

**O cinema como um ato de apropriação:
uma análise sobre a construção discursiva no cinema documentário**

Rafael Rosinato VALLES¹

Resumo

Este artigo pretende analisar a importância do ato de apropriação dentro do contexto das artes e como esta busca estética se inseriu dentro do campo cinematográfico. Este artigo estará centrado no cinema documentário de propaganda realizado entre as décadas de 1920 a 1950 e nos documentários contemporâneos que utilizam o “found footage” como técnica de abordagem que assume uma proposição crítica aos filmes de propaganda.

Palavras-chave: História. Política. Mito. Cinema Documentário.

Abstract

This article analyzes the importance of the act of appropriation within the context of the arts and how this aesthetic search is entered within the film. This article will focus on documentary film propaganda conducted between the decades 1920-1950 and contemporary documentaries that use found footage as a technical approach, assuming a critical proposition to propaganda films.

Keywords: History. Politics. Myth. Cinema Documentary.

Introdução

É possível pensar a história da arte a partir do conceito de apropriação? Que implicações esse termo assume numa obra artística? De que forma o ato de se apropriar de objetos, imagens e representações para ressignificá-los pode contribuir para o entendimento do que é arte? Como a apropriação insere-se no contexto cinematográfico? O cinema é um ato de apropriação?

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM/PUCRS). E-mail: ra.valles@hotmail.com

Para analisar tais questões, este artigo parte do pressuposto de que o ato de apropriação e ressignificação estabelece um campo de confrontação entre a arte (o cinema) e suas relações de representação com o real. Entender o conceito de apropriação é entrar num âmbito em que se problematizam as fronteiras dos processos de significações artísticas, ampliam uma discussão sobre os limites da arte e, sobretudo, expõem um questionamento sobre a prática discursiva e ideológica contida na arte como um todo e na própria essência ontológica do cinema.

O presente artigo concentrará, assim, uma análise sobre a apropriação somente no âmbito estético, o que nos faz refletir sobre o quanto esse processo termina problematizando certos conceitos, métodos e propostas narrativas dentro da história da arte e do cinema. Como delimitação do objeto de estudo, este artigo centra-se mais especificamente no cinema documentário de propaganda realizado entre as décadas de 1920 a 1950 e nos documentários contemporâneos dos anos 1980 em diante – os quais utilizam o *found footage* como técnica de abordagem e assumem uma proposição crítica aos filmes de propaganda. Como estudo de caso, será feita uma análise sobre o filme **The Atomic Bomb (1982)**, de Jayne Loader, Kevin e Pierce Rafferty.

A arte como um ato de apropriação estética

Para se começar a entender como a apropriação insere-se na arte, é necessário realizar um primeiro passo que busque delimitar o seu sentido. O termo *apropriação* é empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte². Diferentemente do plágio, que é um tipo de apropriação indevida em que se busca negar a procedência, o conceito de apropriação – enquanto proposta estética – assume a existência do seu referente (um objeto, uma obra de arte), buscando ressignificá-lo através de um processo de intervenção do artista. A apropriação estética trabalha, assim, com duas camadas de significação (a original e a intervenção sobre a original), em que a obra é resultado deste diálogo que se estabelece entre ambos.

²http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3182

O ato de apropriação delimitado como conceito e proposta estética é uma atividade relativamente recente na história da arte, tendo o seu início somente nas primeiras décadas do século XX. Este tipo de procedimento começou a ser conhecido por meio das colagens cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, a partir de 1912. Objetos que até o momento não assumiam uma relação funcional enquanto obra de arte – como recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho, caracteres tipográficos, entre outros – terminam por ter o seu sistema conotativo³ ampliado, ao se deslocarem do seu sentido original.

Se os cubistas utilizaram esses elementos para uma nova proposição estética, o Dadaísmo procurou ir um pouco mais além. Os dadaístas encontraram no conceito de apropriação uma forma de manifesto e crítica à arte feita até aquele momento. Através dos seus *ready mades*, Marcel Duchamp encontrou nos objetos utilitários, sem nenhum valor estético em si, uma nova forma de conceber a arte. Um vaso sanitário nunca mais foi o mesmo depois que Duchamp decidiu apropriá-lo, em **A fonte (1917)**; o mesmo se deu com uma roda de bicicleta encaixada num banco, em **Roda de bicicleta (1913)**. Duchamp não somente se apropriou de objetos utilitários, mas também de obras, como a **Gioconda (1503-1506)**, ao intervir numa reprodução do quadro de Leonardo da Vinci, colocando bigode na Mona Lisa (**L.H.O.O.Q., 1919**).

