



Subjetividade, arquivos familiares e found footage no documentário brasileiro contemporâneo.

Sabrina Tenório Luna da Silva

Mestre em Comunicação pela UFPE e doutoranda em Comunicação pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco)

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

sabrinahh7@gmail.com

Resumem:

Pretendemos, no presente artigo, analisar o uso do *found footage* nos documentários brasileiros *Pacific* (Dir. Marcelo Pedroso, 72 min, 2009), *Supermemórias* (Dir. Danilo Carvalho, 20 min, 2010) e *Jarro de Peixes* (Dir. Salomão Santana, 10 min, 2008). Tais filmes utilizam arquivos familiares em sua construção, transformando a imagem privada em pública. Em *Pacific* são utilizados arquivos digitais de famílias presentes em um cruzeiro realizado no navio homônimo e dialogam com a super exposição ocasionada pela facilidade em produzir e compartilhar imagens na contemporaneidade. No caso dos demais filmes, os arquivos utilizados têm como objetivo dar visibilidade ao que estava perdido pela superação das tecnologias – super 8, no caso de *Supermemórias* e VHS, em de *Jarro de Peixes* – e apresentam uma carga afetiva forte estimulada pela representação de um passado recente.

Palabras clave: documentário brasileiro - subjetividade - arquivos - *found footage*

Subjetividade, arquivos familiares e found footage no documentário brasileiro contemporâneo.

O *found footage* é uma técnica cinematográfica que tem como base a utilização de arquivos alheias na sua construção. De acordo com Antônio Wheirinchter, a prática da remontagem se “refere a filmes formados majoritariamente por fragmentos de metragem alheio, que se apropria e se apresenta em uma nova disposição” (WEIRINCHTER, 2009, PG. 12). Sua hipótese principal, ao desenvolver a tese que viria a se transformar em livro dedicado ao estudo da técnica, é de que a mesma não teria recebido a devida atenção dentro do campo cinematográfico. Isso pode ser comprovado através de uma leitura básica ao livro de Willian C. Wees sobre o *found footage*. Segundo o autor, a técnica seria contemporânea ao surgimento do cinema, utilizada pela primeira vez em 1876 (WEES, 1993, pg. 27) e seguidamente desenvolvida nas vanguardas, no cinema de montagem russo e no cinema contemporâneo. A prática apresentaria o seu primeiro expoente significativo em 1927, com o filme *A queda da dinastia Romanov*, da russa Esther Schub. Para a realização, foram utilizadas imagens do Czar Nicolai e o princípio de mudança de sentido mostrou-se fundamental para a obra. Apesar de ter como base películas que engrandeciam o antigo regime, a apropriação realizada por Shub utilizou os mesmos de forma crítica, modificando o sentido original.

O primeiro livro a tratar diretamente do tema, *Filmes Beget Filmes*, de Jay Leyda (1967), reflete tardiamente sobre a técnica e abre espaço para uma problematização crescente que, ao mesmo tempo em que reconhece a prática abre possibilidades dentro da mesma. Um filme em *found footage* raramente tem nessa nomenclatura (que só viria a ser cunhada na década de 1980, depois do livro de Leyda, que ainda definia a técnica como filmes de compilação) todos os elementos que esgotam o seu pertencimento a um ou mais campos. Nesse caso específico, pretendemos falar sobre alguns documentários brasileiros contemporâneos que utilizam essa técnica, mais especificamente os filmes *Pacific* (Dir. Marcelo Pedroso, 72 min, 2009), *Supermemórias* (Dir. Danilo Carvalho, 20 min, 2010) e *Jarro de Peixes* (Dir. Salomão Santana, 10 min, 2008), que utilizam *home movies* para a construção filmica e dialogam diretamente com tecnologias novas e superadas. Mesmo tentando defender a utilização do termo *found footage* para a “catalogação” de tais filmes, quando nos remetemos aos mesmos, percebemos que

