



RELICI
RÉQUIEM PARA AS FOUND FOOTAGES

REQUIEM FOR THE FOUND FOOTAGES

Arlindo Machado¹

RESUMO

O artigo defende as found footages (isto é, os filmes realizados exclusivamente com a montagem de fragmentos de outros filmes) como um gênero cinematográfico à parte, que difere não apenas dos outros gêneros, mas também dos chamados “documentários de arquivo”, geralmente mais didáticos e afirmativos de uma tese. Nos quatro exemplos que analisamos aqui, as found footages, ainda que operem com imagens do passado, fazem-no numa linguagem radicalmente contemporânea, afinada com a sensibilidade e a concepção de mundo do homem de hoje.

Palavras-chave: found footages, filmes de arquivo, gêneros cinematográficos.

ABSTRACT

The article asserts found footage (i.e., films made exclusively by editing fragments from other films) as a genre apart, that differs not only from other genres, but also from so-called "archival documentaries", generally more didactic and affirmative of a thesis. In the four examples we analyze here, found footages, even if they operate with images of the past, do so in a radically contemporary language, in tune with the sensitivity and conception of the world of today man.

Keywords: found footages, archival films, cinematographic genres.

Como voltar ao passado? Uma pergunta que às vezes nos ocorre, seja por coceiras da memória, seja por nostalgia do que fomos ou poderíamos ter sido, seja ainda pela vontade de ficção, tentando imaginar fábulas sobre de onde viemos, que herança carregamos nas costas e para onde supomos que vamos. Olhamos para o

¹ In memoriam.



passado pensando um pouco no presente: como foi que chegamos aqui, onde achamos que estamos e para onde pretendemos ir? O passado, o passado longínquo é o que não vivemos, assim como o futuro será o que não viveremos. Aprisionados como estamos a um tempo determinado de vida, o contemporâneo de hoje será o passado de amanhã, que por sua vez será também o passado da próxima etapa. Estamos todos condenados a sermos memória de arquivo para as gerações próximas, assim como vemos as memórias das gerações que se foram. O futuro de amanhã será a próxima etapa do passado de hoje e a olharemos com o mesmo estupor e desdém como olhamos hoje para as imagens de ontem. Ademais, o que é o presente, o passado e o futuro? O que já foi, o que está sendo e o que ainda não foi? Somos um pouco escravos do presente e temos dificuldade de supor o que poderíamos ter sido se nascidos em outra época, ou o que poderíamos ser, se dotados de longevidade. Existir é um acidente, que pode acontecer em um tempo determinado, afora do qual tudo será efêmero.

MEMÓRIAS DE TEMPO ALGUM

Essas observações nos trazem à memória o filme de Bill Morrison *Decasia* (2002). Para realizar o filme, o cineasta percorreu várias cinematecas, museus e coleções particulares de diferentes países, buscando películas antigas em avançado estado de decomposição e consideradas irrecuperáveis. Com esse material, Morrison constrói um impressionante réquiem sobre a decadência de tudo: tanto das pessoas que aparecem (ou mal aparecem) nas imagens, como também das próprias imagens, corroídas implacavelmente pelo tempo. Tudo isso ampliado pela perturbadora trilha sonora de Michael Gordon, uma verdadeira sinfonia da derrocada do ser e das coisas.

As imagens são quase impossíveis de serem identificadas. Sobraram das figuras apenas fragmentos de imagem, manchadas pelo bolor e muitas vezes



RELICI

7

deformadas anamorfosicamente pela dilatação ou compressão da película. Adivinhe-se que são provavelmente fragmentos de filmes muito antigos, cujas origens se perderam, mas também filmes amadores e caseiros, registrando o cotidiano da vida de pessoas comuns (famílias em convívio doméstico, crianças na escola, caravanas de camelos no deserto, um bailarino grego em performance, algo que parece ser um batizado ou o interior de uma fábrica). Mas o que predomina mesmo são manchas disformes e irreconhecíveis. Em vários fragmentos, o nitrato de prata das películas originais se desprende de suas bases, deixando parte das imagens totalmente em branco. Tal é o nível de desfiguração das imagens que Decasia mais parece um filme abstrato, da mesma natureza que obras como as de Oscar Fischinger, Norman McLaren ou Stan Brakhage. Mas, diferentemente da obra desses autores, o filme de Bill Morrison não é resultado apenas de um fluxo da imaginação, mas de determinações da própria natureza. Há momentos em que as imagens de Decasia ficam solarizadas, estroboscópicas, anamórficas, rodando em câmera lenta ou acelerada, mas nada disso é efeito de laboratório e sim perversões do tempo. Em outras palavras: em Decasia, o real se impõe sobre o imaginário.

