

Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento¹

Experimental film and information: challenges to the understanding

Carlos Adriano Jerônimo de Rosa

Doutor em Estudo dos Meios e da Produção Mediática pela Universidade de São Paulo (com bolsa Fapesp). Pós-Doutor em Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (com bolsa Fapesp). Pós-Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Cineasta.

E-mail: carlos.adriano@usp.br

Claudio Marcondes de Castro Filho

Professor na Universidade de São Paulo, no curso de Graduação em Biblioteconomia, Ciência da Informação e da Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Professor na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" / Marília, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação.

E-mail: claudiomarcondes@ffclrp.usp.br

Submetido em: 10/05/2016

Aceito em: 20/06/2016

DOSSIÊ

RESUMO

O cinema experimental traça um movimento inaugural de campos e formas, e, por seu estatuto desbravador e de choque, constitui um dado importante sua condição de confronto com as normas e os protocolos, com as convenções e as instituições, e, enfim, com o repertório do espectador. A partir de métodos extraídos da metahistória de Hollis Frampton, da nova história do cinema das origens, do cinema de reapropriação de arquivo – found footage – e das fontes e ciência da informação, este artigo busca abordar o cinema experimental e seus desafios de comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: Ciência da informação; Cinema experimental; Found footage; Metahistória; Reapropriação de arquivo.

ABSTRACT

The experimental film traces an inaugural movement of fields and forms, and, due to its status of discovery and shock, it has a confrontational attitude in relation to various kinds of standards and protocols, conventions and institutions, and, finally, to the viewer's repertoire. Starting from methods extracted from Hollis Frampton's metahistory and the new history of the origins of cinema, from the file reappropriation of cinema - found footage - and sources and science of information, this article seeks to discuss experimental film and its communication challenges.

KEYWORDS: Science of information; Experimental film; Found footage; Metahistory; Reappropriation of archives.

¹ Este artigo apropria-se parcialmente de uma pesquisa de pós-doutorado ora em curso no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP, com Bolsa CAPES. Este artigo apropria-se parcialmente de uma pesquisa de pós-doutorado ora em curso no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP, com Bolsa CAPES.

Talvez seja próprio da condição inaugural o componente experimental. Tanto no caso de uma obra específica como no de uma disciplina científica, de um dispositivo ou de uma iniciativa, de um processo ou de um projeto. A página em branco para o escritor, a tela branca para o pintor, a pauta musical vazia para o compositor – são campos de experiência abertos de possibilidades, que configuram meios geradores para se criar uma coisa ou um mundo. Um cientista em seu laboratório ou um sociólogo em campo estão em situação de testar uma hipótese, de transformar uma concepção teórica em aplicação prática. Até mesmo um estado político ou um produto capitalista passam por testes de verificação de sua funcionalidade e eficiência. Entre preconceitos e incompreensões, o primeiro entrave enfrentado pelo cinema experimental é justamente a definição de um conceito capaz de fazê-lo compreensível. O mais comum e cômodo seria recorrer a uma nomenclatura negativa, em contraposição ao que é considerado como tradicional, clássico, cânone. Não é apenas uma questão de insuficiência nominal, mas também de inadequação denominadora. O cinema experimental é anti-comercial, não-narrativo, contra o cinema convencional. O problema de se definir negativamente é a própria condição negativa de enunciação: não se define por sua qualidade intrínseca, mas pelo seu grau negativo em relação a algo tido como norma, normal. Ou seja, nega-se a existência autônoma de tal objeto, que se define em função daquilo a que se opõe.

Segundo o principal teórico do formalismo russo, qualquer escola estética nova é uma revolução, algo como uma luta de classes (Chklovski, 1978). Muitos cineastas e teóricos do filme experimental clamam a não necessidade de qualificação, pois o cinema experimental ou de vanguarda seria o próprio cinema mesmo (Mitry, 1974). Desde os anos 20, os nomes mais usados e os menos inconvenientes para definir tal cinema foram justamente “vanguarda” e “experimental”. Esses termos aplicavam uma metáfora militar (*avant-garde*) e científica (experimental), demarcando a vocação de avanço e o espírito de pesquisa, a militância e a investigação. Mas não eram nomes isentos de problemas. “Experimental” traz a conotação de tentativa, do que não está ainda acabado. “Vanguarda” indica uma força (aérea, naval ou terrestre) que garante a segurança da força maior e principal.

No cinema experimental, quais são as preocupações formais e estéticas e quais são suas condições de produção e difusão? As categorias semióticas de Roman Jakobson (Pignatari, 2004, p. 133) podem ser úteis para se abordar este caso. Se a “função fática”, que serve para os protocolos de contato na comunicação rotineira, estaria para o filme hollywoodiano; se a “função referencial”, cujo discurso visa designar e descrever os fatos, estaria para o filme documentário; então a “função poética” se aplicaria ao cinema experimental, por sua condição metafórica e natureza de invenção.

De todo modo, “experimental” e “vanguarda” buscam dar conta deste espectro do cinema que cria e propaga novas formas e novas ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto. Uma posição que instaura a ruptura, que inaugura a crise, que deflagra a resistência, que provoca e incomoda, que se interessa mais pelo processo do que o produto, que é mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. Seus parâmetros básicos são o jogo da percepção e a configuração de formas visionárias, as exigências estéticas e éticas, cuja bússola é a ousadia e o arroubo, o espanto e o assombro do imprevisível, cujo compromisso intransigente é com a própria

realização e seus mais altos ideais, é com a utopia do êxtase da percepção, uma alquimia que re-imagina o mistério e o enigma.

Segundo uma certa tradição modernista, uma obra de arte só pode ser considerada boa – o que significaria inovadora, antecipadora, radicalizadora e afastaria as pechas de convencional, banal, comercial –, se for rejeitada por seus contemporâneos (Groys, 2016). Num artigo justamente (e até ambiciosamente) chamado *A verdade da arte*, o autor pergunta: “se os artistas querem mudar o mundo, surge a seguinte questão: em que sentido a arte é capaz de influenciar o mundo onde vivemos?” (Groys, 2016). Para ele, há basicamente duas respostas possíveis: a arte entendida como “produção de mensagens” ou como “produção de coisas”.

A primeira resposta contém um entendimento idealista da arte, que o autor explica:

a arte pode capturar a imaginação e mudar a consciência das pessoas. Se a consciência das pessoas se transforma, então as pessoas transformadas vão também transformar o mundo onde vivem. Aqui a arte é entendida como uma espécie de linguagem que permite aos artistas enviarem uma mensagem. Porém, para poder enviar uma mensagem, o artista tem que compartilhar a linguagem que seu público fala. (Groys, 2016).

Seguindo o raciocínio do autor, “as vanguardas artísticas não querem que se goste delas” (Groys, 2016) e “o que é mesmo mais importante – elas não querem ser ‘compreendidas’, não querem compartilhar a linguagem falada por seu público”. Então a segunda possibilidade para a arte mudar o mundo surge quando:

a arte é entendida não como a produção de mensagens, mas, em vez disso, como a produção de coisas. Mesmo se os artistas e seu público não compartilham uma linguagem, eles compartilham o mundo material onde vivem. Como uma espécie específica de tecnologia, a arte não tem uma meta de mudar a alma de seus espectadores. Em vez disso, ela muda o mundo onde estes espectadores realmente vivem – e, ao tentar se acomodarem às novas condições de seu ambiente, eles mudam suas sensibilidades e atitudes. (Groys, 2016).

Assim o autor sumariza: “a arte pode ser entendida como ideologia ou como tecnologia”. Para ele, as vanguardas artísticas radicais buscaram esta segunda via tecnológica de transformação do mundo, tentando “criar novos ambientes que mudariam as pessoas ao colocá-las dentro destes novos ambientes”; pois “a arte de vanguarda não queria que o público tal como era gostasse dela”: “a vanguarda queria criar um novo público para sua arte”, o que pode ocorrer, na medida em que, se alguém é compelido a viver numa circunstância visual nova, começa a acomodar sua própria sensibilidade a isso e aprende a apreciar essa condição (Groys, 2016). Para Groys (2016), “os artistas de vanguarda também queriam construir uma comunidade – mas não se viam eles mesmos como parte desta comunidade. Compartilhavam com seu público um mundo, mas não uma linguagem”. A conceituação do autor sobre arte como tecnologia poderia compor um contraponto com uma assertiva inspiradora de Borko (1968, p. 4) que será comentada adiante: “(...) na ciência da informação, não há uma nítida distinção entre pesquisa e tecnologia” (Borko, 1968, p. 4):

Se a arte é uma espécie de tecnologia, então o uso artístico da tecnologia é diferente do uso não-artístico dela. O progresso tecnológico é baseado numa substituição permanente das coisas velhas e obsoletas por coisas novas e melhores. (Não inovação mas

melhoria – inovação pode somente acontecer na arte: o quadrado negro.) A tecnologia da arte, pelo contrário, não é uma tecnologia de aperfeiçoamento e substituição, mas, em vez disso, de conservação e restauração – tecnologia que traz os remanescentes do passado para o presente e traz coisas do presente para o futuro. (Groys, 2016).

