



***FOUND FOOTAGE / OBJETOS PERDIDOS*¹** **[Found footage / objets perdus]**

Yann Beauvais

A partir do final dos anos 1970, o recurso ao *found footage* se impôs como um dos campos mais fecundos da produção de imagens em movimento, em trabalhos cinematográficos e em obras de vídeo-arte. O uso de fragmentos encontrados de filme é múltiplo e se inscreve em uma série de atos que vão do deslocamento à apropriação pura e simples, passando pelo desvio, a citação e a transformação parcial ou total dos objetos encontrados. Falar em *found footage* é visar não apenas um objeto, fragmento de filme ou vídeo, mas também um conjunto de práticas que designa um gênero para além das escolhas estéticas específicas de cada obra.

Historicamente, o recurso ao *found footage* remete em primeiro lugar ao cinema; no entanto, foi com o surgimento do vídeo e dos videocassetes domésticos que ele se expandiu a ponto de ser banalizado, uma vez que ficou mais fácil se apropriar de trechos de filmes e criar compilações pessoais, assim como já se fazia em áudio com as fitas cassete. Subitamente, estava ao alcance do espectador criar suas próprias montagens de filmes.

Nos anos 1980, a hibridação entre filme e vídeo se desenvolveu por várias razões – da irrupção do *punk* à eclosão dos videoclipes, se pensarmos no trabalho de Derek Jarman na Inglaterra ao final dos anos 1970 e na criação da MTV em 1981 –, facilitando as apropriações e desvios “selvagens”. Essa mudança é importante porque rompe com a hierarquia e a distinção entre profissionais e amadores. Se qualquer um pode se apropriar de sequências de filmes, reorganizá-las, recombina-las segundo suas próprias escolhas independentemente da linearidade da obra original, isso significa não apenas uma transformação da prática como também uma mudança na definição do que é um autor. A noção de autor até então sustentada é

¹ Nos países anglófonos, diz-se *lost property* para evocar um objeto perdido; já na França, diz-se *objet trouvé*, “objeto encontrado”. A que idioma, a quais usos o *found footage* se associa?

questionada tanto pelos artistas quanto pelos hacktivistas. O *found footage* recoloca em questão a definição clássica de autor e propõe novas maneiras de pensá-lo. No que diz respeito à autoridade (*authority*, em inglês), essa questão está associada à transformação da obra, que deixa de ser unicamente o resultado de uma criação *ex-nihilo* para se tornar uma apropriação, uma subversão a partir de fontes tão diversas quanto plurais.

Por motivos práticos, empregaremos neste artigo o termo filme (mesmo quando o suporte da obra for magnético ou digital), posto que aquilo que se pretende designar são trabalhos de imagens em movimento realizados nos mais variados suportes.

Meu interesse pelo *found footage* está presente tanto em meu trabalho como cineasta quanto em meu trabalho como crítico. O recurso a essa forma de empréstimo em meus filmes é muito anterior aos meus esforços para formalizar uma abordagem crítica de tais usos e para apreendê-los como uma categoria ou gênero do cinema experimental e da vídeo-arte – independentemente, para retomar os termos de Dominique Baqué², da variedade dos conteúdos representativos, da explosão de cores e da expressividade dos temas, aos quais seria necessário acrescentar ainda a multiplicidade dos (re)tratamentos que o *found footage* explora.

Em 1976, eu havia acabado de escrever uma dissertação de mestrado em filosofia que tratava da questão do poder no cinema. A análise de diferentes gêneros cinematográficos me fez entender que as práticas tradicionais não contemplavam meu desejo de fazer cinema. Ao escrever, eu tomava consciência de que necessitava de uma alternativa para o cinema. Eu estava empenhado em realizar uma música visual com meu primeiro filme, R, que todavia havia sido precedido por esse ensaio que se interessava, em particular, pelo cinema direto. Era um filme desenhado diretamente sobre uma película encontrada no mercado de pulgas de St. Ouen, película que eu cuidadosamente raspei para poder em seguida escrever e desenhar sobre a emulsão. Eu queria que o filme economizasse o tempo de leitura desse ensaio extenso e um bocado difícil. Uma vez expostas as premissas do texto, palavra a palavra sobre um branco cintilante, os vestígios de imagens aparecem e começam a brigar com a grafia das palavras e desenhos, criando tensões com o foto-gráfico. As palavras e desenhos se movem sobre um fundo fotográfico preto e branco que, por vezes, assume o primeiro plano e dissolve o sentido em prol de

² Dominique Baqué, *Photographie Plasticienne, L'extrême contemporain*, Ed. du Regard, Paris, 2004, p. 30.

um conteúdo representativo. Era o prólogo de um trabalho que eu retomaria de uma outra forma muito tempo depois, nos meus vários filmes de texto.