podem ser classificados de maneiras diversas e através de termos que podem, também, apresentar significações similares à defendida nessa comunicação. Filme de compilação, filmes de montagem, pós-produção, documentários performáticos, cinema experimental, filmes ensaio, todas essas nomenclaturas confundem e engrandecem o termo, dotando o mesmo de uma complexidade que lhe torna tão fascinante quanto de difícil acesso devido à dificuldade de encaixe em padrões exatos de pertencimento. Dificilmente será suficiente definir um filme utilizando apenas o termo *found footage*, pois vários outros elementos são encontrados no mesmo e fazem com que o seu pertencimento se esgarce e resvale para outros campos e conceitos. Mas o que consideramos de fato relevante para diferenciar o *found footage* dos demais campos é o diálogo direto com o arquivo e com o seu encontro, elementos que possibilitam a realização filmica (WHEIRINCHTER, 2009, pg. 19).

O termo *found footage*, literalmente, metragem encontrado, se encontra, portanto, diretamente relacionado à materialidade filmica e à sobrevivência do arquivo. Arquivo esse que pode ser utilizado como crítica ao seu primeiro sentido ou também como forma de criar outros elementos históricos, dando à luz a arquivos que não seriam visíveis se não através da sua mudança de âmbito, que no geral vai do privado ao público. Pretendemos aqui problematizar a técnica e realizar um levantamento da mesma no documentário brasileiro contemporâneo. Como argumentos principais de defesa da mesma, iremos utilizar ideias dos autores Beatriz Sarlo, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Jacques Derrida e Henri Bergson, discutindo, especificamente sobre a crescente adoção da subjetividade nas narrativas históricas, o anacronismo presente nas imagens e a sua dimensão de recepção, que nos aponta para o presente, o passado e o futuro, sobre a palavra muda presente nos objetos que, retomada e fabulada dota todos os elementos de possibilidade histórica e sobre a discussão em torno dos arquivos defendida por Derrida, que localiza os mesmos em um lugar aquém da memória. Por fim, utilizamos as idéias de Henri Bergson em torno da memória para conceituar a mesma dentro da técnica.

No cinema brasileiro, essa técnica e o experimentalismo no documentário passaram a ganhar espaço tanto com o desenvolvimento do “É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários”, iniciado em 1996, quanto com a premiação de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, premiado na quarta edição do festival. Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita:

No filme, Massagão refaz a seu modo um gesto que será cada vez mais freqüente em uma certa produção ensaística contemporânea: a retomada e manipulação de imagens alheias, a maioria delas extraída de cinematecas, museus e televisões. O filme é feito de fragmentos de imagens produzidas ao longo do século XX, nas quais o diretor destaca biografias reais, insere pequenas ficções, inventa personagens, retira-os do anonimado das “atualidades cinematográficas”, dando-lhes origem e destino. (LINS e MESQUITA, 2008, pg. 14 e 15)

Além do filme citado, o cinema documental conta com exemplos posteriores e anteriores que utilizaram a técnica em sua construção. Como exemplos, citamos *Cabra Marcado pra morrer*, filme realizado por Eduardo Coutinho em 1984, tem como base um filme anterior, filmado em 1964 e interrompido pelo governo militar. A primeira proposta pretendia reencenar o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira utilizando membros da liga e a sua viúva Elizabeth Teixeira na reconstrução. Em 1989 Jorge Furtado realiza o curta-metragem *Ilha das Flores*, composto de imagens diversas apropriadas dos mais variados meios para uma construção ensaística dentro do campo documental. Em 1995 Jean Claude Bernardet realiza o média-metragem *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia*, filme de 40 minutos que também utiliza o tom ensaístico para falar sobre a megalópole brasileira através do cinema. Em sua construção, utiliza imagens de *São Paulo S/A* (Dir. Luíz Sérgio Person, 1965), *O bandido da luz vermelha* (Dir. Rogério Sganzerla, 1969) e *A hora da estrela* (Dir. Suzana Amaral, 1985), entre outros. Para Arlindo Machado, o filme seria o mais forte exemplo de cinema ensaio no Brasil, mas um ensaio que utiliza da verbosidade imagética e não verbal para a sua construção (MACHADO, 2003, pg.74). Para o autor, o filme “se insere na categoria da montagem de imagens de arquivo, mas o espírito do filme é inteiramente ensaístico” (MACHADO, 2003, pg. 75).