Arauto do choque, Benjamin (1989; 1991) remonta o nascimento da arte moderna a Baudelaire; para ele, a *avant-garde* é uma resposta que os artistas tentaram dar à aparição das massas na cena da história, uma tentativa de adaptação às perturbações que a vida cotidiana na sociedade industrial trouxe à experiência do indivíduo, o que é vivido sob o signo do choque, da descontinuidade, da multiplicidade, da perda da aura. As “estruturas de agressão” detectadas por Burch (1992) são apenas uma das herdeiras dessa tradição. O cinema experimental desafia o repertório do espectador, ao propor uma outra articulação do discurso audiovisual.

Russell (1999, p. 246) recorre a Walter Benjamin para reconhecer o cinema como a instauração de um choque de modernidade. Instância da passagem do presente como série de instantes descontínuos, o cinema porta uma “ameaça de ‘super presença, de excessiva cobertura’” que desafia “os limites da memória e seus elos com a consciência como meio de recuperação [ou restauração, reparação]”, ameaça de excesso que provocava a resistência de Freud e Marey, por exemplo, contra o cinema. Para Russell (1999, p. 246), “o cinema de *found footage* é precisamente uma realização ou percepção da ameaçadora ‘tempestade de imagens’ [a oferta demasiada na disseminação da informação] que faz da memória um meio inadequado para organizar o tempo, reinventando a experiência de choque como uma forma de representação cultural”.

O cinema experimental é, por definição, um cinema para se descobrir.

Cinema como ciência

Esboçemos uma breve etimologia arqueológica da palavra definidora (Adriano, 2003). O primeiro registro do termo “experimental” deu-se em 1503 no livro *Chirurgie*, de Guy de Chauliac. Do latim “*experimentalis*”, propõe a idéia de pesquisa. Mas “*experimentum*” significa também “sortilégio”, sugerindo uma pesquisa diabólica, como se pode ler no *Roman du Roi Perceforest* (1531): “Cassandre, que foi boa astrônoma, e se dedicava a maravilhas de conjurações, de experimentos e de encantamentos”. A *Introduction à la Médecine Expérimentale* (1865), de Claude Bernard, foi a maior contribuição para fazer evoluir a palavra até o sentido potencial e aparentemente encapsulado na estética do cinema. Demarcando um território irredutível, o *Dictionnaire de la Langue Française* de 1863 decreta como verbete para “experimental”: “o que se funda sobre a experiência”.

Seja por sua adesão ao real ou por sua vocação para a especulação, o cinema tem seu começo exigido por propósitos científicos. Foi só depois destes filmes científicos experimentados a partir de 1899 (Marey) que o cinema, como novidade técnica, saiu dos laboratórios e caiu no mundo, tornando-se a partir de 1895 mais uma das atrações das feiras de diversões e dos teatros de variedades.

Étienne-Jules Marey (1830-1904) foi um dos precursores do cinema. Como fisiologista rigoroso, Marey desenvolveu métodos para registrar o movimento (primeiro, internamente, da circulação do sangue; depois, externamente, dos corpos no mundo), inventando desde técnicas gráficas que traçavam o risco do movimento (representação abstrata) num papel e num cilindro, até as técnicas fotográficas que gravavam as imagens do

movimento (representação do real) em placas de vidro e em filmes de celulóide – diagramas, fotografias e filmes pré-cinematográficos.¹

Ao contrário de outros pioneiros e de seu discípulo Demeny (com quem rompeu justamente por discordarem disso), Marey interessava-se pela análise do movimento e não por sua síntese, representada pela ilusão do movimento reconstituído na projeção. Uma de suas divisas aponta que a contribuição do método da ciência consiste em revelar algo que não é visível ao olho humano, revelação possível pelo método científico. Marey procurava uma forma para analisar as fases do movimento nos seres vivos. Sob o sol de Nápoles, em 1882 apontou seu fuzil cronofotográfico para capturar o voo do albatroz.

Todos aparelhos de Marey buscavam efetuar a síntese do movimento: o zootrópio (1887, com a escultura de pombos no lugar das imagens do dispositivo); o fuzil cronofotográfico elétrico (1899, aperfeiçoamento do primeiro fuzil de 1882, com filme flexível 35mm não perfurado, e portátil, para tomadas de vistas no exterior); os filmes cronofotográficos (1899-1904), em diferentes formatos e extensões de tela; a câmera cronofotográfica (1890), com todos os princípios da técnica do cinema que se mantêm até hoje, com filme celulóide, objetiva, obturador.

Se o início de suas pesquisas fisiológicas direcionavam-se para a circulação sanguínea dos animais, suas investigações científicas do final da vida concentraram-se no movimento do ar: Marey construiu caixas que projetavam jatos de vapores cuja circulação deveria se dar ao redor de objetos, e sua câmera cronofotográfica capturava a trajetória do deslocamento do ar (Didi-Huberman; Mannoni, 2004). Tais caixas (*machines à fumer*) não teriam relação com as câmaras escuras da pré-fotografia, as caixas de luz de Joseph Cornell, a cabine de projeção do cinema, ou mesmo com a instalação *Light describing a cone* de Anthony McCall?

O cinema parece então ter sido inventado para compreender o mundo: um dispositivo que dissecava a aparência de realidade e mostra, mas também demonstra, o funcionamento dos fenômenos do real. Um instrumento de conhecimento do que não podia ser apreendido de outro modo: já no começo do cinema (1896) o contato, por meio de imagens em movimento, com regiões do mundo até então distantes, deu-se por um dos primeiros gêneros de filme, o *travelogue*, em que a câmera trazia ao espectador cidades que não estavam fisicamente ao seu alcance; meio século depois, o contato com episódios ignorados da realidade era trazido pelo cinema, como os filmes que revelaram ao mundo as atrocidades nazistas ao final da segunda guerra mundial. Depois, o cinema transcenderia esse estatuto supostamente utilitário e pragmático, indicando que também poderia servir a um conhecimento de outra ordem: o conhecimento da beleza, a poesia.

Cinema como ciência da informação

Começemos por uma breve arqueologia etimológica da definição do termo. Quando o Instituto Americano de Documentação (American Documentation Institute) mudou de nome para Sociedade Americana para a Ciência da Informação (American Society for Information Science), sentiu-se necessidade de uma investigação sobre “o que é” e “o que faz” aquela nova ciência (Borko, 1968, p. 3). A mudança de nome da instituição, e de *documentação* para *informação*, refletiria ainda a atualização de uma nomenclatura exigida pela mudança

¹ Para conhecer a vida e a obra de Marey, as principais referências são: Braun (1992); Frizot (2001); Fonte-Réaulux, Lefebvre e Mannoni (2006).

dos tempos, no caso os convulsivos anos 1960.

Tendo “um componente de ciência pura” e “um componente de ciência aplicada” (BORKO, 1968, p.3), a ciência da informação

é uma ciência interdisciplinar que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que governam o fluxo e o uso da informação, e os meios de processamento da informação para seu melhor acessibilidade, armazenamento, recuperação e disseminação. (Borko, 1968, p. 5)

Por seu caráter interdisciplinar, esta ciência guarda afinidades com o cinema, que também opera com os fluxos da informação (audiovisual) e os meios de registro e de processamento da realidade, constituindo-se ainda, entre a qualidade de especulação e a função de utilidade, como um arquivo de representações da experiência humana.

Ao menos em seu começo, o cinema também se viu *dividido* entre um componente de matéria pura e um componente de matéria aplicada: foi instrumento de pesquisa de laboratório mas também atração de feira e de teatro de variedades (Musser, 1994). Assim como as projeções de lanterna mágica, as sessões do primeiro cinema oscilavam entre a demonstração científica, o encantamento mágico e a exibição de divertimentos (Gunning, 1990, 1995).