Assim como os cubistas e dadaístas, o surrealista Salvador Dalí encontrou na apropriação, através de colagens e *assemblages*, uma forma de acentuar seu processo de criação a partir de objetos desconexos entre si. Trabalhos como **O camarão telefone (1936)**, em que literalmente se mostra um aparelho telefônico com um grande camarão posto sobre ele, terminam por expressar a lógica de produção surrealista, amparada na ideia de acaso e escolha aleatória.

A busca pela apropriação voltou a se tornar referência no que se conheceu como *Pop Art*, nos anos 50-60 do século XX. A partir de artistas como Richard Hamilton, Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, entre outros, o processo de ressignificação atingiu o âmbito da publicidade, das histórias em quadrinho e das imagens televisivas. Entendendo o seu tempo como uma era em que as marcas e a imagem publicitária

³ A conotação, por ser ela própria um sistema, compreende significantes, significados e o processo que une uns aos outros (significação), e é o inventário desses três elementos que se deveria primeiro empreender para cada sistema. (BARTHES,,2003, p. 96)

havam atingido um alcance muito forte no meio comunicacional e na relação emissor-receptor, trabalhos como **Campbell's Soup Cans (1962)**, de Andy Warhol terminaram por acentuar a proposição de Duchamp no campo da cultura de massa, das marcas que caracterizam comportamentos, mas que também se tornam arte por meio desse processo de resignificação.

La destrucción de la unidad de la obra de arte clásica, orgánica o realista tiene como consecuencia la ruptura del ilusionismo, el rechazo del arte como representación, el repudio de la autonomía de la práctica artística como algo separado de la vida y la cultura cotidiana y otras consecuencias estéticas y sociales. Pero también puede acarrear un interés nuevo en el fragmento como “signo relativamente independiente”, en la unión de esos elementos independientes y en la origen de los mismos (que ya no tienen que salir de la mano del artista sino que pueden proceder del mundo real o de obras ajenas)⁴ (WEINRICHTER, 2009, p. 114).

O ato de apropriação enquanto conceito estético tornou-se um profundo ponto de inflexão na história da arte. Ao se apropriar de um objeto, uma imagem ou mesmo de uma outra obra para buscar novas significações, a arte assume uma importante ampliação nos seus processos de significação. Ela se desdobra, repensa a si mesma enquanto linguagem e, sobretudo, questiona os limites do seu próprio caráter de representação. O ato de apropriação tornou-se, assim, uma importante ferramenta de metalinguagem.

O cinema apropria-se das artes e do real

Para constituir a sua própria ontologia, o cinema necessitou passar por vários processos de apropriação. Pela interpretação de atores, o cinema apropria-se da essência do teatro; pela elaboração dramaturgical do roteiro, o cinema busca a literatura; no uso da trilha sonora e dos efeitos sonoros, encontra a música; pela composição de cores da imagem, aproxima-se das artes plásticas; nas suas coreografias de movimentos técnicos

⁴ A destruição da unidade da obra de arte clássica, orgânica ou realista tiene como consecuencia a ruptura do ilusionismo, a recusa da arte como representação, o repúdio da autonomia da prática artística como algo separado da vida e a cultura cotidiana e outras consequências estéticas e sociais. Mas também pode acarretar um interesse novo no fragmento como “signo relativamente independente”, na união destes elementos independentes e na origem dos mesmos (que já não tem que sair da mão do artista mas que podem proceder do mundo real ou de obras alheias)⁴. (WEINRICHTER, 2009, p. 114) – (Tradução livre)

da câmera com o que registra, relaciona-se com a dança; através do fotograma que constitui a fotografia, avança nessa ilusão da imagem em movimento. O cinema é uma arte impura por natureza, ela é o resultado de uma confluência das demais expressões artísticas.

Éste es un punto muy importante, porque en las otras artes, como la música o la pintura, o incluso la danza, o la escritura, se parte de la pureza. Como decía el poeta Mallarmé, se parte de la pureza de la página en blanco. En las otras artes, diría, el objetivo es conservar la pureza, conservar la pureza en la producción misma. (...) el gran problema del arte es el ser fiel a esa primera pureza. (...) El cine funciona en sentido inverso. Se parte del desorden, de la acumulación, de lo impuro, y se va a intentar crear pureza. (...) Debo depurar, simplificar. Es un punto esencial: el cine es un arte negativo. Va de demasiadas cosas a una especie de simplicidad construida⁵ (BADIOU, 2004, p.65).