No começo do filme, vemos imagens de máquinas de revelação e recuperação de filmes funcionando, mas, paradoxalmente, o que vem depois é tudo o que não foi recuperado, tudo o que se deteriorou, o que virou sucata. Uma bailarina dança entre manchas, riscos e centenas de pontos em branco (falhas na emulsão). Uma casa é demolida pelo fogo, mas a fumaça que sai se confunde com as manchas do filme. Dois homens parecem tentar se safar da correnteza de um rio, outros carregam macas de pessoas que parecem mortas. Quem são eles? Eles não têm história, a corrosão das películas lhes retirou o contexto.

As criaturas de Decasia já estarão provavelmente todas mortas, assim como também os filmes em que aparecem. Deles não sobraram nem suas imagens. Elas passaram, assim como passam as chuvas e as tempestades.



REFLEXÕES SOBRE A DISTÂNCIA

No extremo oposto de Decasia temos o filme de Jean-Luc Godard *Le livre d'image* (Imagem e palavra/2018). Esse filme também é composto de pequenos fragmentos de outros filmes, geralmente antigos (alguns dos quais do próprio Godard) sem nenhuma ordem cronológica ou conceitual, mas agora, ao contrário de Decasia, os filmes utilizados são em geral conhecidos. Um rato de cinemateca poderia dizer tranquilamente o nome de cada filme inserido no filme de Godard (exceto talvez os filmes árabes, que aparecem no fim, de difícil circulação no ocidente). O próprio Godard, em certo momento de seu filme relaciona todos os filmes, músicas e textos nele utilizados. Mas o efeito final não é muito diferente entre os dois filmes.

Tal como no filme de Morrison, as found footages utilizadas por Godard estão alteradas (solarizadas, colorizadas, granuladas, às vezes em câmera lenta ou acelerada, com a imagem em baixa definição, reduzidas a ruídos e muitas vezes tornando-se apenas uma tela negra). Mas não por manhas da natureza e sim por explícita vontade do diretor. Godard maneja os controles da máquina de efeitos um tanto aleatoriamente, quase como se estivesse cego. Como resultado, os fragmentos mais parecem quadros de arte moderna, de tênue aparência figurativa. No final das contas, o filme de Godard se parece muito com o de Morrison, com a diferença de que o primeiro tem narração e o outro não.

Bilge Ebiri (2018: 30) fala de uma distância entre texto e imagem, ou, para usar o título em português, entre imagem e palavra. Mas a narração em *Le livre d'image* não explica nada das imagens, ela é quase independente. É como se estivéssemos assistindo a dois filmes ao mesmo tempo, um na pista de imagem e outro na pista de som. Mas, paradoxalmente, uma vez ancorado numa imagem, o texto (assim como a imagem) acaba ganhando um sentido inesperado e esse novo



RELICI

9

sentido pode introduzir uma ideia nova na cabeça do espectador. Aliás, a narrativa de Godard é truncada, interrompida a todo momento em pleno desenvolvimento do texto, da mesma forma como também a trilha musical. Frequentemente, ele quebra sequências inteiras de imagem, som e texto, interrompendo os discursos. Somente um espectador novo pode assimilar as ideias novas sugeridas por essa insólita convergência de palavra e imagem.

Nesse filme, a distância também está no tempo. A maioria dos fragmentos utilizados por Godard é constituída por filmes antigos, alguns do começo do cinema. As imagens do filme podem ser antigas, mas o comentário verbal é atual (2018), mesmo quando cita textos mais antigos. A diferença de tempo para Godard não é apenas remontar ao passado para saber como éramos, mas pensar o presente por meio das lições do passado.

Godard começa o filme depois de mostrar a imagem de uma mão, enquanto está sentado à frente de sua mesa de edição e manipulando um filme, acompanhado de um comentário normalmente atribuído ao filósofo Denis de Rougemont: “Il y a les cinq doigts. Les cinq sens. Les cinq parties du monde (...). La vraie condition de l' homme c'est de penser avec ses mains.” (Existem os cinco dedos. Os cinco sentidos. As cinco partes do mundo[...]. A verdadeira condição do homem é pensar com suas mãos). E assim os dedos de Godard começam a desenrolar o seu filme e iniciar o processo de edição.