Como objeto daquela ciência, a informação pode ser definida como “um conhecimento inscrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual em qualquer suporte” (Le Coadic, 2004, p. 4). Por representar as dimensões da experiência humana e por apresentar uma forma de pensamento sobre esta experiência, o cinema é mais que um modo (ou expressão) de informação.

As imagens (contemporâneas ou iconológicas) são “testemunhos mais diretos e amiúde mais secretos das grandes formas de sensibilidade coletiva”, e revelam “o imenso alcance histórico e sociológico do testemunho da arte” (Francastel, 1973, p. 29). O cinema é reflexo do imaginário coletivo e produtor de reflexos para a sensibilidade coletiva. A ciência da informação, como ciência humana e social, investiga as maneiras como as imagens (entendidas em seu sentido mais amplo, de figura simbólica) representam e se apresentam, como se processam e são apropriadas. Por isso,

[...] as imagens são, por excelência, dotadas de uma carga de informações originais e capazes de exprimir valores, concepções, modos de vida, mentalidades e costumes, dentre outras significações que elas podem sugerir. Devido a isso, acreditamos que a imagem possa ser um objeto passível de análise tomada como sendo fruto das ações de uma determinada sociedade, realizada e inserida num determinado tempo e lugar (Barbosa; Costa, 2008, p. 212).

Nesse sentido, é evidente constatar que as próprias imagens têm um valor informativo. Tanto pela representação de conteúdo (significado da cena) como pela apresentação da forma (características plásticas e técnicas). Se tomarmos, por exemplo, a pintura de Cézanne sobre o Mont Sainte-Victoire, teremos uma informação geográfica sobre a montanha de Aix-en-Provence como elemento da paisagem do sudoeste da França e teremos uma informação estética sobre a representação daquela montanha como elemento plástico na composição de linhas e nas pinceladas de texturas.

Entre a interrogação e a fascinação, entre o diagnóstico e o espanto, o imaginário social e o imaginário do homem são construídos (e desconstruídos) por meio de uma máquina mental e cinemática (Morin, 1997) que fixa, registra, processa, guarda e faz circular uma informação, múltipla e complexa. Assim, a informação estética é um objeto da ciência da informação, ciência social que estuda as tecnologias e processos de produção e difusão da informação e também, portanto, as tecnologias e processos de produção e difusão da informação estética.

Com o cinema, temos uma imagem-informação que é formada, formulada e informada pelo dispositivo para o qual foi criada, sendo que este mesmo dispositivo a produz, reproduz e dissemina. Pois “a informação estética é específica ao canal que a transmite, encontrando-se gravemente alterada por uma mudança de um canal para outro” (Moles, 1978, p. 191). Se, falando no contexto da ciência da informação, Moles (1978, p. 191) alude ao exemplo de que não haveria equivalências (em termos informacionais) entre uma sinfonia e um desenho animado, poderíamos aludir, no contexto do cinema, à noção de específico fílmico.

No cinema de reapropriação de arquivo, mobilizam-se o gesto de apropriação de imagens e sons (informações audiovisuais) e o contexto de onde estas informações são extraídas. Essa conjugação de gesto e contexto parece afinada à ciência da informação, no que se refere à

[...] apropriação da informação, no momento em que o indivíduo transforma seu conhecimento de forma a modificá-lo, a alterá-lo. Não cabe somente à informação registrada ser objeto da ciência da informação: adicione-se a ela as atividades culturais inseridas nos ambientes informacionais. Essa associação torna-se, para Almeida Júnior (2007, p. 36), o objeto da ciência da informação. (Ferreira; Almeida Júnior, 2013, p. 165).

As necessidades de informação podem ocorrer em três níveis:

[...] a) o prático: para a solução de problemas imediatos na vida e nas atividades diárias; b) o profissional: para avançar na educação continuada, para uma pesquisa retrospectiva sobre determinado tema e atualização ou revisão de um assunto; c) o intelectual: para avançar a compreensão das artes, humanidades e ciências para enriquecimento (Castro Filho, 2015, p. 124 *apud* Figueiredo, 1999).

O terceiro uso refere-se diretamente à informação estética e poderia ser aplicado ao *found footage*.

Para a ciência da informação, a imagem forma e informa o conhecimento. Uma imagem é uma fonte de informação: pode ser indexada, catalogada, armazenada, recuperada, manipulada e disseminada como informação (informação audiovisual, no caso do cinema, ou, mais genericamente, informação estética, no caso das artes em geral).

Metahistória, reapropriação, fontes de informação

Para uma aproximação ao cinema experimental como território de confronto e alargamento de repertórios, usaremos quatro conceitos: a metahistória (imaginada pelo cineasta de vanguarda Hollis Frampton), o *early cinema* (propugnado por uma nova história do cinema), o *found footage* (apropriação da história pelos

cinastas experimentais), as fontes de informação (determinadas pela ciência da informação).

- **Metahistória**

Em 1971 Hollis Frampton realizou dois trabalhos seminais: o ensaio *Por uma metahistória do filme: notas e hipóteses de lugar comum* (*For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses*), publicado originalmente na revista *Artforum* (Frampton, 1983, p. 107-116), e o filme (*nostalgia*). Curiosamente, o texto não menciona o gênero *found footage* e desconhecemos outros textos de Frampton que tratem do tema. Embora o filme parta de um arquivo pessoal do cineasta, é possível equacionar os dois trabalhos para o projeto de uma metahistória do *found footage*.

A metahistória² é um artifício ético-estético que permite ao artista continuar compondo seus trabalhos de modo que ainda se justifiquem o seu projeto pessoal e a pertinência do meio em que atua. A partir de uma linhagem (à la Ezra Pound e à la Jorge Luis Borges), elegem-se parâmetros de formação para um programa poético. As novas obras se articulariam com as obras antigas numa constelação de invenção, um arquivo infinito de imagens e sons destinado a inseminar consistência ressonante ao seu processo de produção. Segundo o cineasta que concebe tal conceito,

[o] metahistoriador do cinema se ocupa com a invenção de uma tradição, isto é, um conjunto coerente e manejável de monumentos discretos, a fim de inseminar consistência ressonante no corpo crescente de sua arte. Tais obras podem não existir, e então é seu dever fazê-las. Ou elas podem já existir, em algum lugar fora do perímetro intencional da arte (por exemplo, na pré-história da arte cinemática, antes de 1943³). E então ele deve refazê-las. (Frampton, 2009, p. 136).

A construção da tradição dinâmica de Frampton através da investigação e recontextualização de textos históricos é facilitada tanto pelo trabalho do artista como do arquivista, condensados na figura do metahistoriador. Noël Carroll nos lembra que a metahistória de Frampton é, em primeiro lugar, e antes de tudo, importante pelo fato de ser geradora artisticamente. Carroll sugere que Frampton desenvolveu a noção de metahistória para reconciliar produtivamente duas abordagens opostas de teoria do cinema e crítica de arte dos anos 60, 70 e 80 que foram centrais para o pensamento de Frampton: “a abordagem essencialista e a abordagem histórica” (Carroll, 1986-1987, p. 200).

Carroll sugere que Frampton volta-se para a uma teleologia invertida que faz do artista um metahistoriador ativo:

[...] o metahistoriador do cinema, mesmo que aberto à história do cinema, não vê a história do cinema como convergindo para o presente. A história do cinema de fato é híbrida; não há um destino inscrito nela. Em vez disso, agora, no presente, o metahistoriador dá conta da desordem da história do cinema e almeja certas condições do meio, que lhe parecem representar sua quintessência. (Carroll, 1986-1987, p. 204).

2 *For a meta history of film: commonplace notes and hypotheses* (Frampton, 1983, p. 107-116).

3 Frampton alude aqui ao ano de produção do filme *Meshes of the afternoon*, de Maya Deren e Alexander Hammid, considerado marco da vanguarda americana.

O crítico continua:

[...] na história do cinema propriamente dita (...) tais condições não foram de fato exploradas rigorosa e autoconscientemente. Torna-se tarefa do metahistoriador compen-sar esta falha, para visualizar a história do cinema como teria sido caso esta fosse ri-gorosamente autoconsciente, para então reconstruí-la 'axiomaticamente'. O cineas-ta metahistoriador imagina como a história do cinema deveria ter sido (de acordo com seus critérios), e então segue adiante para realizá-la. (Carroll, 1986-1987, p. 204).