Já nos anos 2000, temos como exemplo de documentário que utiliza a técnica *Santiago* (Dir. João Moreira Salles, 2007, 79 minutos), realizado com imagens de um projeto anterior sobre o mordomo da família Moreira Salles. O diretor, inquieto por não conseguir terminar o filme anterior volta às imagens após quase uma década e realiza um ensaio sobre o fazer cinematográfico, a relação entre diretor e entrevistado e as manipulações presentes na construção imagética.

Em 2008 Salomão Santana, diretor cearense, realiza o curta-metragem de 10 minutos *Jarro de Peixes*, feito com imagens em VHS do cineasta Miguel Pereira. O filme retrata a visita de uma imigrante nordestina à sua terra natal, o Ceará e é

constituído de uma cena que mostra um irmão de igreja rezando pela conterrânea que vem de São Paulo para rever a sua terra. Definido fortemente como filme de montagem, o documentário não utiliza edição e dispõe as imagens sem edição e em sequência única. Após esse filme, foi realizado *Pacific* (Dir. Marcelo Pedroso, 2009, 72 minutos), com imagens obtidas de passageiros do navio homônimo, conhecido por realizar cruzeiros de navio entre Recife e Fernando de Noronha. Por último, destacamos *Supermemórias* (Dir. Danilo Carvalho, 2010, 20 minutos) e *Aeroporto* (Dir. Marcelo Pedroso, 2010, 22 minutos), que utilizam, respectivamente, imagens em super 8 cedidas pela população da cidade de Fortaleza para a sua construção e fotografias cedidas por viajantes em aeroportos, narrando os deslocamentos humanos através dessas imagens. Em 2010, Eduardo Coutinho também realizou o filme *Um dia na Vida*, feito com imagens captadas pela televisão brasileira e exibido em uma única sessão na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo do mesmo ano. O filme, encaixado na categoria, apresenta-se como um protesto aos direitos autorais presentes nas imagens midiáticas e optou por não ser exibido em outras sessões devido à inviabilidade financeira para a realização do pagamento dos direitos autorais do material apropriado.

Esse breve levantamento, longe de esgotar o assunto e possivelmente repleto de lacunas em relação à produção, pretende iniciar a discussão sobre o tema e apontar tendências dentro da prática e de sua classificação. Além disso, pretendemos levantar tendências dentro da prática de apropriação de arquivos no documentário brasileiro contemporâneo e discutir a sua realização com base nos filmes *Pacific*, *Jarro de Peixes* e *Supermemórias*.

A intenção do arquivo

No início do livro *Mal de Arquivo*, Derrida se dedica a esclarecer as significações em torno do termo para elaborar um conceito de arquivo. Arquivo vem do “*arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, pg. 12). Esses cidadãos representavam a lei, sendo responsáveis pela segurança dos arquivos e pela sua interpretação.

O mérito do arquivo se mostra, portanto, inerente a essa colocação. A autorização para interpretar tais arquivos ditava relações de poder, porém, para além da interpretação dos mesmos, pensamos também no seu mérito, o que e por que seria digno

de transformar-se em arquivo? Digno de interpretação e guarda? O poder dos arcontes, em vida, apresentava-se forte e suas impressões, até os dias atuais, podem ser percebidas nas entrelinhas históricas, porém os arquivos, escolhidos e relegados a este lugar que também era de esquecimento, tinham o poder de sobreviver a nós. O arquivo, nesse contexto, é um lugar ao mesmo tempo físico, político e social, local de cultura e construção, de presente, futuro e passado.

