



## FOUND FOOTAGE (II): O ASSOMBRO DAS SO(M)BRAS

Carlos Adriano

A ruína é a evidência dos restos do tempo. O cinema de reapropriação re(in)staura uma experiência de ruínas. Achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado. Pensar o tempo como montagem de elementos heterogêneos: justa posição poética, aproximação de realidades distantes (salve, P. Reverdy).

Como síntese apropriada e poética para uma prática de cinema, lembro a feliz formulação de Rachel Moore em análise do filme (*nostalgia*) de Hollis Frampton (1936-1984), filme produzido no mesmo ano (1971) do ensaio sobre a metahistória<sup>1</sup>, formulação que funciona como alegoria da metahistória: “criar ruínas é o trabalho da sobrevivência” (MOORE, 2006, p. 67). Em minha tese de doutorado, pude aplicar o conceito de metahistória de Frampton ao cinema de reapropriação de arquivo.

Em função de *Sem Título # 1 : Dance of Leitfossil* (2013-2014), tive um afortunado encontro com Aby Warburg. O primeiro filme da série “apontamentos para uma autocinebiografia (em regresso) – que me permitiu continuar fazendo filmes (e, por extensão, continuar também respirando) – extraía seu título de uma expressão cunhada pelo historiador de arte alemão. E por meio da senha-signo Leitfossil encontrei um motivo (não apenas musical, mas além de um propósito vital) que apliquei ao found footage, conforme pesquisa de meu primeiro pós-doutorado.

Warburg (1866-1929), que tomava a história da arte como sobrevivência de formas (no caso, da Antiguidade no Renascimento), trouxe dois conceitos chave: a

---

<sup>1</sup> A metahistória é um artifício ético-estético que permite ao artista continuar compondo seus trabalhos de modo que ainda se justifiquem seu projeto pessoal e a pertinência do meio em que atua. A partir de uma linhagem (à la Pound e 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 insemear consistência ressonante ao seu processo de produção. Ver FRAMPTON, 2009, p. 131-139.

“imagem sobrevivente” (sobrevivência da imagem através dos tempos) – a permanência de motivos antigos na arte de tempos posteriores (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43); e a “fórmula de pathos” – “expressões visíveis de estados *psíquicos* que as imagens teriam fossilizado” (Gertrud Bing *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23).

Na formulação do leitfossil e da imagem sobrevivente, Warburg trabalha os tempos enterrados, o fóssil como a “vida adormecida em sua forma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 293). O que remete a Bachelard: “Toda forma guarda uma vida. O fóssil [já] não é mais simplesmente um ser que viveu, [mas] é um ser que vive ainda, adormecido na sua forma.” (BACHELARD, 1988, p. 183).

No gabinete de curiosidades do found footage não existiria arquivo morto; só arquivos vivos, adormecidos em suas formas. No leitfossil, dá-se “a sobrevivência como memória psíquica passível de ‘corporalização’ ou de ‘cristalização’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 294). Daí é um passo, ou um pas de deux, na dança de apropriação e incorporação.

Warburg falava em “apropriação por incorporação” (MICHAUD, 2013, p. 269), a propósito das reflexões sobre o pensamento mítico e a capacidade do homem em *manipular coisas* (“estabelecer ligações e separações”), porque, além da antiguidade grega, sua pesquisa voltou-se para os índios pueblos da América. O que me remete à bricolagem tal como sugerida por Levi Strauss sobre o pensamento selvagem.

Nas operações de Warburg (e, de resto, nas de found footage) há um gesto de escutar, auscultar as imagens: “resgatar o timbre das vozes inaudíveis’ emitidas a partir das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35). Para Warburg, a “imagem sofre de reminiscências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 273) e a memória inconsciente apreende-se como “nó de anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27) – gestos que guardam várias analogias com o filme de reapropriação.

Arquivista convulso e compulsivo, Warburg trabalhou a organização do saber como arquivo. As imagens coligidas e montadas por ele no atlas *Mnemosyne* (em que ele justapôs reproduções de obras de arte de diversas épocas e funciona como um banco de dados ativo para seu lance de dados da montagem mallarmaica de imagens sobreviventes através dos tempos) seriam engramas – “imagem-

lembança” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 206) – e seriam (por consequência na analogia com a montagem cinematográfica) fotogramas (MICHAUD, 2013, p. 296).

Com seu atlas de imagens *Mnemosyne*, Warburg instituiria “uma verdadeira metodologia de montagem do ‘filme’ na história da arte” (MICHAUD, 2013, p. 9), que conversaria à distância com a montagem de atrações representada tanto no cinema das origens como em Eisenstein. O próprio Warburg chamou seu procedimento operacional de “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013, p. 240), o que para mim ecoaria na teoria de montagem de Dziga Vertov. E seu atlas ecoaria ainda o “cinema infinito”<sup>2</sup> de Frampton, que embaralha “filme” e “cinema”.