E ele conclui, entre os interstícios retrospectivos e prospectivos:

[...] pois a conceituação teórica de Frampton foi planejada para sustentar sua sobre-vivência como cineasta – não no sentido de subsistência material, mas como for-ma de manter a continuação de seu trabalho criativo. (Carroll, 1986-1987, p. 204).

Naquele mesmo ensaio sobre a metahistória, Frampton procedeu à conceituação-chave de “um cine-ma infinito”, que projeta sua materialidade para além do sistema, e, em nossa visão-intervenção, acomodaria o ideal de um arquivo infinito:

[...] antes da invenção da fotografia estática, os fotogramas do cinema infinito estavam vazios, uma ponta em branco, então umas poucas imagens começaram a aparecer sobre uma fita de filme sem fim. Desde o nascimento do cinema fotográfico, todos os fotogramas são preenchidos com imagens. Não há nada na lógica estrutural da tira de filme de cine-ma que impeça seqüestrar-se uma única imagem qualquer. Uma fotografia estática é sim-plesmente um fotograma isolado e retirado do cinema infinito. (Frampton, 2009, p. 134).

Para Hollis Frampton, um filme e o cinema se configuram como informação. Embora Frampton não trate de *found footage* em seu ensaio, acreditamos que a metahistória, tal como pensada pelo realizador de (*nostalgia*) é condição fundamental para a manifestação do cinema de reapropriação de arquivo, ao menos para aqueles “cineastas historicamente responsáveis” perenidade do meio⁴. Assim, a metahistória atua como senha, signo em rotações, para os cineastas de *found footage* que dela precisam para se apropriar de filmes e arquivos da história do cinema.

Cinema dos primeiros tempos (early cinema)

Continuemos nas breves alusões arqueológicas ou etimológicas dos termos. O cinema das origens permaneceu para os cineastas do *found footage* como uma reserva de insubordinação. Vistos retrospectivamente e prospectivamente, este primeiro cinema configura-se como uma instância mais avançada e por vezes até mais sofisticada do que o cinema narrativo que veio depois. Os filmes narrativos domesticaram as características mais ousadas dos filmes das origens (características que permaneceriam como inspiração para o cinema de vanguarda). Convencionou-se afirmar que o primeiro cinema (*early cinema*) ocorreu entre 1895

4 Nicole Brenez comenta os cineastas responsáveis historicamente, que assumem a perenidade do meio cinema, em entrevista para o filme Santos Dumont: pré-cineasta? (2010).

(data de sua primeira exibição pública e paga) e 1915 (quando, entre outras razões, a linguagem narrativa do filme era sistematizada por Griffith e outros produtores / diretores) (Popple; Kember, 2004).

Quando o choque das atrações foi acomodado na convenção narrativa, ocorreu a domesticação do *flicker*. Em seu começo, um sinônimo para filmes (*movies*) era *flickers*, por conta da impressão bruxuleante (*flickering*) que caracterizava a imagem do cinema: instável, que piscava e agredia os olhos. Curiosamente ou não, 60 anos após seu começo, o *flicker* seria um expediente de linguagem dos filmes experimentais de tendência estrutural: os filmes *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1958-1960) e *The flicker* (Tony Conrad, 1966) constituem-se tão somente e inteiramente da alternância entre fotogramas pretos e fotogramas brancos que gera o efeito de flicagem⁵.

A matriz institucional galvanizadora de uma nova história do cinema que adotou o cinema das origens tem seu débito com a história dos Annales. O Congresso da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), ocorrido em 1978 em Brighton, dedicado ao *early cinema* (Rosa, 2008, p. 177). Nesta ocasião, talvez pela primeira vez, uma incrível massa de filmes produzidos nas duas primeiras décadas do cinema pode ser vista e apreciada. Curada pelo MoMA (The Museum of Modern Art) de Nova York, a mostra de filmes americanos só pode ser reconstituída graças à *Paper Print Collection* da Biblioteca do Congresso (Washington).

Por questão de lutas e entraves envolvendo patentes e *copyrights* nos anos 1910, toda produtora que quisesse ter seu filme protegido, deveria depositar uma cópia do filme sob a forma de reprodução em papel de cada fotograma. A *Paper Print Collection* foi base fundamental de vários filmes *foundfootage* de matiz estrutural, como é reconhecido por Ken Jacobs nos letreiros de seus filmes e nos folhetos de exibição de seus filmes (como *The Georgetown loop* e *Disorientexpress*, ambos de 1995).

O método de estudar a história do cinema a partir do cinema das origens, tal como sugerido por André Gaudreault, Charles Musser, Miriam Hansen, Thomas Elsaesser e Tom Gunning, trouxe novos parâmetros de pesquisa⁶. O estudo instaurou um paradigma de reflexão sobre formas e condições de produção, distribuição, exibição e consumo, usando registros de patentes, processos legais de infração a *copyright*, documentos de salas, enfim todo um arsenal material que imantasse a significação do cinema das origens, documentos que se constituem como fontes de informação.

Musser cita como “modelo histórico pertinente” aquele baseado num “materialismo dialético”, focando “a interação entre os modos de produção e de representação” (Musser, 1990, p. 256). Segundo Russell (1999, p. 254), se

[...] o materialismo de Benjamin desafiou as teorias modernistas da utopia que estavam baseadas numa oposição à realidade (utopia tomada como transcendência), na pós-modernidade, a “realidade” é posta em questão, e a utopia se torna uma busca pelo real, não uma transcendência dele.

Ela vê aqui uma possível razão para o fato de que tantos teóricos contemporâneos se voltam para Benjamin, como fonte inesgotável de abordagens e proposições.

5 Um outro exemplo de uso do *flicker* como elemento estrutural está em SANTOSCÓPIO = Dumontagem (2009). Neste filme, foram definidos dois parâmetros criativo-conceituais fundantes, em termos de uma metodologia poética para a estruturação das imagens, que são próprios do dispositivo mutoscópio, tanto na forma do carretel como no formato da exibição em tela: o *loop* e o *flicker*.

6 A antologia-referência é aquela organizada por Elsaesser (1990).

Assim, continua Russell (1999, p. 254), “o papel da vanguarda muda de um desejo de sublimar a arte em vida para um desejo de uma temporalidade que seja alcançada por meio da arte criativa da memória”. Se a estudiosa parte de uma constatação discutível – “o aspecto mais progressivo da vanguarda no fim do século é assim a busca do real dentro do ficcional, um reimaginar da memória como uma forma de representação” e “mais ainda, o desejo pela temporalidade é também um desejo por uma espécie de ancoradouro dentro de uma esfera social fragmentada” –, sua conclusão é inspiradora: “Segundo esta teoria, o ‘real’ pode ser entendido como o traço do índice do passado que subsiste na memória histórica”.

Não apenas por ser um “gênero” primordialmente da vanguarda, o *found footage* opera nos interstícios e lapsos do tempo, nas falhas e dobras da memória, com os índices e os resíduos de um real que reside no passado e que podem iluminar e retroprojetar um presente.

O conceito mais popular desta re-visão do cinema das origens enfeixado pela nova história, numa abordagem contra a hegemonia da égide do cinema narrativo, foi o de “cinema de atrações”, desenvolvido por Tom Gunning e André Gaudreault⁷. O conceito foi fundado sobre dois aspectos: a visão dos próprios filmes em confronto com suas condições de exibição e recepção e o conceito construído pela vanguarda – a montagem de choques e atrações de Eisenstein. O cineasta russo se inspirou nas artes populares (como o circo) e na experiência moderna (como a da vida nervosa na cidade), para injetar um novo vigor em seu teatro de vanguarda (espírito compartilhado também por Marinetti, mais por afinidade de objetos do que por ideologia programática), “organizando a energia popular para um propósito radical” (Gunning, 1990, p. 60). E cabe lembrar que, para Benjamin, o cinema instaurou descargas de choque de modernidade entre as passagens que faziam a circulação no presente urbano, por meio dos momentos descontínuos.