O cinema não somente ressignificou as demais artes para constituir a sua própria ontologia, como também se tornou fundamental dentro de um processo mais amplo de apropriação na história das artes: a busca pela “ilusão do real”. Enquanto construção do espaço-tempo, o cinema apropriou-se da busca pelo “real” na arte, da ilusão de presenciarmos o real que sua materialidade fílmica trouxe através do movimento.

Mais que um início, a primeira projeção dos Lumière, em 1895, na França, foi um ponto de chegada para a história da arte. A começar pelo Mito da Caverna de Platão, passando pelos experimentos do matemático e astrônomo Al-Hazen no século X, os teatros de luz de Giovanni della Porta (século XVI), as projeções criptológicas de Athanasius Kircher (séc. XVII), a lanterna mágica de Christiaan Huygens, Robert Hooke (séc. XVII), o Panorama, de Robert Barker (séc. XVIII), até a chegada da fotografia, com Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (séc. XIX), a busca pelas imagens em movimento começou muito antes daquilo que veio a se chamar cinema. Ao longo dessa trajetória, o homem esteve numa incessante busca tanto por representar o seu

⁵ Este é um ponto muito importante, porque nas outras artes, como a música ou a pintura, ou inclusive a dança, ou a escrita, se parte da pureza. Como dizia o poeta Mallarmé, se parte da pureza da página em branco. Nas outras artes, diria, o objetivo é conservar a pureza, conservar a pureza na produção mesma. (...) o grande problema da arte é o ser fiel a essa primeira pureza. (...) O cinema funciona no sentido inverso. Se parte da desordem, da acumulação, do impuro, e vai tentar criar pureza. (...) Devo depurar, simplificar. É um ponto essencial: o cinema é uma arte negativa. Vai de muitas coisas a uma espécie de simplicidade construida (BADIOU, 2004, p.65). – (Tradução livre)

imaginário como também por aproximar essas representações de acordo a sua percepção frente ao real. Segundo Machado (2008, p. 14):

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos.

A descoberta da perspectiva, por Leonardo da Vinci, ao trazer a ilusão de um espaço de três dimensões, é uma consequência direta deste processo que atravessa séculos. Essa “necessidade de ilusão do real” e obsessão pelo realismo, que tanto se buscou aprimorar nas artes plásticas, terminou por transformá-la profundamente, com a criação da fotografia e, posteriormente, do cinema.

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço (BAZIN, 1991, p. 21-22).

Assim como a fotografia libertou as artes plásticas da obsessão pelo realismo da imagem⁶, o cinema terminou por acentuar esse processo secular. A imagem cinematográfica acrescenta, assim, a este realismo a ideia do movimento e do tempo, não se restringindo ao instante fotográfico. Nas palavras de Bazin, a imagem cinematográfica “embalsama o tempo”. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas. Para Comolli,

[...] nosotros queremos un reflejo que obedezca al mundo, que nos deje tranquilos en cuanto a su existencia y su relativa disponibilidad, y por otro

⁶ De acordo com Bazin (1991, p. 25), a *fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética.*

lado desejamos uma representação que possa substituir a este mundo para encantá-lo ou conjurar os perigos, transformando o espetáculo do mundo em “o mundo”, um mundo suplementário, um mundo de substituição. “De cara para a história”, o cinema, portanto, já está na história, forma parte da história enquanto se faz traço visível, arquivo, espetáculo⁷ (2007, p. 317).

Como afirma Comolli, o cinema é ao mesmo tempo o objeto e o agente deste triunfo, o empreendedor e o arquivista, o ator e a memória: *Lejos de “reflejar” tal evento o situación, una acción o realidad dadas, el film las reconstruye (cuando no las provoca); las produce como hechos filmicos, realidades filmadas*⁸ (2007, p. 317). Contar a história do século XX é fazê-lo através das imagens cinematográficas. A história e suas representações fílmicas se confundem: não se sabe por onde inicia um e termina o outro.

No entanto, é preciso ressaltar que entre a constituição dessas imagens e o real, inevitavelmente se encontra a elaboração discursiva. Uma imagem é o resultado de todo um processo de sistemas conotativos, que vai muito além de “mostrar a realidade como ela é”. Para entender o cinema, é necessário refletir sobre as suas construções discursivas e ideológicas, e é neste ponto que o cinema, uma arte de apropriação por excelência, será apropriado pelo discurso.

A “fala mítica” apropria-se da imagem cinematográfica

Para Barthes, o “mito” é, antes de tudo, *um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis porque não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma* (1980, p. 131). Barthes entende o mito como uma fala. Para entender esta “fala mítica”, o autor explica de forma bastante clara este processo de construção de sentidos e do elemento discursivo que o constitui.