A incorporação do *found footage* responde a diferentes critérios seletivos determinados pela natureza dos projetos. O reemprego³ de uma sequência se dá pela necessidade de contornar a falta de um ou outro documento, representação ou acontecimento, mas pode também ser motivado pela própria descoberta da sequência em questão, seja essa descoberta previamente calculada ou fruto do acaso. É assim que, com bobinas de filmes doadas ou encontradas, Cécile Fontaine realizou alguns de seus trabalhos, exatamente como Ken Jacobs havia feito antes dela. Após o surgimento dos videocassetes e aparelhos de DVD, tornou-se fácil encontrar filmes prontos para se tornarem filmes de segunda mão, para retomarmos a expressão de Christa Blümlinger⁴: coleções de filmes de família, filmes de viagem e até mesmo arquivos descartados aos quatro ventos, como aqueles que podíamos encontrar no início dos anos 1990 nas caçambas de lixo do Jardin des Plantes de Paris.

No início dos anos 1990, tanto cineastas quanto críticos se debruçaram sobre essa forma de cinema e permitiram ver, através de seus escritos e dos programas e exposições que conceberam, a importância dessa prática que se tornou quase um gênero do cinema experimental e da vídeo-arte. De fato, como pude assinalar em 1995⁵, o cinema de *found footage* era, nessa época, a forma dominante do cinema experimental. É nesse campo que a prática das imagens em movimento se renovava e tecia laços estreitos com o digital⁶, por meio de tratamentos e recondicionamentos parciais ou totais da imagem e a favor de complexas permutações e variações. É assim que se passou do *loop* e das múltiplas variações do cinema estrutural às permutações infinitas do *sampler*.

³ Sobre a noção de reemprego, ver Nicole Brenez, “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental” in *Cinéma: revues d’études cinématographiques / Cinema Journal of Film Studies*, vol. 13, nº 1-2, outono de 2002, p. 49-67.

⁴ Christa Blümlinger, *Le cinéma de seconde main*, Ed. Klincksieck, Paris, 2013.

⁵ Yann Beauvais, *Plus dure sera la chute*, Ed. Jeu de Paume, Paris, 1995.

⁶ Sobre os laços entre o cinema experimental e o digital, ver: Malcom Le Grice, *Experimental Cinema in the Digital Age*, BFI, Londres, 2001; Yann Beauvais (org.), *Le temps des images*, Les Presses du réel, Dijon, 2015; e Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Boston, 2001.

A preocupação de certos cineastas vienenses, que abundantemente utilizavam filmes encontrados tanto como motor quanto como objeto de seus trabalhos, foi explorada teoricamente com a publicação de um número de revista⁷ e com programações⁸ que encontravam uma produção em expansão. Tal tomada de interesse pelo reemprego se conjugava ao desejo, compartilhado por muitos cineastas, de dominar todas as etapas da fabricação fílmica relativas ao tratamento químico (Jurgen Reble, Metamkine...) e ao trabalho da imagem como matéria (Cécile Fontaine, Caroline Avery, Luther Price, Yves-Marie Mahé, Tony Chu Wu...). Ao lado de trabalhos constituídos a partir de um único *found footage*, como os de Martin Arnold, Peter Tscherkassky e Daniel Eisenberg, existem muitos filmes e vídeos que misturam fontes, ora de forma a atenuar e confundir a origem das fontes através de viragens e colorações – como fazem Matthias Müller, Mike Hoolboom e Abigail Child –, ora de forma a singularizar e ressaltar essa origem – como fazem Klaus von Bruch, Tony Cokes, Su Friedrich, Barbara Hammer, Steve Reinke, Nelson Henricks, Marlon Riggs e Jayce Salloum, aos quais podemos acrescentar ainda filmes de compilações como os de Michael Ramos Araizaga, Péter Forgács, Yervant Gianikian e Angela Ricchi Lucchi e Nguyen-tan Hoang.

Já em meu primeiro diário filmado, *Très rare film pour perpétuer mon souvenir* (1975-78), eu incorporei sequências filmadas por outros, e continuei a recorrer a esses empréstimos em *Disjet* (1979-80) e *Divers-épars* (1987). Nesses dois últimos, o uso dos *found footages* é localizado e permite anexar aos arquivos pessoais momentos que eu não pude filmar, como a cidade de Bruxelas e as colinas de Mougins no primeiro e o Pont Neuf ao final dos anos 1950, que confrontei ao Pont Neuf “embrulhado” por Christo⁹, no segundo. Tratava-se, por um lado, de encontrar sequências de lugares e, por outro, de aproveitar esse encontro fortuito de sequências para convocar uma familiaridade a ser recomposta. Dessa forma, as sequências em preto e branco de paisagens do sudeste, perto de Vallauris e de Grâce,

⁷ Blimp, nº 16, *Found Footage Filme aus gefundenem Material*, Frühjar Graz, 1991.

⁸ Scratch Projection: Found Footage, fev-março 1991; Sonderheft Found Footage Filme aus gefundenem Material, Viena, fev 1991; Retrospective Found Footage, Luzern, Viper, 1992; Desmontage: Film, Video/apropriacion, Reciclaje, Valência, Madri, 1993; Recycled Images, Anthology Film Archives, Nova York, 1993.