O “cinema de atrações” é um cinema de relação direta com o espectador, e seu tr(i)unfo técnico está na potência que envolve seu ato básico: mostrar, e não narrar, incitando a curiosidade visual (Gunning, 1990, p. 57-58). Gunning abre seu ensaio com a excitação de Fernand Léger pela visão de *A roda* (*La roue*, Abel Gance, 1921), definindo o cinema como “uma questão de fazer as imagens serem vistas” (Gunning, 1990, p. 56). Algo que ecoa o bisado dito de Klee sobre a arte não reproduzir o visível, mas torná-lo visível. Ao contrário do *voyeurismo* do cinema narrativo (tal como diagnosticado por Metz), o cinema de atrações é um “cinema exibicionista” (Gunning, 1990, p. 57). Alguns exemplos: os cômicos que piscam para a câmera ou os mágicos que gesticulam seus passes para a lente, aspectos de um cinema que manifesta sua visibilidade, convidando o espectador para um confronto que rompe a clausura do mundo diegético. É o que Gaudreault (1989) denominou como “mostração”, para se contrapor ao modo “narração”.

Para Gunning, o cinema de atrações não desapareceu com o advento da dominação e domesticação do cinema narrativo (representada pela codificação da linguagem sistematizada por D. W. Griffith); vigorou *underground* em práticas de agressão da vanguarda cinematográfica (como o cinema estrutural dos anos 60) e na engrenagem da indústria comercial dos efeitos especiais (Spilberg, Lucas & cia).

Na confluência do cinema das origens e do cinema experimental de reapropriação de arquivo, encontra-se um aspecto pedagógico que pode se configurar como um método para os estudos do cinema. O filme-mutoscópio *Santos Dumont explicando seu balão dirigível ao Hon. C. S. Rolls* (1901) flagra o pensamento do

7 Um livro celebratório sem ser encomiástico faz um balanço compreensivo: Strauven (2006). Inclui os artigos inaugurais, posiciona a genealogia das idéias, situa a perspectiva histórica do conceito e traz extenso conjunto de textos que enfeixam re-visões, críticas e novas considerações.

inventor brasileiro em ação, seu pensamento de invenção, a invenção de seu pensamento, e deflagra o próprio processo de invenção do filme que nele seria baseado (SANTOSCÓPIO = Dumontagem, 2009): “manifesto ou demonstração, é a imagem mental de uma aula de invenção” (Rosa, 2008, p. 8).

Nesse sentido pedagógico e de prospecção, o cineasta de *found footage* tem correspondências com o cientista da informação que

pode fazer pesquisa direcionada ao desenvolvimento de novas técnicas de manuseio da informação e pode aplicar as teorias e técnicas da ciência da informação para criar, modificar e melhorar os sistemas de manuseio da informação (Borko, 1968, p. 5).

Como dissemos, todo começo é experimental; por isso o *early cinema* foi apropriado pelo *found footage*, que ali viu uma mina de possibilidades de exploração e pesquisa da linguagem cinematográfica, um viés privilegiado para o experimental no cinema. O *found footage*, ao menos aquele praticado por cineastas como Ken Jacobs e Ernie Gehr, não existiria sem o *early cinema*.

- **Found footage (cinema de reapropriação de arquivo)**

A apropriação de objetos que, deslocados de seu contexto original, assumem novos sentidos, não é fenômeno inédito nem recente, embora sua frequência e incidência tenham aparecido exponenciais e explícitas com a fragmentação das fronteiras do mundo e com a disseminação das plataformas digitais. No mundo das artes, a reapropriação é quase sincrônica à instauração da modernidade. Quando Duchamp desloca um urinol do ambiente do banheiro e o coloca no espaço da galeria de arte sob o nome *Fonte*, em 1917 (ano da Revolução Russa), ele comete uma destas primeiras apropriações, conscientes e irônicas: apropriar-se de um prosaico objeto cotidiano e transformá-lo em provocadora obra de arte pela ação da translação, sem alterar sua figura, apenas rearranjando sua posição (num pedestal, de ponta-cabeça), apondo-lhe título e a assinatura (falsa, sob codinome) do artista.

Um dos exemplos mais perfeitos é um filme justamente intitulado *Perfectfilm* (1986), de Ken Jacobs – um rolo achado dentro de um carretel (o carretel de metal estava à venda, o rolo de filme 16mm vinha como bônus, cópião de uma reportagem de TV sobre a morte de Malcolm X) numa lata de quinquilharias de uma loja em Canal Street, foi apropriado pelo cineasta sem intervenções, apenas tirando uma nova cópia e imprimindo seu nome como autoria. Em depoimento a Wees (1993, p. 5), Jacobs afirma: “Muito do cinema é perfeito se deixado intacto, perfeitamente revelador em sua forma inconsciente ou semiconsciente”.

Uma genealogia da apropriação no cinema remeteria ao cinema dos primeiros tempos (*early cinema*). Leyda (1971, p. 13) e Wees (1993, p. 35) apontam possíveis usos rudimentares da apropriação: a) aplicados à projeção de filmes, como o gesto (1899) do distribuidor Francis Doublier ao exibir um filme Lumière sobre Dreyfus e incluir planos filmados anteriormente para contextualizar a ação; b) aplicados à produção de filmes, como *The life of an American fireman* (Edwin S. Porter, 1902). Nos anos 20, o nome de Esfir (Esther) Schub, montadora ligada a Dziga Vertov, é matriz fundadora da montagem com material de arquivo, no âmbito da compilação histórica, graças a filmes como *A queda da dinastia Romanov* (Padenie Dynasty Romanovicht, 1926), *A grande estrada* (Velikiy put, 1927) e *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy, 1928)

(Leyda, 1971, p. 23).

O cinema, como expressão da modernidade no século 20 e forma artística que influenciou as outras artes, tem em sua vertente de vanguarda o cinema *found footage* (reapropriação de arquivo), que, como gênero, ou procedimento, recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, filmadas em outro tempo e contexto, e depois transpostas para um novo tempo e um novo contexto⁸.

A retomada do arquivo como base para a criação fílmica viria com a vanguarda americana no final da década de 1950. O gênero *found footage* define um filme experimental de tom associativo ou viés estrutural, que reprocessa, por associação ou intervenção, trechos de outros filmes. A montagem associativa de fragmentos de Bruce Conner (*A movie*, 1958; *Cosmic ray*, 1961; *Mongoloid*, 1978) foi antecipada por Joseph Cornell, artista plástico da colagem que projetou de suas caixas de luz a cinefilia de *Rose Hobart* (1939). O gênero *found footage* se cristalizaria nas estratégias minimais do cinema estrutural, com Ken Jacobs (*Tom Tom the piper's son*, 1969-1971; *Perfect film*, 1986; *New York ghetto fishmarket*, 1903, 1992), Ernie Gehr (*Eureka*, 1974), Hollis Frampton (*Publicdomain*, 1972; *Gloria!*, 1979).

Com rigor analítico e profusão de exemplos, a preciosa cartografia de Brenez e Chodorov (2015, p. 2) propõe duas formas principais de apropriação. A “apropriação intertextual” calcada *in re* refere-se não ao uso de material já filmado, mas à refilmagem de um original seguindo um simulacro quadro a quadro: como Segundo de Chomon em *Voyage dans la lune* (1909) a partir do filme homônimo de Méliès (1902) ou como Gus Van Sant em *Psycho* (1999) sobre uma suposta cópia literal de Hitchcock (1960). A outra forma de apropriação é a “reciclagem”, decalcada na “recuperação *in se*”, que comportaria duas formas (BRENEZ e CHODOROV, 2015, p. 2).

A “reciclagem endógena” se aplica aos casos do *trailer* e da “autosíntese”, quando o artista utiliza fragmentos de seus filmes, como *Film portrait* (Jerome Hill, 1970), *Unfilm* (Marcel Hanoun, 1983) e os diários de Jonas Mekas. A “reciclagem exógena” se aplica às diferentes formas de citação ou alusão, das quais Brenez e Chodorov (2015, p. 3) destacam três modalidades: “*stock footage*”, representada pelos filmes B americanos que inserem planos de outras produções para compensar as falhas de continuidade ou a falta de tomadas de ação; “*filmes de montagem*”, representada pela “coleção ilustrada” de imagens já filmadas, como uma crítica das atualidades (*A queda da dinastia de Romanov*, Esther Shub, 1927), ou um ensaio (*Nosso século*, Artavazd Pelechian, *Nash vek*, 1982); “*found footage*”, que torna as imagens autônomas, concentra-se na manipulação do material fílmico e aponta para novas esferas e formas de montagem. Continuando nas subdivisões prismáticas de suas ideias (curiosa característica desta taxonomia, como a indicar reflexos e refrações naturais do arquivo), os autores propõem cinco usos principais de *found footage*: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico.