A partir dessa colocação provocadora, Godard começa um filme dividido em cinco partes, mas cinco partes tão arbitrárias e absurdas quanto a classificação dos animais por Michel Foucault em *Les mots et les choses*. A primeira dessas partes diz respeito aos remakes, que são a maneira como ele se refere às *found footages*, sua matéria de trabalho. Essa primeira parte pode ser entendida como uma introdução ao seu insólito conglomerado, que virá a seguir.



O segundo “movimento” é *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (As Noites de São Petersbourg), no qual evoca a sua nostalgia e perplexidade pelo cinema russo do período revolucionário e do período seguinte, explorando também o tema da guerra. Já a terceira parte é um comentário (à maneira de Godard) de um verso de Rilke: “*Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages*” (Essas flores entre os trilhos, no vento confuso das viagens). Godard aborda aqui um tema muito caro ao cinema: o do trem que conduz seus “confusos” passageiros por entre paisagens de paz ou de guerra, a começar pelo pioneiro *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* (1897) dos irmãos Lumière.

A quarta parte, *L’esprit des lois* (O espírito das leis) – citado a partir de um livro de Montesquieu – aborda, entre outras tantas coisas, a constituição francesa (e algumas outras europeias), desde sua origem até os dias atuais. Mas também inclui uma discussão sobre a ordem e a desordem, os vencedores e os derrotados, as regras e suas exceções, a violência e a conciliação, o castigo e assim por diante. Discute também a Lei de todas as Leis, a Bíblia, o Corão, bases do princípio religioso.

Finalmente, a última parte coloca o dedo na ferida muçulmana, focalizando o mundo árabe e seus desdobramentos mundiais, com base principalmente no livro de Edward W. Saïd *Dans l’ombre de l’ocident/Les arabs peuvent-ils parler?* (À sombra do ocidente/Podem os árabes falar?). Essa parte se chama *La région centrale* (A região central), talvez em homenagem ao filme experimental de Michael Snow de mesmo título (1971). Nessa parte, o cineasta desconstrói a representação do mundo árabe no ocidente, contrapondo o fundamentalismo muçulmano ao fundamentalismo cristão, ideologias que podem ser igualmente perversas. Os árabes – parece dizer Godard – são pouco interessantes aos ocidentais, a não ser como fornecedores de petróleo. O mundo árabe, se é que ele existe enquanto tal, parece se reduzir no ocidente apenas a paisagem e décor, habitado por um povo que não se situa nas



RELICI

11

condições de “civildade” reinantes. Se às vezes ousam algum furor, ele é logo abafado pelas forças que dominam o mundo e finalmente reduzido ao seu silêncio programado.

Dito assim de forma sumaríssima, o filme de Godard até parece facilmente decifrável. Nada mais inexato. Tudo o que foi dito aparece no filme de forma descentralizada, mostrando tudo o que diz respeito à condição humana tanto ontem, como hoje e certamente também amanhã (se é que conhecemos bem a espécie). Ademais, os temas não estão assim tão bem separados, mas são recorrentes em todas as partes. No balanço final, *Le livre* restaura uma reflexão filosófica sobre nosso legado e nosso destino. Obra de um experimentado mestre de 90 anos.

Na verdade, o cineasta dá continuidade aqui a um projeto anterior, *Histoire(s) du cinéma* (1989), no qual ele esboça uma espécie de cinema (ou vídeo) pessoal, como um livro de memórias, em que, trabalhando sozinho em seu estúdio de Rolle (Suíça), revolve todas as suas ideias, seus croquis, seus projetos, suas anotações para um curso de cinema em Montreal, os recortes de material impresso, os livros, as revistas, as fotos, os vídeos, os filmes, os cadernos de recordações, todo material iconográfico e sonoro que ele foi colecionando durante a vida. Na mesa de edição, Godard associa lembranças, amarra ideias, enfrenta suas obsessões, combina, dissocia, recombina materiais audiovisuais, na tentativa de fazer um balanço de sua paixão e de seu ódio pelo cinema. Nada que se possa resgatar ou entender verbalmente. *Historie(s)* é uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se combinam numa unidade indecomponível. *Le livre d'image* radicaliza o processo iniciado com *Historie(s)*, levando ao paroxismo tudo o que já havia de desconstrução, fragmentação e aleatoriedade no trabalho de 1989.