Para o teórico Rancière, existiria uma escrita muda presente nos objetos e a narrativização dos mesmos teria a capacidade de gerar uma outra leitura, modificando estatutos e, segundo acreditamos, transformando a mesma em narrativa e não mais em registro. Esse raciocínio estende as possibilidades de arquivamento, do tornar-se memória e história. Para o autor, todos os elementos, do mais grandioso ao mais banal, apresentariam tal escrita muda, inerente a qualquer forma sensível.

Cada um traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas (RANCIÈRE, 35).

Ao associar essa hipótese à definição de arquivo, pretendemos estender o lugar social do mesmo gerando, dessa forma, novos locais políticos. Ao deter a escrita muda, todos os elementos seriam passíveis de arquivamento e o local de interpretação dos mesmos, o local de poder, também se esgarça dessa maneira. A interpretação dos arquivos, aqui, se relaciona à sua escritura e a presença do elemento literário nos remete à fabulação, à reinvenção dos arquivos. Se todos os elementos são passíveis de história são, portanto, passíveis de reinvenção, de releitura e de fabulação.

Essa utilização, que desloca os arquivos do seu local de origem, confere aos mesmos outra escritura e narrativiza a história. “Para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado” (RANCIÈRE, 2009, pg. 37), e é essa mitologização que se torna tema principal das duas obras e de grande parte do *found footage*. O sentido das imagens passa a ser discutido durante todo o percurso fílmico e o diretor se torna aquele que “viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu” (RANCIÈRE, 2009, pg. 38).

Dotar o arquivo de elemento passível de reinterpretação nos permite desconfiar das fontes oficiais e das interpretações únicas, abalando o poder das instituições absolutas. Esse poder vem sendo crescentemente abalado devido à perda de crença em tais instituições, ao mesmo tempo em que nos permite a diversificação de

fontes de saber e de possibilidades de visão (SARLO, 2007, pg. 14).

Tais crenças encontram-se abaladas ao mesmo tempo em que percebemos um crescimento da museificação e um deslocamento da verdade para a autenticidade, características do que Sarlo definiu como guinada subjetiva. Para ela, tal guinada também teria como característica o aumento do “interesse pelos sujeitos ‘normais’” (SARLO, 2007, pg. 16) e tal interesse, segundo acreditamos, seria um fator que, aliado à escrita muda, corroboraria o interesse por arquivos audiovisuais dotados de cenas cotidianas e sem grande relevância política ou histórica, se tivermos como base as grandes narrativas, mas dotados de significação quando colocamos os até então excluídos da história como protagonistas. Tais arquivos, em outros tempos, seriam citados?

É nesse momento que pretendemos inserir a prática do *found footage* dentro do cinema documental brasileiro. Para Antônio Weirinchter, a estética trabalha com a reconstrução de imagens, visando levantar “mais do que elas mostram, mais do que querem, ou do que queriam, originalmente mostrar” (WEIRINCHTER, 2005, pg. 44). Observamos, aqui, o debate em torno da mudança de sentido das imagens como foco de tal construção. Para o autor, a recontextualização dos arquivos seria o tema principal da prática e fonte de diálogo da mesma, diferenciando, dessa forma, o *found footage* de práticas limítrofes como o cinema experimental ou de compilação.

Os arquivos, dentro dessa prática, passaram por releituras possibilitadas pelo deslocamento temporal e também pela mudança de âmbito das mesmas. Algumas, quando revistas, atingiram outro grau de entropia para os seus realizadores, se transformando em algo distinto da proposta inicial enquanto outras, saindo do privado, dotam de representatividade imagens que expressavam afetos localizados e pouca significação pública em um primeiro momento.