⁷ [...] nós queremos um reflexo que obedeça ao mundo, que nos deixe tranquilos quanto a sua existência e sua relativa disponibilidade, e por outro lado desejamos uma representação que possa substituir a este mundo para encantá-lo ou conjurar os perigos, transformando o espetáculo do mundo em “o mundo”, um mundo suplementário, um mundo de substituição. “De cara para a história”, o cinema, portanto, já está na história, forma parte da história enquanto se faz traço visível, arquivo, espetáculo (2007, p. 317). – (Tradução livre)

⁸ *Longe de “refletir” tal evento ou situação, uma ação ou realidade dadas, o filme as reconstrói (quando não as provoca); as produz como fatos filmicos, realidades filmadas* (2007, p. 317). – (Tradução livre)

Na capa de um exemplar do Paris Match, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o “sentido” da imagem. Mas, ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande império, que todos os seus filhos, sem distinção de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretense colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores. Eis-me pois, uma vez mais, perante um sistema semiológico ampliado: há um significante, formado já ele próprio por um sistema prévio (*um soldado negro faz a saudação militar francesa*); há um significado (aqui uma mistura de “francidade” e de “militaridade”); há enfim uma *presença* do significado através do significante. (BARTHES, 1980, p.132)

É a partir desta relação, que se estabelece entre o significado e o significante contidos num signo (na capa da revista), que irá se formar um processo de significação. O mito surge assim, como uma consequência desse processo.

No entanto, um elemento essencial para a construção do mito é a relação de *deformação* que une o seu conceito ao campo dos sentidos. Como analisa Barthes, num sistema simples como a língua, o significado não pode deformar nada, porque o significante, vazio, arbitrário, não lhe oferece nenhuma resistência. Contudo, para a formulação do mito, o significante tem duas faces: uma face plena, que é o sentido (“a história do soldado negro”) e uma face vazia, que é a forma (“negro soldado francês saudando a bandeira tricolor”). O que o conceito deforma é evidentemente a face plena, o sentido: o soldado é privado de sua história, transformado em gesto: *o mito é uma fala definida pela sua intenção, muito mais do que pela sua literalidade* (BARTHES, 1980, p, 144). Ao revelar sua intenção, ao realizar essa deformação, o mito constrói-se a partir de um processo de apropriação do sentido que contém um signo.

À superfície da linguagem, algo se imobiliza: o uso da significação está escondido sob o fato, dando-lhe um ar notificador; mas, simultaneamente, o fato paralisa a intenção, impõe-lhe como que uma incomfortável imobilidade: para a inocentar, gela-a. É que o mito é uma fala “roubada” e “restituída”. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse motivo furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica. (BARTHES, 1980, p, 146-147)

Entender a construção do mito é uma questão importante para se começar a entender o aspecto discursivo contido nos primórdios do cinema documentário. Ao se “apropriar do real”, o documentário encontrou na “fala mítica” uma afirmação do seu

potencial discursivo e ideológico, fator que o distanciou dos meros registros de expedições ou estudos científicos que caracterizaram as primeiras duas décadas do cinema de não-ficção.

A começar por **Nanook, o esquimó (1922)** e a construção do mito do “bom selvagem”, o realizador Robert Flaherty encontrou nesse esquimó e na sua família, uma forma romântica e idealista de luta pela sobrevivência em condições geográficas adversas. O documentário começou a construir o seu elemento discursivo a partir da visão etnocêntrica de Flaherty em relação ao ser distante e diferente da sociedade anglo-saxônica.

Mas a “fala mítica” encontraria sua consolidação no cinema documentário através dos filmes de propaganda realizados durante o contexto da Segunda Guerra Mundial. Durante as décadas de 30 e 40, nazistas e aliados encontraram no documentário uma forma de afirmação das suas ideologias a partir do discurso mítico da afirmação de identidade nacional. Trata-se de um período em que se consolidam filmes como **Triunfo da vontade (1935)** e **Olympia (1938)**, de Leni Riefensthal, e a busca pela afirmação de poder que os nazistas pretendiam mostrar ao mundo. Simultaneamente, a escola inglesa de documentário, de John Grierson, realizador de **Drifters (1929)** e responsável por criar grupos como a EMB Film Unit e GPO Film Unit, teve amplo apoio governamental na realização de filmes de não-ficção nos quais buscava exaltar o espírito patriótico da Inglaterra em plena guerra. Mesmo com ideologias opostas, nazistas e aliados encontravam no cinema documentário uma fonte em comum: se apropriar do real e deformá-lo de acordo aos seus propósitos.

