os motivos (como no filme original) mas também os *raccords*, cujas propriedades de fratura e de ressonância são exacerbados: ao mesmo tempo em que permanecem perfeitamente transparentes no filme original, os *raccords* fazem figurar o terremoto na tranquilidade mimética da analogia, o que é, de fato, o maior acontecimento introduzido pelo cinema na história da representação figurativa. O cinema é, inteiramente, *réplica*: reflexo das coisas, resposta ao mundo e, também, no sentido sísmico, um tremor objetivo permanente e uma sempre possível interrupção dos fenômenos.

5) Uso analítico

Sob o modelo de uma investigação científica capaz de ultrapassar ou subverter a racionalidade, alguns artistas elegeram um objeto ou fato fílmico e se consagraram a estudá-lo em profundidade. Conforme os recursos empregados, existem pelo menos quatro vias para o estudo visual:

- A glosa

Solução radical por sua simplicidade, a glosa foi trabalhada por Maurice Lemaître em *Erich Von Stroheim* (1979). Lemaître adquiriu uma cópia de *Foolish Wives* e acrescentou a ela uma trilha sonora na qual ele descreve sua admiração por Stroheim como autor e como ator. Em um gesto incomum de respeito e amor, Maurice Lemaître interveio de maneira sutil e gradual na película, como se fosse mais revolucionário e original mostrar as imagens em sua própria clareza do que manipulá-las e transformá-las. Enquanto a indústria e o comércio insistem em reduzir e degradar a obra de Stroheim, inclusive quantitativamente (os 42 rolos iniciais perdidos de *Greed*, que teriam feito do



filme uma obra-prima do cinema experimental), a homenagem de Maurice Lemaître reafirma o valor da integralidade e da integridade.

- A montagem cruzada

Trata-se de esclarecer certas imagens recorrendo a outras, acompanhadas ou não de um comentário sonoro, como é feito em todos os grandes projetos poéticos de histórias do cinema nos quais o cinema conta sua própria história: os de Al Razutis (*Visual Essays*, 1973-1984) no Canadá, de Maurice Lemaître (*The Great Train of History*, 1978) e de Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1978-1998) na França, de Bill Morrison (*The Death Train*, 1993, e *The Film of Her*, 1996) nos Estados Unidos, de Gustav Deutsch (*Film ist*, 1998) na Áustria...

- A variação analítica

Verdadeiro tratado das formas do movimento (compreendido triplamente como trajeto objetivo, como passagem e como circulação psíquica), nas imagens e entre as imagens, nas velocidades e entre as velocidades, nos intervalos e entre os intervalos, *Tom Tom the Piper's Son*, de Ken Jacobs (1969-1971) representa aqui a mais profunda análise de filme já produzida.

- Síntese da montagem cruzada e da variação analítica

Se em *Tom Tom* Ken Jacobs explicita a morfologia da imagem fílmica, Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi tratam de restituir uma outra dimensão, complexa e sutil: sua natureza histórica. Procedendo através de refilmagem (de imagens que eles próprios restauraram), de ralentações e, frequentemente, de cromatizações, eles liberam os planos dos efeitos de fugacidade inerentes ao registro documental: a imagem não é mais um fragmento aleatório e frágil arrancado do curso da história, ela é carregada de uma necessidade que permite a cada motivo, soldado, animal, grupo, paisagem, constatar seu insubstituível “estive-lá” e se tornar sujeito de sua própria deserção. Como bem observa Bernard Benoliel: “Um plano documental refilmado pelos Gianikian se assemelha a uma ‘tomada de vista’ dos Lumière na qual o cinegrafista seria Étienne-Jules Marey”. Os filmes dos Gianikian, panfletos políticos contra todas as formas de exploração (colonial, militar, científica...) e ao mesmo tempo lamentações auráticas, inventam uma forma de epifania crítica.



Encontraremos uma montagem sublime do conjunto de procedimentos, usos e efeitos aqui destacados em *Outer Space*, de Peter Tscherkassky (1999). No entanto, a primeira síntese monumental desse conjunto foi realizada por Ken Jacobs em *Tom Tom the Piper's Son*. Poema elegíaco, *Tom Tom* avança através de uma fragmentação sutil e simultânea de motivos privilegiados e de detalhes admiravelmente arbitrários; pesquisa crítica integral, ele revela, ao longo de sua trajetória, instantes de autenticidade que sobreviveram à filmagem (olhares para a câmera, cenários de papelão...); do *ready made*, ele retém o princípio de mostrar duas vezes o filme original tal e qual, sendo que a segunda apresentação (a reprise) é totalmente re-informada pelo trabalho realizado; do cinema estrutural, ele retoma o princípio fundamental ao realizar um filme inteiramente reflexivo a partir, exclusivamente, de *dados* cinematográficos; e ele faz uma contribuição significativa à materiologia, não apenas por trabalhar (sobre) as formas do movimento e (sobre) o grão, mas também graças à investigação sobre esse fenômeno próprio ao cinema que é tanto irremediável quanto reprimido, a não-fixidez da imagem. *Tom Tom* é um modelo teórico, um laboratório plástico e uma caverna das maravilhas.

Notemos por fim que vários filmes importantes, que certamente renovariam a reflexão acerca do *found footage*, encontram-se desaparecidos: *Photogénie mécanique*, de Jean Grémillon (1925), montagem seletiva feita como pesquisa plástica por Grémillon a partir de seus próprios documentários sobre objetos industriais; *Le Monde en parade*, de Eugen Deslaw (por volta de 1930), montagem sonora de cinejornais; e *Que Viva Mexico* (1950), remontagem do filme de Eisenstein feita por Kenneth Anger sob encomenda de Henri Langlois.

Traduzido do original em francês por João Vitor Leal

Nicole Brenez ensina Cinema na Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Graduada pela Escola Normal Superior, é professora associada de Estudos Cinematográficos e membro sênior do Instituto Universitário da França. É autora de diversos livros e curadora da programação de vanguarda da Cinemateca Francesa.

Pip Chodorov nasceu em 1965 em Nova York. Estudou Ciência cognitiva na Universidade de Rochester (NY) e Semiótica do cinema na Universidade de Paris. Faz filmes e música desde 1972. Fundador da distribuidora Re:Voir Video, da Film Gallery e do laboratório-cooperativa L'Abominable.