⁹ Em setembro de 1985, Christo e Jeanne-Claude embrulharam o Pont Neuf, a mais velha ponte de Paris.

evocam não apenas situações ou lugares como marcas de uma história familiar como remetem também a uma cultura cinematográfica que privilegia certo regionalismo. De uma forma geral, essa incorporação de sequências de *found footage* não se difere muito da incorporação habitualmente empreendida pelos documentaristas. A apropriação de uma imagem ou de uma sequência permite percorrer caminhos até então indisponíveis, com a diferença que esses elementos apropriados não são apresentados em suas integralidades sequenciais e sim tratados, distribuídos e serializados de modo a criar pulsações visuais que, em suas alternâncias, tecem diversas sequências rítmicas (cerca de 6 a 10 fotogramas como crescendo e decrescendo). Em *Divers-épars*, o documento é utilizado como elemento visual distinto, enriquecendo a tecelagem das sequências com colisões de movimentos, choques de texturas, deslocamentos divergentes etc. Estamos distantes, portanto, do trabalho crítico realizado por Su Friedrich. Em *Sink or Swim* (1990), ela incorporou sequências de séries de TV que glorificavam a sagrada família americana, opondo-as às lembranças debulhadas pela voz da jovem “heroína” do filme. Em meus três diários filmados, ao contrário, as sequências encontradas juntam-se às filmadas em um uso que não é crítico mas sim em prol de uma abordagem estética que visa ampliar a massa de documentos. As sequências encontradas enriquecem a paleta de fontes a partir da qual o filme é elaborado, de forma semelhante ao que ocorre em alguns documentários e ensaios cinematográficos (por exemplo, *Triste trópico*, realizado por Arthur Omar em 1974, ou ainda alguns filmes de Chris Marker). Em *Disjet*, as sequências que mostram algumas avenidas e ônibus da Paris dos anos 1950 favoreceram uma montagem peculiar na qual o corte, não respeitando mais o quadro, foi feito diagonalmente sobre 12, 24 ou 36 imagens de forma a introduzir efeitos de varredura lateral, isto é, a fazer as imagens deslizarem uma após a outra deslocando o quadro. O fato de eu não ter acesso a uma copiadora óptica limitou essa técnica de montagem à qual eu retornaria mais tarde, decupando cartões postais ou fotografias em diversos filmes até que, em *Des rives*¹⁰, eu pudesse explorá-la mais radicalmente por meio de hélices

¹⁰ Ver meu texto “Re-act” in Edson Barrus (org.), yb 150213: 40 anos de cinemactivismo, catálogo da exposição, Recife, B³, 2013, p. 71.



(ou limpadores de para-brisa) em rotação (1998).



Com *Soft Collision, Dream of A good Soldier*¹¹ (1991), que realizei junto a um estudante quando era professor da Universidade de Tampa, nos Estados Unidos, o recurso aos *found footages* é, de certa forma, generalizado. O acesso a uma copiadora óptica, que pude utilizar com mais frequência na Flórida¹², facilita a prática do desvio, pois permite efetuar imediatamente uma pré-montagem reenquadrando a imagem, alterando sua velocidade, duplicando as sequências etc. Por isso, em *We've got the Red Blues* (1991) e posteriormente em *Work & Progress*¹³ (1999), os empréstimos e as citações a Eisenstein e Vertov¹⁴ são frequentes e permitem criar falsos *raccords* entre lugares filmados em Moscou ou Leningrado com mais de 70

¹¹ *Soft Collision, Dream of A good Soldier*, de 11 minutos, é um filme para tela tripla realizado com Rick Rock no início de 1991 e exibido pela primeira vez por ocasião de uma manifestação contra a Primeira Guerra do Golfo no campus de Tampa, em março de 1991.

¹² Eu já havia utilizado a copiadora óptica na London Film-Makers' Co-op para testar possibilidades de variações e filtros no tingimento de sequências em preto e branco.

¹³ *Work & Progress* (1999) é um filme para tela dupla, feito com Vivian Ostrovsky, que trata da Rússia. Ele existe tanto como dupla projeção em 16mm quando como 35mm Scope.

¹⁴ São introduzidos nos filmes de viagens fragmentos de, respectivamente, *Outubro* e *Um homem com uma câmera*.

anos de intervalo. O falso *raccord*, na condição de modo operatório da montagem, trabalha ideias de justaposição e de compressão temporal e abre espaços que eu acabaria por trabalhar mais especificamente em *Des rives*, no qual a justaposição de planos de uma mesma cidade se faz no interior de uma imagem composta e não mais apenas na sucessão dos planos. Dessa forma, a alternância se faz apreensível no espaço, um pouco como fez Ken Jacobs ao se servir do efeito Pulfrich¹⁵, ativando o 3D em sequências de filmes dos irmãos Lumière¹⁶.

Soft Collision, Dream of A good Soldier estende o empréstimo a todos os tipos de fontes audiovisuais. O termo *found footage* se refere sobretudo (por definição) ao domínio visual, frequentemente omitindo ou minimizando a dimensão sonora, mas o empréstimo não ocorre apenas no campo plástico. A prática da colagem e da pilhagem sonora se expandiu no cinema através de trilhas sonoras constituídas por trechos distintos que funcionam como comentários, conferindo outros significados às imagens – com conotações sutilmente *camp*, em Kenneth Anger ou Jack Smith, ou propondo, via o entrelaçamento dos fragmentos, outros tipos de relação entre som e imagem, como fizeram James Tenney com Carolee Schneemann em *Viet Flakes* (1965)¹⁷ e Keith Sanborn em *Something is seen but one doesn't know what* (1986). Mais raramente, o trabalho incorpora a trilha sonora do fragmento tomado de empréstimo, como fizeram Raphael Montañez Ortiz em *What is This?* (1985) e Martin Arnold em *Passage à l'acte* (1989) e *Alone Life Wastes Andy Hardy* (1998). Essa maneira de lidar separadamente com a imagem e o som no *found footage* se generalizou com as ferramentas digitais de montagem. O acesso e o tratamento dos materiais por meio de *softwares*, que fazem do aleatório uma possibilidade de organização da obra, criou novas abordagens que podemos designar como neo-formais ou próximas do estruturalismo dos anos 1960 e 1970.