COMO DESCONSTRUIR UM FILME

Tom Tom, the piper's son é um pequeno filme do início da história do cinema, mais exatamente de 1905, e foi fotografado por Billy Bitzer (nessa época, ainda não havia o conceito de diretor). Conta a história do roubo de um porco numa feira e a posterior perseguição do ladrão pelos visitantes da feira, até a captura final. Trata-se de um típico filme de perseguição, gênero de grande sucesso nos primórdios do cinema. Noël Burch, em seu livro clássico sobre o nascimento do cinema (1990), dedica várias páginas ao exame desse filme para demonstrar como ele concentra todas as convenções e concepções de linguagem do cinema dos primeiros tempos. Mas foi daí, da tentativa de superar os impasses do cinema é que vão ser erigidas as bases do cinema moderno.

Pois bem. Em 1969, o cineasta americano Ken Jacobs, ligado ao movimento do cinema experimental, resolveu retomar esse filme de Bitzer e realizou, a partir dele, uma experiência radical de cinema. O filme de Jacobs leva o mesmo título que o de Bitzer (Tom Tom, the piper's son), mas, ao contrário deste último (que dura apenas 10 minutos), o de Jacobs é um longa metragem de 75 minutos e seu objetivo é desmontar completamente o filme de 1905.

Embora inteiramente baseado nas imagens de Bitzer, não sobra quase nada destas últimas na versão de Jacobs. O filme de 1905 é praticamente apagado na versão de 1969. Na verdade, Jacobs não usou diretamente as imagens de Bitzer, mas as fez projetar numa tela e as filmou projetadas, uma vez que uma das coisas que ele queria discutir era o próprio mecanismo da projeção.

O filme de Bitzer evidentemente é mudo. Jacobs mantém essa condição, mas, para deixar claro que se trata de uma projeção, colocou na trilha sonora, ao longo de todo o filme, o ruído de um projetor funcionando. Além disso, acrescentou ao filme algumas coisas a mais. Em primeiro lugar, colocou no começo e no fim do filme a versão completa do filme de 1905. Na primeira vez que se defronta com o



RELICI

13

filme de Bitzer, o espectador vê apenas um exemplar ingênuo e inocente do primeiro cinema. Mas, ao final, depois da desmontagem implacável de Jacobs, ele não consegue mais ver o filme anterior da mesma maneira. O que ele passa a ver agora são as entranhas do filme de Bitzer, tudo aquilo que deixou de ver na primeira exibição, ou seja, a verdade interna do filme, o seu desvendamento. Nesse sentido, o filme de Jacobs pode ser encarado como uma autópsia do filme anterior, uma desmistificação do sonho figurativo e narrativo do cinema.

Em segundo lugar, Jacobs dá ao exibidor de seu filme várias instruções de projeção. Por exemplo: o filme deve ser projetado até o fim da película, mesmo depois de aparecer a palavra “fim”. A projeção deve continuar por mais 20 segundos mesmo depois da película ter sido expelida pelo projetor. Depois de tudo, a sala deve permanecer no escuro por mais 20 segundos antes que as luzes sejam acessas.

Uma vez que Jacobs filmou diretamente a tela onde foi projetado o Tom Tom original, ele podia se valer de várias possibilidades próprias dessa situação. Além de poder alterar a velocidade do filme e de congelar as imagens (ou seja, mostrar os fotogramas um por um), ele podia também filmar apenas detalhes dos fotogramas, como se fossem uma zoom artificial. Esses detalhes eram tão aproximados que muitas vezes se podiam ver os grãos de nitrato que constituíam a emulsão da película, fazendo a figura se desfazer e se dissolver numa chuva de pontos. O mais paradoxal é que ele podia deslocar a sua câmera com relação à tela e fazer o filme (ou parte dele) se deslocar em relação ao quadro da câmera. Os personagens viravam silhuetas ou rascunhos, o quadro se tornava às vezes abstrato, o âmago da estrutura se revelava. Um efeito de flicagem (pisca-pisca da imagem) fazia seres e coisas aparecerem e desaparecerem, em decorrência da base fotogramática. Por fim, o intervalo negro entre os fotogramas se revelava e a tela se tornava negra.