Para o andamento da análise, desenvolvemos de forma breve um ponto principal que acreditamos ser de grande relevância para a prática no Brasil, a saber: o tempo inscrito na imagem, a sua raridade, aspecto e tecnologia original utilizada. Nos exemplos brasileiros em geral, e mais especificamente nos filmes analisados, que se apropriam de *home movies*, o que percebemos é uma proximidade com o arquivo. Tal proximidade, dentro do grupo aqui definido, só seria negada radicalmente em *Um dia na vida*, filme que, devido à forma como as imagens foram apropriadas, não circulou enquanto obra comercial. Para Antônio Weirinchter o tema da apropriação dita fortemente a forma do filme, possibilitando ou não a sua realização (2009, pg. 16).

Grande parte do orçamento de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, por exemplo, foi dedicado ao pagamento dos direitos de utilização das imagens veiculadas. Em países como Espanha e Alemanha, são comuns bancos de venda de arquivos imagéticos para a utilização em filmes sem que os direitos autorais sejam feriados. Dessa forma, a proximidade com o arquivo torna-se, cada vez mais, uma das únicas possibilidades de realização do filme em *found footage* questionando fortemente o teor transgressor presente na técnica. As possibilidades de roubo, ou apropriação não autorizada e de agressão ao arquivo também ficam abaladas, e o mesmo pode até ser tratado com ironia, mas dificilmente nos aparece dotado de uma crítica inerente ao significado original da imagem.

Salvar o arquivo

Segundo Georges Didi-Huberman, estar diante da imagem é estar diante do tempo, para o autor:

Diante de uma imagem – tão antiga quanto seja -, o presente não cessa jamais de se reconfigurar (...). Diante de uma imagem – tão recente, tão contemporânea quanto seja -, o passado não cessa nem de se reconfigurar, posto que esta imagem apenas torna-se pensável em uma construção da memória, quando não da obsessão. Em fim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem e que diante de nós ela é o elemento de futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente tem mais de memória e de porvir do que o ser que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2000, pg. 32)

Apesar de longa, a citação resume grande parte da reflexão que será desenvolvida em torno dos três filmes analisados. A imagem em super 8 utilizada em *Supermemórias* apresenta, devido ao seu caráter temporal, mais romantismos e mais possibilidade de ousadia estilística devido tanto à nostalgia presente em sua construção, quanto à tecnologia escolhida, pois o super 8 permite agressões e inscrições realizadas diretamente no arquivo. Ao contrário do digital, a agressão ao arquivo original e seu apagamento são irreversíveis e a montagem passa pelo contato manual e pela ampliação de pequenas imagens inscritas na película. Percebemos, no filme, um diálogo direto com o futuro, com o que nos tornamos. Ver essas imagens é lembrar da infância e de uma pureza perdida na contemporaneidade. O filme, dedicado às mães, fala com romantismo

e saudade de uma época passada, de luzes passadas e cores às quais não retornaremos. Quando passamos para *Jarro de Peixes* podemos perceber imediatamente uma outra construção imagética. No VHS a imagem carece do romantismo encontrado no super 8, pois, mais recente, trata-se de uma tecnologia onde o barateamento do registro torna-se mais importante do que o refinamento da imagem obtida. No VHS ainda temos a imagem impressa em fita que, mais frágil do que a tecnologia anterior, ainda guarda registros que podem ser recuperados através da matéria. Em *Pacific*, observamos que o teor da imagem e do filme mudam radicalmente. A imagem é presente e a necessidade de arquivamento através de sua utilização no documentário pode parecer, a princípio, mais irônica do que necessária. Mas esse arquivamento se justifica pela vulnerabilidade das imagens que, feitas e armazenadas às pressas, seriam provavelmente fadadas ao esquecimento.

Nesses três filmes percebemos esse ponto defendido por Didi-Huberman, em *Supermemórias*, encontramos imagens passadas que remetem ao presente e às imagens digitais vistas em *Pacific* e dotadas de uma vulnerabilidade característica da época contemporânea. A relação com o passado, presente e futuro, portanto, aparece de maneira evidente quando comparamos esses três elementos. O passado, apesar de recente, se constitui como tal nas imagens em super 8 e VHS e o futuro se mostra ameaçado quando olhamos as imagens digitais de *Pacific* e nos perguntamos, o que virá a seguir?