Segundo Weinrichter (2009, p. 68-69),

En parte nos encontramos aquí ante el establecimiento del archivo como elemento legitimador y evidencial, no sólo en el sentido habitual con el que se utiliza dentro de la institución documental (la imagen como registro de lo real) sino también en un sentido “jurídico” (*trial by document*, recordemos la expresión de Leyda) y requisitorio, para fijar los crímenes de guerra y recriminar.

Patricia Zimmermann insiste en que el documental “de Estado” es de hecho una más de las “fuerzas armadas” de la guerra y que sólo pueden tratar los efectos de un conflicto bélico lo que ella llama documentales independientes⁹.

⁹ Em parte nos encontramos aquí frente ao estabelecimento do arquivo como elemento legitimador e evidencial, não somente no sentido habitual com o que se utiliza dentro da instituição documental (a

O cinema documentário até fins dos anos cinquenta era basicamente uma ferramenta de propaganda para políticas de estado, fossem elas pertencentes a regimes totalitários ou liberais. O discurso mítico de exaltação da identidade nacional contido nesses filmes buscava tanto reduzir o processo de significação simbólica, para não trazer margem a interpretações que viessem a contestar o seu sentido, como também era uma forma retórica de conclamar a sociedade para que apoiasse as suas ações na Segunda Guerra.

Com o fim da guerra, o contexto sócio-histórico desse período entrou num profundo estado de “trauma”¹⁰, não somente em termos concretos (nações, sociedades e etnias destruídas), mas também em termos simbólicos, frente à impotência de representar o “irrepresentável”. Dentro desse contexto mais amplo, a própria imagem cinematográfica e as suas construções discursivas entraram em um profundo processo de reflexão. As imagens do que foi o Holocausto, realizadas somente após a derrota dos nazistas, terminou por revelar os limites da imagem cinematográfica, mostrando a sua falta num dos momentos mais trágicos da história mundial. Os filmes de propaganda, a construção da fala mítica e a exaltação da identidade nacional entravam num estado de crise, e isso trouxe ao cinema, enquanto representação do real, uma necessidade de repensar a si próprio.

imagem como registro do real) mas também num sentido “jurídico” (*trial by document*, lembremos a expressão de Leyda) e requisitório, para fixar os crimes de guerra e recriminar.

Patricia Zimmermann insiste que o documentário “de Estado” é de fato uma a mais das “forças armadas” da guerra e que só podem tratar os efeitos de um conflito bélico o que ela chama documentários independentes. – (Tradução livre)

¹⁰ Trauma deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nessa contradição já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. A característica essencial do trauma é o adiamento, ou incompletude do que se sabe. (...) Saber e não saber se confundem; e é justamente o que há de mais concreto, mais literal nas memórias traumáticas que não se deixa eufemizar pelas figuras, ou pelo conhecimento. (NESTROVSKI, 2000. pags. 08-09).

O documentário de *found footage*¹¹ apropria-se da “fala mítica”

Por mais que o ato de apropriação esteja contido na sua própria ontologia, assim como sempre esteve presente no processo de captação do real e na construção discursiva que estabelece, o cinema levou muito tempo para pensar o processo de resignificação como um conceito estético. Se as artes, no início do século XX, já assumiam esta abertura discursiva, o cinema – preso ao processo de significação da sua imagem na necessidade em ser um *reflexo do real* –, não se dava a liberdade de questionar a si mesmo enquanto linguagem.

Salvo algumas exceções, como **Padenie dinastii Romanovich (1927)**, de Esfir Schub, e **A movie (1958)**, de Bruce Corner, é somente no contexto de pós-modernidade que emergiu a partir dos anos 60, que o cinema começou a se questionar mais profundamente como meio significante. O estatuto da imagem e a proposta de representar a realidade tornaram-se questões mais complexas. O cinema, na sua poderosa relação de “crença”, de “ilusão” que o consolidou como arte de massas, começou a ser problematizado, ampliando assim seu próprio sistema conotativo em novas práticas.