¹⁵ O efeito Pulfrich consiste em colocar um filtro polaroide diante de um dos olhos, obscurecendo sua percepção. Os movimentos laterais passam a ser percebidos em 3D.

¹⁶ Trata-se do filme *Opening The Nineteenth Century: 1896* (1990).

¹⁷ *Viet Flakes* é interessante por mesclar uma colagem de fotos de atrocidades da Guerra do Vietnã a uma colagem sonora (*Collage n°2*, de James Tenney, 1967) que, por sua vez, mescla diferentes tipos de música – de Bach ao pop, folk, *world music* etc. – e utiliza os silêncios para romper com sua própria continuidade, de forma a reforçar a disjunção e a interrupção.



Soft Collision, Dream of A good Soldier explora o som tanto quanto a imagem, trazendo a trilha sonora de alguns filmes publicitários e trechos de filmes educativos, sem no entanto explorar um registro balbuciante dos sons e imagens como fez Hollis Frampton em *Critical Mass* (1971) e como fizeram, com uso do *sampler*, vários cineastas e videastas ao final dos anos 1990. *Soft Collision* é um filme para tela tripla que recorre a *loops* nas telas laterais em preto e branco que enquadram a imagem central. Essas telas são silenciosas e o som da imagem central, quando presente, flui sobre a integralidade do fragmento escolhido, não configurando um *loop* repetitivo. A diversidade de sons desse filme remete à multiplicidade de imagens, que vão de filmes de família a filmes educativos dos anos 1940 e 1950, passando por filmes publicitários. Nossa preocupação era introduzir (mais precisamente reintroduzir) uma dimensão subjetiva à Primeira Guerra do Golfo. A operação *Desert Storm*, que os Estados Unidos haviam acabado de lançar, era vendida pelos meios de comunicação e serviços de propaganda como uma guerra limpa, sem mortes (entenda-se: sem mortes de americanos)¹⁸. Uma guerra desencarnada, sem corpos, que prefigura as táticas empregadas pelos meios de comunicação e pela propaganda americana após o 11 de Setembro, quando os sons das quedas e as imagens de fragmentos de corpos foram banidas, proibidas.

O que determinou a escolha das sequências foi, em primeiro lugar, nossa insistência sobre o comum, o pessoal, o banal e o subjetivo, de forma a amplificar a

¹⁸ Para mais informações a respeito desse filme e das questões que ele suscita, ver a entrevista e os comentários de Mathilde Chassagneux em <http://seminesaa.hypotheses.org/2801>

dimensão lírica da parte final do filme, quando a tela central muda de formato e as telas laterais que a enquadram são eclipsadas. A apropriação é generalizada e o reemprego sistematizado, mas isso não significa que eles se tornam os vetores de uma pesquisa sobre o funcionamento do cinema ou do vídeo. Não se trata de uma abordagem estrutural, tampouco de um trabalho baseado na distribuição dos itens de uma coleção. Antes, é a dimensão ativista que determina a escolha das sequências tanto quanto o contexto de seus usos. Essa dimensão ativista é explorada de maneira dominante em todos os trabalhos que realizei com *found footages* e também na peça sonora *Indices*¹⁹ (2004) – uma coleção de sons, apresentada em forma de diário pessoal, formada por arquivos que evocam acontecimentos da segunda metade do século XX e por trechos de trilhas sonoras de alguns de meus filmes, tratados eles próprios como objetos encontrados.

Essa investida ativista é resultado do posicionamento que eu privilegiei nos anos 1990 em face à epidemia da Aids. A epidemia me levou a repensar minha prática em direção a uma militância diferenciada. Não se tratava simplesmente de defender uma prática do cinema mas de incorporar uma outra dimensão militante a partir da sexualidade – como se não fosse mais possível não assumir todas as direções, todas as subjetividades que nos constituem.