De acordo com Henri Bergson (1993, pg. 18) a memória trabalha em relação direta com o corpo, órgão de armazenagem da mesma e estaria, portanto, suscetível ao seu armazenador para transformar-se em algo além de reminiscências pessoais. A tecnologia, segundo acreditamos, seria o elemento corporal de tais imagens, dotada de impressões e possibilidades de apagamento. O corpo das imagens, portanto, tornaria as mesmas pessoais e relativas a um tempo, mas como rotular imagens se, atualmente, os tempos se confundem? Em seu pensamento, Didi-Huberman chega a esse ponto ao defender o anacronismo dentro dos estudos históricos. O autor afirma que os contemporâneos não se entendem melhor do que os demais, e que “o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2000, pg. 38). Esses exemplos, acreditamos, são de anacronismos presentes em uma mesma época ou em épocas próximas, permitindo interpretações diversas e com olhares próximos ou distanciados.

Dada a profusão de imagens e a rápida sobreposição de tecnologias, acreditamos

que torna-se menos enriquecedor pensar no tempo de forma eucrônica, pois ele se sobrepõe e se repete dentro da estrutura imagética atual, utilizando elementos de distintas épocas e confundindo esses pertencimentos.

Dentro dessa perspectiva, pensamos que o uso do *found footage* no cinema documental, e mais especificamente nos filmes citados, se apresenta como uma maneira de exemplificar essa necessidade de anacronismo como enriquecimento para a narrativa histórica. A tecnologia, além de ditar fortemente a forma de tratamento dos arquivos, também localiza os mesmos temporalmente. Porém, o que percebemos é o crescimento de narrativas que trabalham com tempos múltiplos e formações nostálgicas no presente, assimilando as mesmas como reflexos de um passado que também fala sobre o contemporâneo. A volta ao antigo, portanto, apresenta-se como uma das características dominantes do contemporâneo. De acordo com Svetlana Boym, a nostalgia representaria também uma tentativa de reconstrução do passado que geraria outras perspectivas de futuro. Obtendo essa interpretação da sua obra, pensamos no anacronismo como mais uma das formas de lidar com o tempo de forma circular. As voltas tecnológicas aqui presentes, mesmo recentes, buscam no passado um futuro e no futuro um passado. O que percebemos, também, é que o passado, vivido nas infâncias dos diretores, não se mostra traumático. Não falamos de um passado de pós-guerra ou de corpos perdidos pelos poderes governamentais. O passado, aqui, representa a pureza perdida e reencontrar o mesmo pode ser a grande solução para a crueza e futilidade das imagens atuais.

A busca por um passado romântico se reflete no tipo de arquivo utilizado nos filmes em questão. Os arquivos apropriados para a construção de *Jarro de Peixes*, *Supermemórias* e *Pacific*, são arquivos familiares, o que torna o seu conteúdo mais próximo e a sua crítica mais delicada. Apesar de encontrarmos uma visão crítica em torno da sociedade de consumo e da prática constante do trabalho nos momentos de lazer em *Pacific*, o mesmo se deixa em alguns momentos levar pelo apego e pelo respeito em torno da instituição que lhes dá forma. A utilização desses arquivos dentro do *found footage* começou a ter relevância a partir da década de 1980, quando boa parte da classe média detinha instrumentos para a captação de imagens.