É dentro desse contexto que surgiram filmes experimentais que buscavam questionar e ressignificar o sentido da imagem audiovisual. Sem conseguir se encaixar nas dicotomias “ficção–documentário”, “documentário–cinema experimental”,

¹¹ En primer lugar, y por lo que se refiere a la terminología empleada para describir el principio mismo de la apropiación, hemos ido viendo como la dificultad en reconocerlo como una categoría o proceso específico se reflejó en la tardanza en encontrar una denominación de uso general. David Curtis ya emplea la expresión *found footage* en 1971 y luego aparece también mencionada en diversos textos posteriores pero siempre de forma episódica. En 1989, al borde mismo del reconocimiento oficial de esta corriente, David James habla de “intertextualidad underground” y de collage. Sólo a partir de 1991 se empieza a usar de forma generalizada el término *found footage*, aplicando tanto a la producción contemporánea como de forma retrospectiva a las obras que van emergiendo como constitutivas de una tradición (hasta entonces) oculta. (WEINRICHTER, 2009, p. 164)

Em primeiro lugar, e pelo que se refere a terminologia empregada para descrever o princípio mesmo da apropriação, temos visto como a dificuldade em reconhecê-lo como uma categoria ou processo específico se refletiu na demora em encontrar uma denominação de uso geral. David Curtis já emprega a expressão *found footage* em 1971 e logo aparece também mencionada em diversos textos posteriores mas sempre de forma episódica. Em 1989, ao borde mesmo do reconhecimento oficial desta corrente, David James fala de “intertextualidade underground” e de collage. Somente a partir de 1991 se começa a usar de forma generalizada o termo *found footage*, aplicando tanto a produção contemporânea como de forma retrospectiva para as obras que vão emergindo como constitutivas de uma tradição (até então) oculta. (WEINRICHTER, 2009, p. 164) - (Tradução livre)

“criação–realidade”, o *found footage* assumiu então uma particularidade no contexto cinematográfico: o ato de apropriação de outras imagens enquanto conceito estético.

Como observou Sergio Wolf em seu artigo **El manantial**, [...] *de todos los modos del cine, el found footage es el unico que se define por un verbo y no por un adjetivo. Aquí es: encontrar, reciclar, apropiar, reescribir, alterar*¹² (LISTORTI; TREROTOLA, 2010. p. 14).

A ideia do verbo remete à ação, ao processo que ocorre nesta ação¹³, ao ato de deslocar os arquivos do seu sentido original para produzir um fluxo de agenciamento entre materiais de fontes e suportes diversos.

Lo que ha cambiado es la actitud de hacer una lectura literal del “contenido” de la imagen, según el lugar que ocupaba en su relato histórico original. Pero no se trata por ello de una actitud a-histórica; una vez extraído de ese contexto original, un fragmento “se puede ver como algo historicamente concreto, no por el referente connotado en las imágenes, sino por su forma y su modo de producción.

En lugar de ofrecer una explicación histórica lineal y natural, estos films hacen zozobrar el texto empleando múltiples textos, reordenando y resituando los mismos. Ponen al descubierto las leyes discursivas de la representación, de la historia, y el argumento navegando entre diferentes medios (fotografías, música, films, dibujos animados) y diferentes voces (políticas, personales, lógicas, estéticas)¹⁴ (WEINRICHTER, 2009, p. 78-79).

Os documentários de *found footage*, ao confrontarem distintas fontes, diferentes ideologias contidas nas imagens, variadas formas de abordar o real, acabaram se tornando um tipo de filme cujo objeto de estudo são os discursos contidos na imagem

¹² [...] de todos os modos do cinema, o *found footage* é o único que se define por um verbo e não por um adjetivo. Aqui é: encontrar, reciclar, apropriar, reescrever, alterar. - (Tradução livre)

¹³ E deve-se ressaltar aqui a ideia de ação num sentido em particular, pois, uma vez que o *found footage* é basicamente um “filme de montagem-edição”, tornou-se a primeira prática cinematográfica em que se recusa ou se coloca em segundo plano a ideia de filmagem, tendo-se em conta que este tipo de filme é realizado numa relação íntima do realizador com os arquivos que são apropriados e o suporte de montagem.

¹⁴ O que mudou é a atitude de fazer uma leitura literal do “conteúdo” da imagem, segundo o lugar que ocupava no seu relato histórico original. Mas não se trata por isso de uma atitude a-histórica; uma vez extraído desse contexto original, um fragmento “se pode ver como algo historicamente concreto, não pelo referente conotado nas imagens, mas por sua forma e seu modo de produção.