Dessa forma, o desvio das sequências adquiriu essa outra dimensão até que, nos anos 2000, passei a convocar outras modalidades de escritura a fim de produzir novos trabalhos. Os filmes *d'un couvre-feu* (2006), *Hezraelah* (2006), *Warawirism* (2009), *WarOnGaza* (2009), *Luchando* (2011), *Artificial Poetic* (2013), *Schismes* (2014) e *Pacificação reaja ou será morto* (2015) reciclam, em sua maior parte, imagens e sequências públicas, ou seja, imagens que transitaram em circuitos públicos de informação ou que fazem parte da história do cinema e do vídeo e que, por isso, compõem um patrimônio comum. Esse patrimônio não pode ser restringido ou condicionado por uma questão de direitos, como tantas vezes nos é colocado. Aqui se confrontam duas lógicas que não têm, por assim dizer, nada em

¹⁹ *Indices* foi uma encomenda do Atelier de Criação radiofônica da rádio France Culture realizada em 2003-2004. Trata-se de uma peça sonora de 52 minutos que recorre majoritariamente a documentos jornalísticos (sobre a prisão de Baader, a Guerra da Argélia etc.) interligados à músicas de minha vida cotidiana. Disponível em <http://yannbeauvais.com/?p=846>

comum. Frequentemente, a lógica dos distribuidores busca limitar o acesso e a difusão de “seus bens” a fim de obter mais lucro. Assim como as universidades confiscam o conhecimento limitando o acesso a suas bibliotecas com regras que são, no mínimo, separatistas, para não dizer elitistas, os bancos de dados compram estoques e coleções de filmes por motivos especulativos em busca de fontes confortáveis de lucro, muitas vezes ignorando aquele que detém diretamente o direito sobre as imagens. O trabalho realizado por Aaron Swartz sobre a questão do livre acesso à informação científica nos serve como referência e deveria ser aplicado a todo tipo de produção intelectual e não apenas à produção científica. Ele observa, assustado, que *“Todo o legado científico e cultural do mundo... tem sido sistematicamente digitalizado e trancafiado por um punhado de corporações privadas...”*²⁰. Esse parece ser o caso também da maior parte das produções audiovisuais. Como ele nota, *“Precisamos tomar a informação, onde quer que ela esteja armazenada, copiá-la e dividi-la com o mundo”*. Essa análise permanece atual, e devemos lutar para modificar a maneira pela qual o acesso e a distribuição das informações tem sido realizada.

Meu interesse pela reciclagem de sequências começou a se manifestar quando compreendi que minha vontade não era a de fazer novas imagens, tampouco a de necessariamente fazer circular as imagens que eu havia filmado com diferentes câmeras desde o final dos anos 1980. Eu acumulava um grande estoque de bobinas em super-8 e 16mm, e também de fitas mini-DV, e percebi que poderia incorporar esse material a instalações ou diluí-lo em outras sequências, aqui e ali, em função da natureza dos projetos e das co-realizações.

D'un couvre-feu reapropria imagens das revoltas de 2005 captadas principalmente por Edson Barrus, que as filmou a partir de um aparelho de televisão, e sequências que pude encontrar recorrendo à internet. O som das sequências foi mantido, ao passo que as imagens foram reenquadradas no momento mesmo da captura ou na montagem. Trata-se de propor um comentário e de estabelecer uma relação entre duas realidades distintas e no entanto próximas, a

²⁰ Aaron Swartz, “Guerilla Open Access Manifesto”, Julho de 2008, disponível em <http://ia600808.us.archive.org/17/items/GuerillaOpenAccessManifesto/Goamjuly2008.pdf>

dos jovens negros e árabes na periferia das cidades francesas e a dos jovens das favelas brasileiras, sendo o elo criado através de um “funk proibido”: *Som de preto*.²¹



O uso de documentos retirados de jornais televisivos é uma prática desenvolvida por Edson Barrus desde 2005 na série intitulada *Documento #*. Nela, o artista filma trechos de jornais e de informativos que ele em seguida recoloca em circulação na forma de filme. No entanto, diferentemente do que fez Ken Jacobs em *Perfect Film* (1986), ele escolhe a imagem e, de certa forma, a remonta, reenquadrando a tela no momento da captura – trata-se, pois, de um material bruto-ajustado. O som, por sua vez, não é alterado. Quando me apropriei de trechos de *Documento #3: La Flambée d’automne*, eu reenquadrei as imagens e, em alguns momentos, acrescentei sons que recobrem parcial ou totalmente aquilo que é dito de forma a comentá-lo ou anulá-lo. Os *loops* foram utilizados apenas para fazer gaguejar Jacques Chirac. Outros documentos foram ainda incorporados para ampliar o campo – como o filme foi realizado alguns meses após as revoltas, julguei necessário ampliar o campo não apenas por meio da música mas também visualmente, com sequências que ilustram, por exemplo, o absurdo da violência policial.

Em *Hezraelah*, *WarWarism* e *WarOnGaza*, a questão dos discursos e da propaganda é novamente examinada, apreendida a partir de um paralelo entre

²¹ Funk de Amilcka e Chocolate.



figuras de discurso utilizadas tanto pelo Hezbollah quanto pelo estado israelense por ocasião dos recentes confrontos no Líbano, em 2006, que viram a destruição de cidades libanesas por massivos bombardeios aéreos. Nesse filme, o recurso ao *found footage* se limitou ao uso de fotografias aéreas de parte da cidade de Beirute nos dias 12 de Julho, data de início dos bombardeios, e 31 de Julho, quando a cidade não era mais que um campo de ruínas. Sobre essas imagens pulsantes aparecem textos, palavra a palavra, na mesma cadência em que pulsam as imagens. As palavras em inglês e em francês se opõem cromaticamente às tonalidades das vistas aéreas.