A segunda parte deste Dossiê poderia ser separada, a (um bem) grosso modo, em quatro blocos temáticos, cujos artigos encadeiam-se segu(i)ndo uma outra espécie de apresentação que não a da sequência (ou segmentação) temática. Artistas escrevem sobre found footage: Al Razutis; Craig Baldwin; Cécile Fontaine; Guy Debord. Martin Arnold concede entrevista a Éric Thouvenel e Carole Contant. Estudiosos escrevem sobre um filme ou o conjunto da obra de diferentes artistas: Joseph Cornell por Catherine Corman; Bruce Conner por Bruce Jenkins; Péter Forgács por Bia Rodovalho; Paolo Gioli por Bruno Di Marino; Bill Morrison por Alexandre Rodrigues da Costa e Miriam Aparecida Mendes; José Luis Guerín por Victor Guimarães; Gábor Bódy por Judit Pieldner; Christian Marclay por Margot Bouman. Para uma questão polêmica, Pascale Cassagnau escreve sobre o direito de autor.

Pensando sobre *Mnemosyne*, “meses antes de morrer”, Warburg afirmava “que a história das imagens deve ser compreendida como uma ‘história de fantasmas para gente grande’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 426). Espectros e remanescências da imagem sobrevivente poderia ser um mote para os filmes de found footage. Depositários e repositórios de memória e montagem, entre perdidos e achados.

No fim de uma conferência em 1912 em Roma, Warburg fez uma declaração tão enigmática quanto inspiradora (que eu até poderia adotar para este dossiê, para

---

<sup>2</sup> Aludido no citado ensaio sobre a metahistória, onde Frampton usa “film” para tratar tanto de “filme” (o objeto de arte, o artefato) como de “cinema” (a arte, a instituição).

qualquer conferência, artigo ou mesmo filme): “Caros colegas! Resolver um enigma em imagens – sobretudo quando não podemos esclarecê-lo de maneira simples e constante, mas apenas fornecer dele uma espécie de projeção cinematográfica – não foi, evidentemente, o objetivo de minha exposição.” (MICHAUD, 2013, p. 39).

Segundo Mallarmé, tudo existia para acabar em livro. Seguindo Borges, o mundo para caber numa biblioteca. Conseguindo Warburg, as imagens de tudo para sobreviverem em atlas de memórias em movimento (do pensamento, das articulações). Mas hoje, “pós-tudo”, “tudo existe pra acabar em youtube”, como escreveu e cravou Augusto de Campos em seu poema *tvgrama 4 erratum* (CAMPOS, 2015, p. 37). Re(en)cantar o mundo, (re)verter o clichê em assombro, eis algumas urgências para o found footage.

**Carlos Adriano**

*editor do Dossiê Found Footage*

Cineasta, doutor em cinema (USP), pós-doutor em artes (PUC-SP) e pós-doutorando em cinema (USP). Recebeu as bolsas Vitae de Artes, de Doutorado Fapesp, de Pós-Doutorado Fapesp e de Pós-Doutorado Capes. Nos últimos 26 anos realizou 13 filmes, como: *Remanescências*; *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*; *Santoscópio = Dumontagem*; *Santos Dumont pré-cineasta?*, *Sem Título # 1: Dance of Leitfossil* e *Sem Título # 2: la mer larme*. Com Bernardo Vorobow é organizador da antologia *Julio Bressane: cinepoética* e autor do livro *Peter Kubelka: a essência do cinema*.

### **Lista de colaboradores**

Al Razutis; Abigail Child; Andrea Tonacci; Bia Rodovalho; Bruce Jenkins; Bruno Di Marino; Carlos Nader; Catherine Corman; Catherine Russell; Cécile Fontaine; Craig Baldwin; Ewerton Belico; Geraldo Veloso; Guy Debord; Brian Keith Bergen-Aurand; Jean-Claude Bernardet; Judit Pieldner; Ken Jacobs; Malcolm Le Grice; Marco Bertozzi; Margot Bouman; Éric Thouvenel, Carole Contant e Martin Arnold; Elena Oroz, Matthias Müller e Christoph Girardet; Michel Favre; Michael Zryd; Morgan

Fisher; Nicole Brenez e Pip Chodorov; Nicole Brenez; Olgária Matos; Grant McDonald e Paolo Cherchi Usai; Pascale Cassagnau; Peter Delpout; Peter Kubelka; Peter Tscherkassky; Ramiro Díaz e Jorge La Ferla; Scott MacDonald e Jen Proctor; Scott MacDonald e Ernie Gehr; Tom Gunning; Victor Guimarães; William C. Wees; Yann Beauvais; Zoe Beloff.

### **Agradecimentos**

Aos Artistas, aos Autores que escreveram textos originais especialmente para este dossiê e aos Autores que permitiram a republicação de textos já existentes. E a: Ariane Michaloux; Kathy Geritz; Diane Grossé; Jaap Guldemond; José Luiz Sasso; Laura Hunt; Nicholas Yeaton; Paolo Vampa; Peter Froehlich; Stacey Allan; Stephania Petriella; Steve Anker; Steve Seid; Ted Perry.