O momento mais radical do filme (e talvez de toda a história do cinema) acontece quando Jacobs retira o filme da grifa do projetor. A grifa é um mecanismo que permite puxar o filme para baixo, em intervalos regulares, para expor fotograma por fotograma a película ao obturador. Se foi colocado fora da grifa, o filme corre sem parar diante do obturador e não pode ser exibido. É o que ocorre em Tom Tom em certos momentos. O filme corre na tela sem que possamos ver nela nenhuma imagem, mas apenas uma mancha amorfa. O filme que está sendo exibido na tela é o Tom Tom de Bitzer, mas, por uma perversão do projetor, não podemos ver nada. No entanto, o filme está lá por inteiro, mas não o podemos ver, por mais paradoxal que isso possa parecer.

Em um texto escrito em 1973, Thierry Kuntzel faz uma distinção entre o filme-película, ou seja, a sucessão de fotogramas fixos, as fotografias que constituem a base física do filme, e, de outro lado, o filme-projeção, aquela imagem contínua em movimento que é projetada na tela e que é, por sua vez, resultado de um efeito psicológico (chamado phi em psicologia) da fusão de todos os fotogramas. O cinema é normalmente entendido como o efeito de projeção, mas o conhecimento do cinema, a sua análise e a sua interpretação são resultados de um jogo entre o filme-película (o cinema entendido como uma fisicalidade constituída de fotogramas e planos) e o filme-projeção (o efeito de realidade produzido pela projeção na sala escura).

O fílmico que estará em jogo na análise fílmica não se encontrará nem do lado da mobilidade nem do da fixidez, mas entre os dois, no engendrar do filme-projeção pelo filme-película, na negação desse filme-película pelo filme-projeção (Kuntzel, 1973: 110).

Aprofundando os argumentos de Kuntzel, podemos dizer que o filme de Jacobs, que é na verdade um filme-projeção (ele é uma projeção de verdade),



RELICI

15

subverte essa impressão primeira e descortina tudo o que há de filme-película no interior da projeção.

O GRAU ZERO DA DITADURA

Peço licença ao leitor para agora considerar uma obra de minha própria autoria: Complemento Nacional (1979). Trata-se de um curta-metragem de 16 mm em 12 minutos e que pode ser considerado uma coleção de found footages, no verdadeiro sentido do termo, pois as imagens que o constituem foram literalmente encontradas em latas de lixo de uma região de São Paulo conhecida como a “Boca do Lixo”. Essa região foi considerada o maior polo produtor e distribuidor de filmes do Brasil num certo período (anos 1970-80). Os filmes produzidos nessa região percorreram o país inteiro e quando estavam completamente estragados e inapropriados para a exibição, eles eram simplesmente jogados fora. Na busca de material descartado, eu me concentrei apenas num certo tipo de filmes conhecidos como cinejornal. Oficialmente esses pequenos filmes de cerca de 10 minutos eram chamados de complemento nacional e eram de exibição obrigatória em todo o território nacional antes do filme principal.

Por uma questão de recorte, eu me concentrei apenas nos cinejornais produzidos durante a vigência da ditadura militar. Mas não se tratava então de construir um discurso contra a ditadura (o filme foi realizado durante a vigência do regime militar). O objetivo principal era desmontar implacavelmente os discursos desses filmes, a ponto de reduzi-los a nada. Aliás, eles eram nada mesmo, pois o público os detestava e nem prestava atenção a eles.

Em suas origens, o cinejornal brasileiro foi fruto da máquina publicitária do Estado Novo. A lei que tornou obrigatória a exibição dos cinejornais em todo o território nacional foi assinada pelo presidente Getúlio Vargas em 1938 e sobreviveu até o fim da ditadura militar, em março de 1985. No princípio, os cinejornais eram



produzidos pelo próprio governo, através do seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que durou até 1946. Mas, antes da extinção desse departamento, a produção de cinejornais foi sendo gradualmente liberada para empresas privadas, que continuaram, entretanto, a seguir as orientações propagandísticas e institucionais do DIP. O único “aperfeiçoamento” introduzido na lei de obrigatoriedade de exibição de cinejornais brasileiros foi um decreto do general Ernesto Geisel que obrigou os cinejornais a inserirem em seu interior material propagandístico preparado diretamente pela Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República. Os cinejornais foram desaparecendo das telas brasileiras no final dos anos 1970, por um acordo tácito entre os realizadores e exibidores, que se aproveitaram da lei de obrigatoriedade de exibição de curta-metragem nacional para adaptar-se às mudanças conjunturais e tomar posição diante dos novos mandarins que lhes queriam ocupar o quintal. Na verdade, grande parte dos “curta-metragens” projetados nos cinemas a partir de 1979 eram cinejornais disfarçados, produzidos pelas mesmas empresas que antes monopolizavam o mercado do cinejornal.