Um caso singular é a crescente utilização de filmagens caseiras ou *home movies*, que apresentam um estatuto estético e discursivo muito distinto do documentário tradicional. (...) O material apropriado com o que se trabalha não é algo distante,

mas ao contrario, bem próximo do cineasta que o utiliza, e o paradigma em jogo não é tanto a crítica de seus elementos representacionais (se bem que se pode querer colocar em evidencia um certo “retrato familiar” que pretendiam oferecer as filmagens) senão a reflexão do cineasta sobre a passagem do tempo, a recontextualização da memória, a morte dos seres queridos e outras feridas e ausências inscritas no material. (WEIRINCHTER, 2005, pg. 57 e 58)

Essa recontextualização da memória e busca por um tempo perdido, nos levam de volta ao momento onde Didi-Huberman afirma que estar diante da imagem é estar diante do tempo. Os sorrisos, quase sempre presentes em tais retratos, nos revelam marcas que não existem mais. Registro realizado para a lembrança, para a rememoração, o vídeo de família é considerado também uma mentira pela pose sempre feliz e pelos registros realizados preferencialmente em momentos de exceção e não de normalidade. Nos mesmos, os dias parecem sempre dotados de sentido e os anos são representados por poucas datas e através de motivos comemorativos.

A busca por essas imagens se dá fortemente no sentido de que elas devem sobreviver a nós, mas como lidar com imagens que apresentam menos materialidade do que o corpo, recipiente descartável? Como sobreviver a si se as imagens se perdem? Percebemos, nesses filmes, essa pergunta latente. No caso de *Supermemórias*, a busca pelo arquivo em super 8 se deu nesse sentido e em troca dos arquivos, as famílias teriam os filmes revelados e convertidos em DVD para que as imagens se tornassem visíveis. Apesar da superação da tecnologia, a imagem ainda apresentava materialidade e, apesar de arranhada, apagada e perdida em alguns trechos, grande parte do que foi doado conseguiu ser recuperado e visto (em alguns casos, visto pela primeira vez por seus herdeiros). Em *Jarro de Peixes* vemos uma imagem turva, com pequenos pulos e interferências que apontam para a possibilidade de perda do seu conteúdo caso o mesmo não seja salvo. Mas em *Pacific* lidamos com uma possibilidade completamente diferente. As imagens, recém produzidas, já estão perdidas. Elas não apresentam materialidade e não podem ser salvas. São feitas para consumo imediato, com mais encenações e menos posadas do que as anteriores. Não mais os momentos de transformação são exibidos, mas também momentos intermediários, onde a avó dorme ou o pé do avô é filmado. A pose da fotografia e o corpo distanciado, portanto, são transformados pela tecnologia, que permite erros e registro de momentos menos emblemáticos na vida cotidiana.

No seu diálogo sobre o arquivo, Derrida afirma que ao pensarmos em

arquivo sempre nos remetemos ao passado e buscamos um conceito já formulado do mesmo, pensando em novas perspectivas para lidar com o tema, ele propõe que “ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro” (DERRIDA, 2001, pg. 48). A chegada do futuro e a volta ao passado, portanto, nos parecem os pontos principais dessa recuperação. Salvar o arquivo, julgar o arquivo transformando ele em corpo e, ao mesmo tempo pensar no mesmo como dotado de diversas temporalidades que não podem ser pensadas sincronicamente. A superação do tempo nos aparece como algo passível de questionamento, pois pensamos sempre desde um determinado ponto, mas esse ponto é formado por múltiplas questões e referências.

Acerca da construção da memória, Henri Bergson discute sobre a materialidade do corpo, a formação imagética inerente à nossa relação com o mundo e as possibilidades de troca presentes em tal relação. Um ponto de sua reflexão se faz importante para nossa argumentação, pensar no corpo como algo que recebe e restitui movimento (BERGSON, 1993, pg. 11, 12 e 14). Essa troca de movimentos e essa formação falam também do lugar instável da formação da memória. Os arquivos, em princípio dotados de unidade e de um conteúdo exato de troca de informação, estariam, a partir de nossa proposta desafiados em sua unicidade de sentido devido à sua retomada ou mudança de estatuto possibilitada pelo *found footage*, que nos levaria a pensar a partir de vários lugares, relacionando as imagens em movimento com o local de recebimento e assimilação das mesmas, representado pelo presente, e com o passado, remetendo ao que foram um dia (ou apenas ao que foram por um breve momento). Para completar esse movimento, o futuro apareceria como reflexão sobre a sua sobrevivência e o seu apagamento. As possibilidades de fabulação dentro desses arquivos dotados de uma palavra muda, coloca os mesmos como suscetíveis a diferentes apropriações e o sentido como algo instável e impossível de ser pensado cronologicamente. Os tempos, portanto, se confundem e a história passa a ser contada de forma subjetiva com o corpo ocupando um lugar instável e não dotado de residência física ou temporalidade exata.