O uso elegíaco (Brenez e Chodorov, 2015, p. 4) fragmenta o filme original para conservar apenas momentos específicos, que se tornam objetos de fetiche e produzem a aparição do *leitmotif*: *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1939) sobre a atriz Rose Hobart em *East of Borneo* (1931); *Her fragrant emulsion* (Lewis Kilar, 1987) com Mimsy Farmer.

O uso crítico é o predominante, e parte de imagens extraídas de fontes industriais ou privadas para destruí-las, segundo quatro operações formais: “anamnese”, “desvio”, “variação / exaustão”, “*ready-made*”.

8

Para uma compreensão maior e melhor do tema, consultar o Dossiê *Found Footage* (Adriano, 2015a, 2015b).

- A “anamnese” (Brenez e Chodorov, 2015, p. 4) é a justaposição de “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” (*L’histoire du soldat inconnu*, Henri Stork, 1931; *A movie*, 1958 e *Report*, 1967, Bruce Conner);
- O “desvio” (Brenez e Chodorov, 2015, p. 5) é a teoria e a prática do *détournement* da Internacional Situacionista (*La société du spectacle*, Guy Debord, 1973; *La dialectique peut-elle casser des briques?*, René Viénet, 1972);
- A “variação / exaustão” (Brenez e Chodorov, 2015, p. 5) “concentra-se em um único objeto fílmico, e trata de criar variações sobre ele, até o ponto de esgotar suas potencialidades pela introdução de um ou vários parâmetros plásticos (visuais ou sonoros)” (*Lettre de Sibéria*, Chris Marker, 1958; *The politics of perception*, Kirk Tougas, 1973);
- O “readymade” (Brenez e Chodorov, 2015, p. 6) retoma o gesto de Duchamp, apropriando-se do objeto sem tocá-lo (*Perfect film*, Ken Jacobs, 1986; *Chutes* e *Une oeuvre*, Maurice Lemaître, 1968).

O terceiro uso de reciclagem *found footage* definido por Brenez e Chodorov (2015, p. 7) é o uso estrutural, cuja norma é “elaborar um filme não a partir de uma imagem ou motivo, mas de uma proposta, de um protocolo que diz respeito, reflexivamente, próprio cinema” (*Berlin horse*, Malcolm LeGrice, 1970; *Clouds*, Peter Gidal, 1969).

O quarto uso (Brenez e Chodorov, 2015, p. 8) é o materiológico, de exploração do material substancial da película: o estudo da “química da emulsão” na obra de Carl Brown; a decomposição “do fotograma em camadas e subcamadas” na obra de Cécile Fontaine; o tratado sobre o formato fílmico em *Standard gauge* (1984) de Morgan Fisher.

“Sob o modelo de uma investigação científica capaz de ultrapassar ou subverter a racionalidade”, o quinto uso – analítico (Brenez e Chodorov, 2015, p. 9) – comporta quatro modos de operação do estudo visual: “glosa”, “montagem cruzada”, “variação analítica”, “síntese entre montagem cruzada e variação analítica”.

- Exemplo de “solução radical por simplicidade” da “glosa”, *Erich von Stroheim* (1979) traz na trilha sonora os comentários de admiração de Maurice Lemaître sobre Stroheim sobre uma cópia de *Foolish wives* (Stroheim, 1922) (Brenez e Chodorov, 2015, p. 9).
- A “montagem cruzada” opera com sobreposição de imagens, e tem como exemplos “Al Razutis (*Visual essays*, 1973-1984) no Canadá; Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1978-1998) na França; Bill Morrison (*Decasia*, 2002) nos Estados Unidos; Gustav Deutsch (*Filmist*, 1998) na Áustria” (Brenez e Chodorov, 2015, 10).
- A “variação analítica” é um “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”, cuja síntese monumental é *Tom Tom the piper’s son* de Ken Jacobs (1969-1971) e sua morfologia da imagem fílmica (Brenez e Chodorov, 2015, 10).
- Para a “síntese entre montagem cruzada e variação analítica”, (Brenez e Chodorov, 2015, p. 10)

exemplificam: “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”.

Para Brenez e Chodorov (2015, p. 11), *Outer space* (Peter Tscherkassky, 1999) é uma aglomeração de todos procedimentos, usos e efeitos aqui descritos.

A partir deste taxonomia sumária do *found footage* e de sua relação com os primórdios da história do cinema (esboçada na seção anterior), seria possível traçar paralelos com a ciência da informação. Um dos pressupostos da reapropriação cinematográfica, sua constante reciclagem e ressignificação de elementos e histórias, encontra ressonância numa afirmação como esta: “[...] a importância de trabalharmos não só com as fontes já existentes como também agirmos estimulando para que se registre tudo aquilo que pode vir a se constituir em novas fontes, originais ou complementares.” (Barbosa; Costa, 2008, p. 221). Uma citação como esta nos parece eloquente em sua mera enunciação:

A ciência da informação está interessada com esse corpo de conhecimento relacionado à origem, coleção, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação. Isto inclui a investigação sobre as representações da informação nos sistemas naturais e artificiais, o uso de códigos para a transmissão eficiente da mensagem, e o estudo dos dispositivos e técnicas de processamento da informação tais como computadores e seus sistemas de programação. (Borko, 1968, p.3)

Tomamos o *found footage* como uma hipótese de método para os estudos do cinema e, talvez, num sentido mais amplo, para os estudos da arte, da linguagem e da informação, uma vez que o cinema tem se tornado referência para toda uma situação da modernidade nas mais diversas disciplinas (Basilico, 2004; Bellour, 1997; Charney; Schwartz, 2004).

Como a metahistória para Holis Frampton, o *found footage* seria um conceito chave para se continuar fazendo filmes de modo consciente e responsável pela história do cinema⁹.

- **Found footage e fontes de informação**

O cinema como conhecimento, como experiência, como mediação, como arquivo encontra uma correspondência numa seara que lhe parece próxima, mas que até agora não foi trazida com frequência num território mais amplo e profundo da análise crítica e do discurso (para além da análise de exemplos de personagens e situações extraídas de enredos de filmes):

[...] a ciência da informação enquanto disciplina tem como meta proporcionar um conjunto de informação que conduza a melhorias nas várias instituições e procedimentos dedicados à acumulação e transmissão do conhecimento.” (Borko, 1968, p. 4)

9

Alusão ao depoimento de Nicole Brenez citado anteriormente.

Entre as inúmeras instituições e medias relacionadas, Borko (1968, p. 4) cita

[...] *livros* para acondicionar conhecimento; *escolas* para ensinar o conhecimento acumulado de muitas gerações; *bibliotecas* para armazenar e disseminar conhecimento; *cinema e televisão* para a apresentação visual do conhecimento; *periódicos* para a comunicação escrita dos últimos avanços técnicos nos campos especializados; e *conferências* para a comunicação oral da informação.

Como não parece ser novidade citar o cinema como informação, pensamos em adensar o debate e interrogar sobre a hipótese do *found footage* ser informação e, por meio dele, como ciência da informação poderia abordar o cinema experimental?

Escrevendo em seu tempo, Borko (1968, p. 4) avalia que “estas instituições tem servido, e continuam a servir, a funções muito úteis, mas são inadequadas para atender as necessidades de comunicação da sociedade de hoje”. Mediante tal inadequação, o *found footage* se configuraria como possibilidade ou proposta de solução? O cinema, como sistema de signos, é um sistema de informação, e assim trabalha a informação estética.

A escola dos Annales defendeu a imagem do cinema como documento legítimo de representação da história e portanto fonte legítima: “Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador.” (Ferro, 1992, p. 79). Lembramos que Borko (1968, p.3) aponta uma pioneira definição efetuada por Robert S. Taylor, o que nos leva a notar que o termo Ciência da Informação completa 50 anos em 2016.

O cinema como repositório (assim como um museu, um arquivo, um livro que guardam a memória do mundo) é uma fonte de preservação e difusão de uma memória, coletiva ou não. Portanto, é portador de informação e de conhecimento. Para o cinema experimental, o conhecimento se dá pela própria estrutura, pela nova forma de linguagem que um filme instaura. Gera aprendizagem, pois comunica não apenas um fato novo (um episódio histórico que o espectador desconhece) mas uma forma nova (uma linguagem estética que o espectador desconhece).