Por serem as expressões políticas mais transparentes do Estado autoritário, os cinejornais resistiram bravamente até o ocaso do regime de força. Mantidos nas mãos exclusivas dos bajuladores dos regimes, quando não produzidos diretamente pelas “agências nacionais” de cada governo, os cinejornais puderam espelhar, melhor que qualquer outro gênero cinematográfico ou jornalístico, a forma como se deu, em cada etapa histórica, a dominação ideológica das elites sobre as massas. Não seria difícil desvendar, através da história do cinejornal brasileiro, a expressão real da luta de classes no Brasil. Basta para isso seguir o que Philippe Esnault (1965: 41-52) chama de “dialética interrompida”, ou seja, o corte, a ruptura, o fosso entre os acontecimentos reais que marcaram a nossa história e a representação dessa mesma história no temário dos cinejornais. Observando os eventos mais



RELICI

17

frequentemente focalizados, sua colocação e hierarquia na contiguidade da sequência e a forma de editá-los, pode-se concluir que nossos cinejornais não eram “jornais” no sentido mais propriamente jornalístico do termo, ou seja, eles não documentavam os eventos historicamente relevantes, não participavam das intempéries da política cotidiana e pareciam existir mais ou menos à margem dos temas colocados pela conjuntura. Instituições, vida parlamentar, partidos políticos (mesmo que oficiais), eleições, decretos e decisões governamentais, mesmo que sob a ótica dos interesses dominantes, nada disso era cogitado. O que se via no temário dos nossos cinejornais era a predominância de temas ligados às áreas estritamente tecnocráticas e financeiras, matéria tão absolutamente especializada que até parecia destinada a um público bem diferente daquele que habitualmente ia aos cinemas: congresso dos produtores da borracha, assinatura de contrato entre o governo federal e alguma construtora, visita do ministro das Minas e Energia às obras de algum terminal de oleodutos, concessão de financiamento pelo Banco do Brasil para a construção de artéria viária interestadual, inauguração de novo centro de processamento de dados e assim por diante. Se pudéssemos resumir o cinejornal brasileiro numa imagem, ela seria: Sua Excelência, de paletó e gravata, discursando e recebendo aplausos no palanque oficial, tendo diante de si as colunas de concreto de uma grande obra arquitetônica recém-inaugurada, enquanto na trilha sonora desfilam marchas militares e a voz declamatória, pomposa e monótona do narrador-off fala em desenvolvimento, desenvolvimento e desenvolvimento (Machado, 1979: 33/4).

Muito bem. Mas a questão, em Complemento Nacional, era como dilapidar tudo isso, como vomitar toda a carniça que nos intoxicou por vinte anos. A ideia era anular completamente os cinejornais da ditadura. Mas não bastava fazer uma paródia sarcástica, ou colocar sobre as imagens um comentário crítico. Tudo isso me parecia pouco. Optei por tomar uma película virgem e mandar revelá-la sem



imagem nenhuma. Disso resultou uma fita transparente que projetava na tela um quadro branco apenas. Complemento Nacional é isso: uma tela vazia durante 12 minutos manchada vez por outra pela inserção de alguns flashes mínimos (apenas alguns fotogramas) dos cinejornais da época. Na verdade, as imagens só permaneciam na tela o tempo suficiente para (mal) reconhecer um ditador, ou seu séquito de bajuladores, ou seu exército de defesa, mas sem esboçar nenhuma ação. O filme ficava marcado apenas (além da predominante tela vazia) pelos ícones da ditadura (os generais e seus exércitos), que surgiam na tela aleatoriamente como se fossem aparições de um fantasma, um animal selvagem ou a premonição de uma praga. Na verdade, a duração dos planos era tão curta que mal dava para se certificar do que se tratava. As figuras dos generais e seus séquitos eram introduzidas na tela vazia como aparições assombrosas e inquietantes. Tudo o que foi suprimido instigava o espectador a cogitar sobre o que foi realmente suprimido nesses cinejornais, a realidade sombria dos bastidores desses desfiles palacianos. Tudo parecia sugerir uma emergência de fantasmas que ameaçavam vir à tona a qualquer momento, num contexto de medo e de sobressaltos.