A ruína se tornou um *leitmotiv* da contemporaneidade. De fato, são muitos os regimes de ruínas sobre os quais o cinema se debruçou, da espetacular *mise en scène* de ruínas antigas ao cataclismo e à ruína do abandono, da dissolução da representação, como podemos ver em Jurgen Reble, Peggy Ahwesh e Bill Morisson, dentre outros. Como observa Diane Scott: “A ruína contemporânea é menos monumento ou paisagem do que uma espécie de contexto persistente.”²² A ruína é o filtro através do qual nós enxergamos; nós passamos instantaneamente do registro da catástrofe (informação televisiva) ao registro da ruína. O reemprego dessas imagens da cidade de Beirute, muito difundidas e ao mesmo tempo desqualificadas, é revitalizado pelo acréscimo de textos que permitem apreende-las

²² Diane Scott, “Nos ruines” in Vacarme, nº 60, Paris, Junho de 2012, disponível em <http://www.vacarme.org/article2175.html>

por outros critérios que não o estético. Em *Hezraelah*, mal temos tempo de ver o que é mostrado e o que é enunciado palavra a palavra na tela sem sermos colocados diante de uma situação de urgência que é, ademais, reforçada pela curta duração do filme. O que é trabalhado é a relação entre as imagens de ruínas e o sentido que elas adquirem com a leitura dos textos, um pouco como se o texto permitisse entrever, ou melhor, ver de outra maneira a imagem – é esse o caso de quase todos os trabalhos de *found footage* que nos fazem verdadeiramente (re)descobrir as imagens, e *Tom, Tom The Piper's Son* (1971) representa, nesse sentido, um importante modelo cinematográfico.

O que está em jogo nesses três filmes que tratam da questão palestina é menos a construção de um mundo do que uma interpretação. Nós não construímos o mundo; nós estamos no mundo, e a apropriação nos permite tomar certas representações para propor outras análises, interpretações, leituras. Dessa forma, o recurso ao *found footage* permite constituir uma metalinguagem na qual as modalidades fílmicas interrogam as sequências para construir outras sequências, sequências que se opõem às primeiras, as contradizem, que afastam a intenção e significação original a fim de fazer coexistir uma pluralidade simultânea de sentidos. Transformar as imagens é afirmar a possibilidade de uma multiplicidade.

Em *WarWarism* e *WarOnGaza*, a questão da luta dos palestinos é colocada em primeiro plano para fazer oposição às representações dominantes militares e midiáticas do estado israelense. Trata-se de propor alternativas através de um trabalho com imagens de propaganda do exército israelense e com sequências resultantes de sua invasão a Gaza. Os textos que se desdobram na tela desviam as imagens atribuindo-lhes outros sentidos. O uso de repetições ressalta a impressão de *déjà vu* ao mesmo tempo em que inscreve, nessa própria impressão, mais diferenças do que semelhanças. Para mim, o recurso ao *found footage* é um modo de acesso e de trabalho da história contemporânea. Não se trata de produzir uma obra na qual a questão do dispositivo e de seu funcionamento se elabora ao mesmo tempo em que se propõe uma investigação acerca de sua especificidade. Trata-se, na verdade, de trabalhar sequências que circulam pelos meios de comunicação de massa e pela internet, sequências a partir das quais outros discursos podem ser

elaborados. Se a questão palestina é central é porque ela representa, no meu modo de entender, uma constante interpelação desde a Guerra dos Seis Dias. *D'un couvre-feu, Schismes e Pacificação reaja ou será morto* interrogam aspectos raciais relacionando-os particularmente à produção e à distribuição de discursos e, conseqüentemente, de imagens dominantes. Essas questões acerca de imagens e discursos foram objeto de um conjunto de trabalhos acerca da Aids durante mais de 15 anos, o que alimentou os filmes de *found footage* em termos da relação que os textos podem estabelecer com as imagens ou simultaneamente às imagens.

Luchando representa, à sua maneira, um redirecionamento na maneira pela qual os diferentes tratamentos de objetos visuais e textuais são pensados e organizados. A apropriação se generaliza e não se limita mais a um único campo de interesse. *Luchando* interroga as ideias do senso comum, os clichês e as fantasias sobre Cuba, que tiveram um papel importante no pensamento de diversos intelectuais ocidentais²³. A viagem a Cuba, fora de qualquer contexto político ou militante, serve de pretexto a uma empreitada na qual se relacionam diferentes regimes de imagens cinematográficas, informações e propagandas de todos os tipos, privilegiando questões ligadas à homossexualidade e ao racismo aos olhos da revolução e do que ela se tornou.

O filme explora, sem vergonha, diversas fontes que vão de filmes cubanos – como os de Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez e Manuel Zayas – a filmes de diretores diversos – como Oliver Stone, Wim Wenders, Néstor Almendros, Orlando Jiménez Leal, Michael Kalatozov, Gregor Valerian e René Vienet –, passando por uma série de documentários e telejornais²⁴. O desvio é produzido tanto na imagem quanto no som, e a introdução dos elementos audiovisuais se articula conforme sua pertinência, do comentário ao desvio.

²³ Para uma análise desse filme, ver Jean-Michel Bouhours, “yb 150213” in Edson Barrus (org.), Yann Beauvais, 40 anos de cinemactivismo, catálogo da exposição, Recife, B3, 2014.