No lugar de oferecer uma explicação histórica linear e natural, estes filmes fazem inclinar o texto empregando múltiplos textos, reordenando e resituando os mesmos. Colocam a descoberto as leis discursivas da representação, da história, e o argumento navegando entre diferentes meios (fotografias, música, filmes, desenhos animados) e diferentes vozes (políticas, pessoais, lógicas, estéticas). (WEINRICHTER, 2009, p. 78-79) – (Tradução livre)

cinematográfica. Diferentemente dos documentários de compilação – em que a imagem de arquivo era sobretudo um testemunho, uma imagem de apoio que sustentava a argumentação de que determinado fato aconteceu –, para o *found footage* já não basta o sentido testemunhal da imagem, mas sim o aspecto discursivo que ela possui. O *found footage* forma assim sua ontologia a partir de uma imagem crítica. *Uma imagem que critica a imagem [...] e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente* (DIDI-HUBERMAN, 2010. p. 172). Tais imagens não produzem formas bem formadas, estáveis ou regulares: produzem formas em formação. Este processo de concepção da imagem crítica já se constitui assim desde a sua origem, como coloca Walter Benjamin:

A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver, porém, com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua ritmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição; de outro lado como algo que, por isso mesmo, é inacabado, sempre aberto. [...] Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito a sua pré e pós-história. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 170)

Não é por acaso que os documentários de *found footage* encontraram na fala mítica, contida nos documentários de propaganda, uma ampla fonte de apropriação e ressignificação. Com uma “fala fechada”, presa ao contexto sócio-histórico no qual esteve inserido, os filmes de propaganda, ao serem ressignificados pelo *found footage*, ganham uma outra leitura que termina ampliando o seu processo de significação. O sentido original da imagem é confrontado; o seu aspecto discursivo é colocado em jogo. Um exemplo deste tipo de documentários chama-se **The Atomic Café (1982)**, de Jayne Loader, Kevin e Pierce Rafferty.

The atomic café¹⁵

A década de 40 foi marcada não somente pelo contexto de combate aos nazistas na Alemanha e facistas na Itália pelos aliados (liderados por EUA, Inglaterra, França), mas também pelo conflito entre EUA e Japão e o início da Guerra Fria entre americanos e soviéticos. Dentro deste contexto, antes de os americanos atacarem Hiroshima e Nagasaki com a bomba atômica, em 1945, a fabricação e os testes desse material radioativo começaram a construir uma guerra psicológica entre americanos e soviéticos. É partindo deste contexto que o governo americano começou a realizar pequenos filmes de propaganda para conseguir o apoio da sua população, com vistas a um futuro ataque com esse tipo de bomba, assim como para deixar em constante alerta a sua população contra o inimigo.

O filme **The Atomic Café** parte então do uso destes filmes de propaganda para fazer uma análise da construção discursiva do governo americano em relação ao tema. Desde a entrada, pelo uso da trilha sonora e pelo trabalho de montagem, percebe-se um tom de ironia que irá percorrer todo o filme, não somente por sabermos o destino que esse tema teve (os EUA não foram as vítimas da bomba atômica, mas os responsáveis pelo ataque ocorrido no Japão), como também pelo distanciamento que temos atualmente dessa época regida pelo medo e pela paranoia que o governo americano buscava implantar na sua população. Por meio do tom de ironia, evidenciam-se a questão discursiva, contida nos arquivos originais, e uma proposta narrativa de distanciamento contida no documentário, aspecto este que caracteriza os filmes de *found footage*.

La ironia natural del collage film, [...]crea una distancia entre la imagen presentada y nuestra experiencia de la misma. El montage es el mediador del collage¹⁶ (WEINRICHTER, 2009, p. 142). O filme, ao ressaltar pela ironia o discurso desses filmes de propaganda, também termina desvelando a construção da “fala mítica”,

¹⁵ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=NOUtZOqgSG8>

¹⁶ A ironia natural do *collage film*, cria uma distância entre a imagem apresentada e nossa experiência da mesma. A *montagem* é o mediador da *colagem*. (WEINRICHTER, 2009, p. 142) – (Tradução livre)

contida nos depoimentos de autoridades e pessoas “comuns” apoiando a criação da bomba atômica como forma de proteção nacional contra os “comunistas soviéticos”.

Ao destacar o caráter oficioso e manipulador contido nas mensagens dos filmes de propaganda e a seriedade com que os arquivos constituem-se no seu sentido original, enquanto alerta a sociedade sobre a importância da bomba atômica (pois a ironia em si é uma ferramenta de intervenção dos realizadores do documentário), **The Atomic Café** torna evidente o que Barthes define como o mito enquanto uma “fala despolitizada”, com o objetivo de transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade.

O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* deste real. O mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção. O mundo penetra na linguagem como uma relação dialética de atividades, de atos humanos: sai do mito como um quadro harmonioso de essências. A função do mito é evacuar o real.

Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias. (BARTHES, p. 163)

A “fala mítica” nesses filmes de propaganda apresentam um discurso claro, simples, sem a mínima busca pela complexidade ou por contradições. É através da apropriação e ressignificação, produzidas por **The Atomic Café**, que percebemos a brutalidade contraditória entre o discurso e a prática americana em relação à bomba atômica. A demonização que o governo americano fez dos testes soviéticos para a elaboração da bomba atômica, a exploração de dramaturgias e depoimentos de *peessoas comuns*, como soldados, o apoio na imagem do âmbito da família e das crianças – tudo isso demonstra o caráter tendencioso de “naturalizar” o real, simplificá-lo.

Os filmes de *found footage*, por serem essencialmente produções em que se busca concentrar uma análise sobre o aspecto discursivo dos arquivos e o embate entre o seu sentido original e a sua ressignificação através do ato de apropriação, não têm a necessidade de se tornarem fieis aos fatos históricos. Este fator é essencial para

diferenciar este tipo de produção dos documentários de compilação, cuja imagem é uma testemunha ocular do fato ocorrido. É partindo desta liberdade conceitual que **The Atomic Café**, mesmo tendo evidenciado em letreiros, no início do filme, o contexto histórico no qual as imagens de arquivo se inserem, decide provocar na parte final uma mudança de rumo no próprio fato histórico. E se fossem os Estados Unidos que tivessem sido atacados por uma bomba atômica e não os japoneses? O documentário “cria” este fato, não como uma forma de questionar o próprio acontecimento real, mas como uma forma de refletir sobre o quanto os americanos foram dominados pelo medo de algo que não aconteceu para si próprios, e, ao final, foram os responsáveis por dizimar um enorme contingente humano.

The Atomic Café evidencia, assim, que o discurso de propaganda norte-americano, seja no contexto da Segunda Guerra Mundial ou no contexto da Guerra Fria, pouco se alterou nos tempos atuais, em que a guerra é contra o terrorismo. A construção discursiva mítica em demonizar o inimigo continuou ao longo destas décadas, por meio de filmes de propaganda que, sutilmente ou não, seguem mantendo a mesma postura. A diferença é que agora existem documentários que se propõem justamente a questionar as significações desses discursos.

Considerações finais

Seja na arte vanguardista realizada por cubistas, dadaístas e surrealistas no início do século XX, seja na *Pop Art* nos anos 60 e 70, seja no documentário de *found footage*, o que une áreas tão diversas entre si é o desejo pela ampliação dos sentidos, de um aprofundamento no processo de significações do campo artístico, no seu sistema conotativo. Assumir o ato de apropriação e ressignificação de imagens, objetos e representações é revelar um desejo que se mostra latente de tempos em tempos na arte em buscar uma forma para repensar as suas bases. O caráter metalinguístico que tem esta busca pela apropriação estética também carrega em si a ambiguidade em revelar certos limites da representação artística, mas também, ao mesmo tempo, assume o diálogo entre materiais, discursos, imagens de fontes que podem ser tão diversas e dispares entre si.

O *found footage* é uma prática cinematográfica que não surgiu para ser uma tendência e, muito menos, uma proposta passageira. A afirmação desse gênero é, antes de tudo, uma consequência direta de um profundo estado de inflexão que a imagem cinematográfica sofreu desde que sentiu seus próprios limites enquanto representação do real.

O fato de o próprio cinema problematizar a si próprio como uma construção de significações trouxe novas perspectivas às práticas cinematográficas (o *found footage* é somente uma delas), nas quais não pretende tornar-se refém de discursos totalitários, fator que foi tão determinante na primeira metade do século XX. Seria uma visão ingênua pensar que a construção da “fala mítica” no cinema deixou de existir (o cinema industrial americano ainda se constrói sobre essa base, por exemplo), mas práticas como o *found footage*, mesmo que sejam mais experimentais e de difícil acesso ao grande público, são ao menos essenciais para um constante repensar sobre a linguagem cinematográfica e a própria arte como um todo.

Referências

- BADIOU, Alain. **El cine como experimentación filosófica**. In: **Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manantial, Buenos Aires – Argentina, 2004.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1980.
- _____. **Elementos da semiologia**. Cultrix, São Paulo, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver y poder - la inocencia perdida: cine, television, ficción, documental**. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LISTORTI, Leandro; TREROTOLA, Diego (Orgs.). **Cine encontrado: qué es y adónde va el “found footage?”**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2008.
- NESTROVSKI, Arthur; SILVA, Márcio Seligmann (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental**. Pamplona-España: Fondo Gobierno de Navarra, 2009.