Conclusão

Tentar entender o arquivo e refletir sobre a prática do *found footage* dentro do documentário brasileiro contemporâneo nos leva a pensar sobre as transformações narrativas presentes nos mesmos e nas formas atuais de se relacionar com a formação

histórica. Apesar da negação da possibilidade de que a mesma seja construída através do audiovisual dentro dos campos mais canônicos de pesquisa, acreditamos que todos esses filmes tentam se inserir em um determinado campo de reflexão que tem o tempo como fio condutor imediato, tempo esse que fala sobre percepções de mundo de maneira subjetiva, mas que mesmo assim constitui documentos que abordam uma época que só pode ser profundamente compreendida através das relações anacrônicas. A passagem do tempo e o que perdemos ou ganhamos através do mesmo, mostram-se, acreditamos, pontos de união entre as obras mais detalhadamente analisadas.

Tentamos, também, oferecer uma breve descrição da técnica do *found footage* dentro do documentário brasileiro através de um levantamento básico de obras produzidas dentro dessa estética, nos atendo mais em algumas do que em outras e procurando propor uma discussão sobre o campo e não uma análise estética de filmes individuais. A relação e o diálogo entre os filmes, dessa maneira, se apresenta mais importante para nós que elementos, também valiosos, individuais a cada uma das obras citadas. Tentar estabelecer um campo dentro de uma estética tão limítrofe e aberta pode se mostrar uma tarefa difícil, mas que acreditamos importante e urgente.

Vários pontos de relevância para a contemporaneidade, como tentamos mostrar, estão presentes nessa prática e a mudança de estatuto dos arquivos, que saem de um lugar físico e autorizado e chegam, em muitos casos a se inserir na pele dos realizadores, tornam essa estética um campo de possibilidades muitas vezes pouco explorado dentro da teoria cinematográfica e da produção recente como um todo. Encontrar imagens ou reencontrar a si mesmo através dessas imagens, dobrar o tempo e dotar a contemporaneidade de elementos que, em um primeiro momento, seriam alheios à mesma, tornam o tempo mais complexo, sedutor e heterogêneo. Essa heterogeneidade, apesar de não muito facilmente assimilada devido a uma dificuldade de encontro de pontos objetivos de conclusão, nos abre para questões até então colocadas de lado devido à complexidade resultante quando pensamos em vírgulas e não mais em pontos finais nas narrativas contemporâneas.

Referências Bibliográficas:

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, George. **Ante las imágenes: história del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2000
- ESTÉVEZ, Manuel Vidal. **Bajo los andoquines de la historia: Chris Marker, Militante**. En: ORTEGA, María Luisa (org.), Madrid: T&B Editores, 2006.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real. Sobre o documentário contemporâneo brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008.
- MACHADO, Arlindo. **Filme ensaio**. Em: Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Ano. 4, n. 5, Dezembro de 2003,
- MELLO, Christine. **Imagem digital como memória**. In: FURTADO, Beatriz (org.). Imagem contemporânea. Volume I. São Paulo: Hedra, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Incosciente Estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007
- WEES, William C. **Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films**. Antology Film Archives: New York City, 1993.
- WEIRINCHTER, Antonio. **Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental**. Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009.
- WEIRINCHTER, Antonio. **Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción**. In: TORREIRO, Cassimiro y CEDRÁN, Josexto (orgs.). Documental y vanguardia. Cátedra: Madrid, 2005