²⁴ Este não é o local apropriado para se indicar todas as fontes. A diversidade de suas origens denota a pluralidade de línguas trabalhadas no filme, o que implica, também, escolhas de tradução e de não-tradução. A multiplicidade de línguas faladas e lidas na tela reflete bem essa diversidade, revelando o impossível domínio do sentido e enfatizando o aparecimento da própria língua. Tal operação não tem a radicalidade de *The Pirate Cinema*, de Nicolas Maigret, na medida em que a reciclagem das sequências depende de seu conteúdo, ao passo em que, em Maigret, são os fluxos que determinam o que é visto segundo um mix que parece serializá-las – <http://thepiratecinema.com/online/>

Com *Luchando*, não se trata de ver todas as camadas de informação propostas e sim de colocar à disposição um grande número de elementos que os espectadores podem escolher e sobre os quais eles podem refletir à deriva. Todos os elementos são mesclados e superpostos a sequências filmadas com telefone celular durante uma viagem a Cuba em 2009, configurando aquilo que designamos como ensaio cinematográfico.



Esse filme coloca de maneira aguda a questão da pilhagem e da redistribuição de imagens e sons mais ou menos patenteados ou geridos por direitos autorais. Por não se tratar de uma agência de informação ou de um jornal, o “*fair use*” deveria poder se aplicar facilmente, independentemente do fato de os documentos já não serem atuais. Os meios de comunicação podem, com fins informativos, utilizar documentos que são protegidos por *copyright* graças ao *fair use* (uso justo ou razoável²⁵). Eles são limitados apenas com relação à duração dos fragmentos empregados. Seria no mínimo estranho, pensando em termos de liberdade de expressão, que o uso dos documentos fosse regido unicamente por trocas comerciais, o que tornaria ilegal todo uso não patenteadado. Utilizar, reutilizar, recolocar em circulação sons e imagens segundo outros procedimentos e contextos

²⁵ Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Fair_use

permite tornar acessíveis documentos por vezes esquecidos ou, por outro lado, explorados em demasia, o que justifica o interesse em trabalhos sobre “clichês”. A partir do momento em que você usa recursos “privados” ou regidos pelo *copyright*, você se coloca fora da lei. Será que essa lei corresponde aos usos contemporâneos, que fazem da citação e da reciclagem instrumentos de análise e de contextualização dos conteúdos oferecendo novas perspectivas aos objetos tomados? Em que medida sequências como aquelas do episódio da Baía dos Porcos²⁶, de 1961, do êxodo de Mariel²⁷, de 1980, ou ainda dos *Balseros*²⁸ dos anos 1990 são privadas ou públicas? Sequências de propagandas castristas ou norte-americanas fazem igualmente parte de regimes particulares de representação, regimes para os quais um acordo comercial pareceria, no mínimo, paradoxal. O recurso a trechos de filmes de longa-metragem (cubanos ou não) participa dessa generalização da reciclagem e da perspectivação de uma pluralidade de informações. *Luchando* não foi, até o momento, exibido em nenhum festival e tampouco vendido para terceiros, tendo sido exibido gratuitamente apenas em espaços culturais e educativos.



²⁶ Em 1961, os Estados Unidos tentaram invadir Cuba com o apoio de forças cubanas contrarrevolucionárias. A operação foi um retumbante fracasso.

²⁷ De Abril a Outubro de 1980, Fidel Castro expulsou nada menos que 125 mil cubanos julgados contrarrevolucionários.

²⁸ *Balsero* é o nome dado à pessoa que foge ilegalmente de Cuba em uma embarcação ou jangada precária.

Os trechos de filmes cubanos são colocados em perspectiva com outras cinematografias, principalmente documentários ou ficções que eventualmente documentaram os mesmos lugares (praças, fábrica de cigarros) em *mises-en-scène* distintas, com 30 ou 40 anos de intervalo. A apropriação coloca em relação filmes cujas formas, conteúdos e intenções se divergem ou complementam. A justaposição dessas sequências cria atritos, e esses atritos são portadores de sentidos.

Em *Luchando*, tanto quanto em *Schismes e Pacificação reaja ou será morto* e também, ainda que de outra maneira, em *Warwarism* e *WarOnGaza*, o tratamento das sequências visa a produção de imagens compostas. É preciso compreender a composição não apenas como adição de duas ou três imagens no mesmo quadro, mas como uma imagem folheada, ou seja, uma imagem elaborada em camadas que fazem oscilar e deslizar o olhar. Passamos de uma camada a outra segundo uma atenção particular que sublinha a indeterminação da localização de cada uma delas. O que é trabalhado são as relações e as dinâmicas das camadas, separadamente ou em conjunto. Tal composição frustra a profundidade da imagem em prol do qualquer, do indistinto; ela entrega tudo de uma vez só; ela não esconde nada, mas também não é imediatamente perceptível²⁹. Um pouco ao modo das viragens cromáticas utilizadas por Mathias Muller para aglutinar as qualidades plásticas de diferentes trechos que compõem *Aus Der Ferne*, a composição pulveriza a fonte minando-a, contaminando-a, dissolvendo-a, mas sem perdê-la. As imagens se intrincam.