Ao menos sete das nove categorias em que se dividiram as 655 propostas de projetos que Borko (1968, p. 4) toma como exemplo, a partir da então (1966) última edição da *Current Research and Development in Scientific Documentation* (revista do Office of Scientific Information de Washington), poderiam se referir ao cinema e aos filmes de *found footage*:

- a) “necessidades e usos de informação”

Essa referência – aos estudos de comportamento do usuário e da citação, aos padrões de comunicação e aos estudos de uso literário – é algo que versa também sobre as ações do artista que se apropria de imagens de arquivo, pois ele opera na interface da informação. Na sociedade da informação, não estamos mais em interface com o computador, mas com a cultura codificada em forma digital, o que levou Lev a criar o termo “interface cultural” para representar nossa interação com dados culturais (Manovich, 2001, p. 70). Por interfaces culturais entendam-se aquelas usadas em *websites*, *dvds*, museus *on-line*, enciclopédias *multimedia*,

jogos de computador. Em sua nova configuração digital, o cinema pode vir a transcender sua forma de organizar a experiência e arquivar conhecimento (documentos em movimento).

Pensando na “info-estética” como “uma análise teórica da estética de acesso à informação e uma criação de objetos em novos meios que ‘estetizam’ o processamento da informação” (Manovich, 2001, p. 217), é possível abordar a substituição de qualquer coleção de informações culturais (museu, biblioteca) pela base de dados do computador. Daí que “uma base de dados de computador se torne uma nova metáfora para conceituar a memória cultural coletiva e individual, uma coleção de documentas ou objetos, e outros fenômenos e experiências” (Manovich, 2001, p. 214). Adensando as hélices da comunicação em múltiplas pistas e fitas, este novo objeto de um novo meio “consiste de uma ou mais interfaces com um banco de dados de material multimeios” (Manovich, 2001, p. 227). “Viver efetivamente é viver com a informação adequada”, já dizia no século passado o papa da cibernética Norbert Wiener (Pignatari, 2004, p. 62).

b) “criação e copiagem de documento”

A própria condição de registro e de armazenagem, de escritura e de edição, necessárias ao *found footage* e sua montagem de extratos de imagens de arquivo, encontra-se no enunciado da criação e da copiagem de documentos audiovisuais. O arquivo redescoberto, reconstituído e reinstaurado, sob as benesses e as promessas da digitalização, reconecta os meios. O ato de remediar como remédio e como re-meio, *remediação* que se apropria de um conceito que entrou em voga (Bolter; Grusin, 2000). Re-des/cobrir, re-instaurar, re=ver: uma equação de cálculos radicais.

O pós-modernismo pode trazer alguma contribuição para as reflexões sobre o gesto da reapropriação do filme experimental de arquivo, já que o fluxo de citações e referências é uma estratégia central daquela tendência. Uma idéia curiosa é a articulação entre pós-modernidade e memória sob o crivo do ato de esquecer. Russell (1999, p. 239) recorre ao Huyssen de *Twilight memories* para sugerir que “a tarefa da vanguarda na pós-modernidade é um ato criativo de esquecer” e propor uma função decisiva para o *found footage*:

reconstruir a memória em face da amnésia histórica é interromper o presente eterno da cultura da simulação. A memória como uma forma de tempo radical é um meio pelo qual a vanguarda pode produtivamente engajar-se com a história cultural e revitalizar suas aspirações de transformação social. No cinema, a produção de filmes *found-footage* é uma prática que poderia apontar o caminho de uma vanguarda pós-moderna, não simplesmente porque está baseada na apropriação da cultura de massa tecnologizada, mas porque é um discurso de memória e história.

c) “análise de linguagem” e “análise e avaliação”

A análise do discurso embutido nas imagens que serão reapropriadas é condição imperiosa para o *found footage*: a apropriação é uma ação crítica; os estudos comparados, a medida da qualidade de indexação, a auferição de desempenho e métodos são elementos constitutivos da elaboração de uma obra de apropriação, onde a experiência sensível está casada e encapsulada no conhecimento da história do cinema.

Não dispomos de espaço aqui para resumir uma tabulação das abordagens e métodos que os estudos do cinema têm utilizado para analisar a linguagem e auferir o sentido das imagens. A bibliografia é vasta e variada, da qual podemos citar apenas alguns exemplos (Aumont e Maire, 2013; Bordwell e Carroll, 1996; Carroll, 1998; Hansen, 1990; James, 1989; Salt, 1988; Xavier, 2013).

Mesmo fora dos estudos do cinema (tomados como nicho restrito), é possível articular noções que entendem o cinema como uma conjugação sobre a invenção da vida moderna, quando “a ideia de interpretar a cultura” entra na conjugação não só de “desenvolvimentos tecnológicos que revolucionaram a experiência real de tempo e espaço”, mas também de

mudanças culturais que revolucionaram as formas de perceber e conceituar tempo e espaço através do mundo cultural na física (a teoria da relatividade de Einstein), filosofia (a duração de Bergson), psiquiatria (os processos mentais inconscientes de Freud), sociologia (a relatividade social de Durkheim), arte (o cubismo de Picasso), e literatura (a busca do tempo perdido de Proust e a técnica da corrente de consciência de Joyce) (Kern, 2003, p. xii).

d) “resumo, classificação, codificação e indexação”

Para se reapropriar, são necessárias uma súmula de pesquisa (e um *trailer*, também sintomaticamente chamado *teaser*, poderia ser um modo de resumo), a classificação, a codificação e a indexação das imagens que servirão a outro fim, diverso daquele de origem. Tal *organização* do conhecimento ou da informação pode assumir diversas feições; uma das mais interessantes seria aquela próxima a uma poética da história.

Uma das experiências mais instigantes na abordagem da história como reimaginação da memória – e, portanto, referência basilar para o cinema *found footage* – é o pensamento de Benjamin. Sob a perspectiva da história do ponto de vista dos vencidos, ele recolheu os cacos da história para construir um monumento em ruínas, articulou as noções de ruína e perda na construção de uma imagem que, antes de representar, pudesse sobretudo configurar esse momento da memória como uma constelação.

O termo e os termos da imagem-dialética iluminam a relação entre os tempos que a imagem configura, conflagra, consagra, colapsa:

Não se deve dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago, para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética em suspensão. (Benjamin, 2006, p. 504).

Na configuração de uma constelação, o passado e o presente articulam-se em fulguração. Em sintonia (ora como ecos em reverberação, ora como referências em rotação) à alegoria inaugural e fecunda de Benjamin – “as idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 1984, p. 56) –, Werner Hofmann perceberia a organização dos elementos efetuada por Aby Warburg em seu atlas *Mnemosyne* como “constelações” (Michaud, 2013, p. 296).

e) “arquitetura de sistema”

Um filme de *found footage* tem que lidar com centros de informação (formais, como cinematecas; informais, como o YouTube) e formas de recuperação da informação. Reciclando os primórdios do cinema em base digital (montagem digital de material filmado por meios fotoquímicos e mecânicos) – do *found footage* ao *database* – pode-se configurar uma hipótese paratática, que caberia na perspectiva metahistórica do arquivo: “o cineasta do banco de dados” (Manovich, 2001, p. 239).

Correlata, deslinda-se a substituição de qualquer coleção de informações culturais (museu, biblioteca, acervo) pela base de dados do computador (Manovich, 2001, p. 217). Segundo Mallarmé, tudo existia para acabar em livro (Huret, 1891). Seguindo Borges, o mundo para caber numa biblioteca (Borges, 2001). De acordo com Warburg, as imagens para sobreviverem nos atlas de memórias em movimento (Didi-Huberman, 2013). Mas hoje, “pós-tudo”, “tudo existe pra acabar em youtube”, como escreveu Augusto no poema *tvgrama 4 erratum* (Campos, 2015, p. 37).

Quase três décadas de experiência do cinema foram suficientes para gerar um notável exemplo não apenas de metacinema, mas de metainformação, de ciência da imagem, que é o prodígio chamado *O homem da câmera*, realizado por Dziga Vertov em 1929, que oferece uma pedagogia poética e comunista da articulação de imagens, da filmagem à catalogação, da montagem à indexação, do laboratório à sociedade, fazendo do operário-cineasta um mago e um epistemólogo (Michelson, 1979).

f) “padrões de reconhecimento de imagem: processamento de imagem”

Esta talvez seja a enunciação mais direta e explícita – embora seja a mais complexa e a de mais longo alcance – da ciência da informação ao *found footage*. Cinema de reapropriação que manipula e reprocessa imagens por meio de uma análise crítica e criativa de um discurso dado e de um arquivo encontrado. Os padrões de tratamento da imagem ganham outros sentidos quando repensados à luz da reapropriação de arquivo¹⁰.