A trilha sonora também era composta de brevíssimos trechos de música contemporânea (Stockhausen desconstruindo Beethoven e ruídos guturais produzidos pela dupla Dufrene e Baronet). Quando algum general aparecia discursando, o seu discurso, na trilha sonora, era substituído por grunhidos incompreensíveis. Entre um flash de imagem e outro, interpunham-se longos trechos de fita vazia, deixando a tela em branco, de tal maneira que, na verdade, quase não havia nada para se ver ou ouvir no filme. A tentativa era de produzir um apagamento do material original, como se fosse possível levar o discurso dos cinejornais ao seu grau zero.

Alguns analistas apontam para a referência em Complemento à censura que operava no Brasil durante a ditadura, daí a predominância da tela vazia (como na



RELICI

19

época) e das imagens decepadas. É uma leitura possível. Seria uma espécie de censura às avessas, que censura justamente os que se auto-declaravam censores. Mas a mim interessava mais a inquietação que acometia o espectador da tela vazia. Ele ficava à espera de uma imagem que não vinha e quando vinha mal dava para vê-la. Se o objetivo era desconstruir o discurso dos cinejornais da ditadura pareceu-me que esse caminho era mais demolidor que um simples documentário crítico sobre as imagens e textos do cinejornal.

PARA CONCLUIR

Nos quatro filmes considerados aqui, as found footages são encaradas como aquilo que já se foi, varrido pela marcha inexorável do tempo. Nenhuma tentativa de resgatá-las positivamente pode ser possível, como em muitos “documentários de arquivo”, fundados numa tese que busca reconstituir a história. De fato, há certos documentários no cinema e na televisão que procuram definir um ou mais temas de caráter em geral didáticos e “competentes” para dizer algo sobre a vida e a história humanas, em geral explicados por um narrador off ou over de tom professoral. Esse não é o caso dos filmes considerados aqui, que buscam alternativas radicalmente diferenciadas para tentar desvendar ou pelo menos problematizar o que ficou esquecido ou apagado na dolorosa aventura humana pela sobrevivência.

Por outro lado, porém, é preciso considerar que os quatro filmes apontados fazem essa imersão no passado numa linguagem radicalmente contemporânea, afinada com a sensibilidade e a concepção de mundo do homem de hoje. Ou como diz Jonas Mekas (1975: 451) a propósito de Tom Tom: “a tradução de uma película antiga para uma sensibilidade moderna”. Ou ainda Julien Baunay (2019: 7/10) quando afirma (a propósito de *Le livre d’image*) que filmes desse tipo devem ser tomados como pertencentes a um outro gênero, que não se confunde com nenhum dos existentes, nem mesmo com os “documentários de arquivo”. Isso quer dizer que



20

as imagens do passado não são mais revisitadas como fósseis nas mãos de um arqueólogo, mas como emanções de um passado que diz respeito às inquietações do homem de hoje. Em outras palavras, elas estão tentando indagar, sem nenhum pressuposto, sobre o que fomos, o que somos e o que provavelmente seremos enquanto primatas históricos.

Sobre o autor: Arlindo Ribeiro Machado Neto (in memoriam) Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica - PUC-SP. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e curador de arte. Publicou mais de 20 livros nas temáticas de "imagens técnicas" tais como a fotografia, o cinema, o vídeo e as atuais mídias digitais e telemáticas.

REFERÊNCIAS

- Baunay, Julien. "Godard: lettre d'un vieux sage au jeune poète". Les écrans terribles, 21/06/2019. www.lesecransterribles.com/le-livre-dimage-godard/50163 [acessado em 15/03/2020].
- Burch, Noël. La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique. Paris: Nathan, 1990.
- Chodorov, Pip. "Ridiculous! Tom Tom on video?" Exploding, special issue, 2000.
- Ebiri, Bilge. "Tale of Many Godards". Village Voice, 24 de maio de 2018.
- Esnault, Philippe. "Tout la mémoire du monde. Image et Son, 188, novembre 1965.
- Kuntzel, Thierry. "Le Défilement". Cinéma: Théorie Lectures. Dominique Noguez, ed. Paris: Klincksieck, 1973.
- Machado, Arlindo. "Acompanha: Complemento Nacional". Polímica, 1, novembro 1969.
- Mekas, Jonas. Diario de Cine. Madrid: Fundamentos, 1975.