Imagens de combatentes do Hamas são um momento, uma parte dos bombardeios israelenses. Os quatro planos da polícia militar tentando acalmar a população após assassinar um jovem em uma favela do Rio de Janeiro em Abril de 2015 se deslocam e não podem ser apreendidos simultaneamente. Os textos que se superpõem a esse quarteto de imagens reforçam a disjunção e nos obrigam a privilegiar, ver ou ler um detalhe, uma palavra... Estamos em uma situação paradoxal que faz do filme o lugar de uma escolha possível mesmo quando a natureza linear

²⁹ O conceito de “espaço-qualquer”, foi sugerido por Pascal Auger a Gilles Deleuze a fim de discutir certo tipo de imagem. Ver Nicola Rousseau, “Entretien avec Pascal Auger: autour de Deleuze et du cinéma” in *Actu Philosophia*, 11 de Julho de 2011, disponível em <http://actu-philosophia.com/spip.php?article316>



de seu próprio dispositivo não nos deixa nenhuma escolha. A imagem composta³⁰ não dispõe da mudança de pontos de vista dos jogos de videogame, que nos oferecem a possibilidade de mudar o campo e o ângulo de visão a todo momento. A imagem composta desses filmes possui um ponto de vista determinado que nos escapa, e nesse aparente caos nós produzimos pontos de fuga em um espaço instável, um espaço qualquer: um espaço do potencial³¹. Não é tanto a montagem dos planos mas a dissolução, a emergência de um outro plano dentro do plano, a emergência de uma outra matéria que introduz o sentido. A colisão não é mais o princípio da montagem: o sentido surge através de deslizamentos, das metamorfoses de um detalhe, de uma sequência em transformação. Não é a imagem composta que predomina em *Schismes*, mas antes uma articulação entre sons retirados de seus contextos de origem e distribuídos de acordo com jogos de oposição. O trabalho foi majoritariamente realizado sobre declarações do candidato e presidente Hollande.



Em *Pacificação reaja ou será morto*, a justaposição das quatro sequências em um quadrado de imagens atravessado por textos trilingües que se desenrolam na

³⁰ Sobre a imagem composta, ver Yann Beauvais, “Re-act”, op. cit.

³¹ Ver Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L’image mouvement*, Paris, Ed. Minuit, 1983, p. 171.

tela introduz uma cascata de informações que se entrecrocamos, diferentemente do som, que procede por acúmulos em ecos e ondas sucessivas. Eu me apropriei dessas sequências, filmadas originalmente com um telefone celular por moradores de favelas³², que testemunham a violência policial. Elas mostram as reações dos moradores após o assassinato de um adolescente pela polícia militar. As sequências foram reenquadradas, duplicadas e superpostas a seus negativos com uma ligeira defasagem, de tal forma que sua solarização é acompanhada por rastros das próprias sequências. A solarização visa romper com esses hábitos policiais que fazem da morte um espetáculo que alimenta cotidianamente as redes sociais. Tirar proveito dessas imagens, cruzá-las com outras, ou seja, colocá-las em fricção: as fricções de imagens não se limitam a ser uma investida na materialidade da imagem, nas texturas, grãos e pixels, mas estabelecem importantes ligações a fim de constituir um fenômeno perceptivo que, no entanto, não chega a ser uma experiência perceptiva tão notável quanto a desenvolvida por Ken Jacobs em seu *Nervous System*³³. Em *Pacificação reaja ou será morto*, o som está em um lugar particular próximo à cacofonia, ainda que possamos distinguir as palavras do rap *O bandido do Rio*, de P. H. Lima³⁴.

O desvio das imagens, tanto quanto o dos sons, é hoje uma modalidade da produção artística que não pode ser gerida por critérios que tomam exclusivamente a originalidade como valor da obra. Parece necessário modificar nossa abordagem dos direitos autorais, colocando-os em sintonia com as práticas contemporâneas.

Yann Beauvais, Recife, Maio de 2015

³² A principal fonte das sequências é Zaquel Nunes da Silva.

³³ Sobre *Nervous System*, ver Tom Gunning, “Films That Tell Time: The paradoxes of the cinema of Ken Jacobs” in *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, American Museum of The Moving Image, catálogo da exposição, Nova York, 1989. Disponível em português sob o título “Filmes que dizem do tempo: os paradoxos do cinema de Ken Jacobs”, catálogo da Mostra Especial Retrospectiva Ken Jacobs, curadoria de Carlos Adriano, 16º FestcurtasBH, Belo Horizonte, 2014.

³⁴ Seguem as primeiras frases do rap: “Rio de Janeiro: um estado em guerra / Onde preto, pobre e periférico são inimigos, são caçados como animais / Torturados e mortos como se escravo ainda fossem / A nossa querida política genocida humilha, espanca / E mata mais do que qualquer exército em países de guerra”.

Yann Beauvais, (França, 1953) cineasta, crítico e curador independente. Fez curadoria para diferentes museus e festivais e realizou mais de sesenta filmes e vídeos desde os anos 70. Em 1982 fundou a cooperativa de distribuição de filmes experimental Light Cone em Paris, 1983 a revista Scratch, e SCRATCH Projection - espaço de projeção de cinema experimental e vídeo arte em Paris e em 2011 em parceria com Edson Barrus o espaço BCUBICO em Recife.