Eis uma assertiva inspiradora: “é importante reconhecer que, particularmente na ciência da informação, não há uma nítida distinção entre pesquisa e tecnologia” (Borko, 1968, p. 4). Sob a ressalva de que valeria a pena matizar (mais do que *tematizar*) tal distinção, seria possível tomar e entender o cinema experimental como pesquisa e tecnologia (pesquisa de ponta, tecnologia de ponta) porque a informação veiculada por este cinema está intimamente ligada ao dispositivo, à sua forma, à sua estrutura. As passagens da imagem, historicamente dadas nos interstícios e nos entremeios com a fotografia e a pintura (por exemplo), encontram um território fecundo e profundo para a investigação histórica e estética (metahistórica e metaestética) nas fronteiras entre película e digital, com múltiplas ressonâncias.¹¹

O *found footage* opera com restos e sobras de imagens, imagens que restaram (a reticência, o lapso, o silêncio). A ruína é a evidência dos restos do tempo. O cinema de reapropriação re(in)staura a experiência das ruínas. Achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado. Pensar o tempo como montagem de elementos heterogêneos: justaposição poética¹². Aproximação de realidades distantes. Daí a graça e o assombro

10 Ismail Xavier comenta as espécies de padrão de conhecimento e reconhecimento que podem organizar o arquivo, em entrevista para o filme SANTOS Dumont: pré-cineasta? (2010).

11 Neste sentido e sob(re) este processo, os trabalhos de Peter Kubelka, de Tacita Dean e de Carlos Adriano foram objeto de bela análise (La Ferla, 2014).

12 Carlos Adriano toma o filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* parte de pós-doutorado ora em curso que lê o *found footage* como método para os estudos do cinema.

do encontro, do material encontrado. Como síntese apropriada e poética para uma prática de cinema, citamos uma feliz formulação (Moore, 2006, p. 67), em análise do filme (*nostalgia*) de Frampton, produzido no mesmo ano do ensaio sobre a metahistória, formulação que funciona também como justificativa para uma alegoria da metahistória: “criar ruínas é o trabalho da sobrevivência”.

Considerações finais

Por trabalhar justamente o mundo como um arquivo aberto (de Eco aos ecos de *open access*), um repositório de fontes de informação, o *found footage* apresenta-se sob a forma de procedimento operacional apropriado para se entender os fenômenos da imagem (e *imagem* aqui enfeixa os múltiplos feitiços da metáfora visual), nos campos dos meios audiovisuais, das tecnologias da informação e comunicação, das ciências da informação.

Prioritariamente referido a uma forma, processo ou gênero denominador de produção cinematográfica que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, num território rarefeito e refratário como o do cinema experimental, o *found footage* configura-se como um método crítico pertinente para os estudos interdisciplinares. Esse impulso pedagógico não elimina, macula nem rasura o entusiasmo poético. Ao contrário.

É esta condição de engajamento com o mundo, como instância de consciência crítica, que versa sobre a liberdade auferida pelo cinema experimental, e conferida ao seu espectador – livre dos apelos e tutelas de um cinema dominante que não respeita a inteligência e a sensibilidade do público exatamente por pretender domá-lo e moldá-lo segundo estratégias de suposta satisfação que apenas o conformam ao conformismo.

Para além de generosos impulsos pedagógicos, um projeto poético promove um encantamento, ou contínuos reencantamentos, do mundo. Ao portar informação estética, ao propor um confronto com repertórios apriorísticos, o cinema experimental comporta-se como desafio. Se o cinema experimental apresenta-se como metacinema, o *found footage* é uma instauração do metacinema como metahistória. Logo, mesmo que demore, apesar de que perdure, tudo existe para acabar como *found footage*.

Referências

ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. *Trópico*. São Paulo, abr. 2003. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>. Acesso em: 05 maio 2016.

_____. Found footage (I): o encanto do encontro. *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015a. Disponível em: <http://www.revistalaika.org/found-footage-i-carlos-adriano>. Acesso em: 05 maio 2016.

_____. Found footage (II): o assombro das so(m)bras. *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 6, dez. 2015b. Disponível em: <http://www.revistalaika.org/found-footage-ii-o-assombro-das-sombras-carlos-adriano>. Acesso em: 05 maio 2016.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

BARBOSA, Sidney; COSTA, Luzia Sigoli Fernandes. Do discurso visual à narrativa textual: imagens e palavras permeadas pela dimensão estética. In: HOFFMANN, Wanda Aparecida Machado; FURNIVAL, Ariadne Chloë Mary (Orgs.). *Olhar: Ciência, tecnologia e sociedade*. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores / CECH – UFSCar, 2008, p. 211-221.

BASILICO, Stefano (Org.). *Cut: film as found object in contemporary video*. Milwaukee: Milwaukee Art Museu, 2004.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Prologos de la Biblioteca de Babel*. Madrid: Alianza, 2001.

BORKO, Harold. Information science: what is it? *American Documentation*, v. 19, n. 1, jan. 1968, p.3-5.

BRAUN, Marta. *Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. In: ADRIANO, Carlos. Dossiê Found Footage. *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/cartografia-do-found-footage-nicole-brenez-e-pip-chodorov>>. Acesso em: 05 maio 2016.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARROLL, Noël. A brief comment on Frampton's notion of metahistory. *Millennium Film Journal*, Nova York, n. 16/17/18, p. 200-205, fall/winter 1986-1987.

CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Nice Menezes de Figueiredo. In: MOSTAFA, Solange Puntel; SILVA, Márcia Regina; SANTARÉM SEGUNDO, José Eduardo (Orgs.). *Pensadores brasileiros da ciência da informação e biblioteconomia*. João Pessoa: UFPB, 2015, p. 119-128.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. *A Arte como Procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. pp. 39-56.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent (Orgs.). *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluids*. Paris: Éditions Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2004.

ELSAESSER, Thomas (Org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990.

FERREIRA, Leticia Elaine; ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco (Orgs.). A mediação da informação no âmbito da arquivística. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 158-167, jan. / mar. 2013.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONT-RÉAULX, Dominique de; LEFEBVRE, Thierry; MANNONI, Laurent (Orgs.). *E. J. Marey: Actes du colloque du centenaire*. Paris: Arcadia, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRAMPTON, Hollis. *On the camera arts and consecutive matters*. Org.: JENKINS, Bruce. Cambridge, Massachusetts / London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2009.

FRIZOT, Michel (Org.). *Étienne-Jules Marey chronophotographe*. Paris: Nathan, 2001.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GROYS, Boris. The truth of art. *e-flux*, New York, journal n. 71, mar. 2016. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art/>>. Acesso em: 05 maio 2016.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde". In: ELSAESSER, Thomas (org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990, p. 56-62.

_____. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Imagens*, São Paulo, n. 5, p. 52-61, ago./dez. 1995.

HURET Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: BibliothèqueCharpentier, 1891.

KERN, Stephen. *The culture of time and space, 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

LA FERLA, Jorge. *Arrêt ton cinéma*. In: CARLÓN, Mario; SCOLARI, Carlos A. (Orgs.). *El fin de los medios masivos*. El debate continúa. Buenos Aires: La Crujía, 2014, p. 135-159.

LE COADIC, Yves-François. *A ciência da informação*. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1971.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

MICHELSON, Annette. O homem da câmera. *Cine Olho*, São Paulo, n. 8/9, sem numeração de página, out./nov./dez. 1979.

MITRY, Jean Mitry. *Historia del Cine Experimental*. Valência: Fernando Torres Editor, 1974.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Brasília: Editora da UnB, 1978.

MOORE, Rachel. *Hollis Frampton: (nostalgia)*. London: Afterall Books, 2006.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1994.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POPPLE, Simon; KEMBER, Joe. *Early cinema: from factory gate to dream factory*. London: Wallflower, 2004.

RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação, área de concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática). Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), 2008.

SANTOS Dumont: pré-cineasta? Direção: Carlos Adriano. Produção: Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. São Paulo: Babushka, 2007-2010. 1 HD (63 min 05 seg 07 frames), son., color, digital.

SANTOSCÓPIO = Dumontagem. Direção: Carlos Adriano. Produção: Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. São Paulo: Babushka, 2007-2009. 1 bobina cinematográfica (14 min 31 seg), son. (dolby digital 5.1), color, 35 mm.

STRAUVEN, Wanda. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

WEES, William C. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.