

## **FOUND FOOTAGE E DOCUMENTÁRIO: CONSTRUÇÕES E DIMENSÕES DA IMAGEM**

Sabrina Tenório Luna da Silva \*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar as diversas dimensões da imagem presentes no documentário de *found footage* através de suas construções mnemônicas e fabulações. Com esse ponto de partida, dialogaremos acerca das construções ficcionais presentes no estilo através da análise de *Eût-elle été criminelle...* (2006), de Jean-Gabriel Periôt, tendo o *found footage* como elemento de comparação analítica.

Palavras-chave: *Found footage*, Memória, Fabulação, Ficção, Subjetividade, Documentário.

**Resumen:** En este texto pretendemos analizar las diversas dimensiones de la imagen presentes en el documental de *found footage* a través de sus construcciones mnemónicas y fabulaciones. Con ese punto de partida, dialogaremos acerca de las construcciones ficcionales a través del análisis de *Eût-elle été criminelle...* (2006), de Jean-Gabriel Periôt, utilizando el *found footage* como elemento de comparación analítica.

Palabras-clave: *Found footage*, Memoria, Fabulación, Ficción, Subjetividad, Documental.

**Abstract:** This text intends to explore the various dimensions of the image in found footage documentaries through its mnemonic and fables constructs. Then, I will dialogue about the fictional constructs through the analysis of *Eût-elle été criminelle...* (2006), by Jean-Gabriel Periôt, having the found footage as element of analytic comparison.

Keywords: Found footage, Memory, Fable, Fiction, Subjectivity, Documentary.

**Résumé:** Cet article vise à analyser les différentes dimensions de l'image dans le documentaire *found footage* à travers leurs constructions mnémoniques et narratives comme fables. Sur cette base, nous allons parler des constructions fictives à travers l'analyse de *Eût-elle été criminelle...*, de Jean-Gabriel Périot (2006), en prenant le *found footage* comme élément de comparaison analytique.

Mots-clés: *Found footage* (vidéos trouvées), mémoire, fable, fiction, Subjectivité, documentaire.

---

\* Doutoranda pela Universidade Federal de Pernambuco  
E-mail: sabrinah7@gmail.com

## Introdução

Jacques Rancière, ao analisar *O Último Bolchevique (Le Tombeau d'Alexandre, 1993)*, de Chris Marker, sobre a vida do cineasta Alexander Medvedkin, traça um paralelo entre a memória e o tipo de documentário desenvolvido por Marker, expresso nesse filme de maneira ensaística, com características estilísticas comuns a outras obras do diretor. De acordo com o teórico, a memória funcionaria como “uma coleção ordenada, um determinado arranjo de sinais, vestígios e monumentos” (Rancière, 2006: 158). Tal ordenação colocaria em evidência o caráter subjetivo da retomada mnemônica, assim como a impossibilidade de uma narração linear ou fiel do passado. Partindo dessa constatação, o teórico traça uma relação entre o documentário que, teoricamente, combateria as artimanhas narrativas ficcionais e as fabulações utilizadas nesse tipo de cinema. Assim, aponta o desdobramento dos arranjos narrativos e das construções realizadas em torno do personagem, aproximando o documental da criação ficcional baseada em construções da memória e em subjetivações.

Em *O Último Bolchevique*, os arquivos utilizados para a realização fílmica são desprovidos do caráter historicista comumente destinado a esse tipo de imagem no documentário e dessa maneira a fabulação ocorre através do que seriam os pretensos elementos de prova da argumentação seguida pelo filme. O deslocamento de tal premissa, acreditamos, seria uma das características do *found footage*, técnica cinematográfica que tem como premissa a apropriação de imagens pré-existentes com o intuito de desafiar o padrão clássico e criar meta-narrativas. É acerca desse ponto que pretendemos dialogar.

O cinema de *found footage*, acreditamos, problematizaria em grande parte dos casos os limites entre a ficção e o documentário, apresentando como foco central a construção de diferentes discursos com base em imagens realizadas para propósitos diferentes dos observados em sua

retomada. Com isso, a polissemia da imagem e o questionamento da verdade presente na mesma seriam destacados. Para Antônio Wheirinchter, “*found footage* é a técnica, o conteúdo e o foco mesmo do discurso, o tema explícito deste tipo de cinema” (Wheirinchter, 2009: 16). Tendo como base discursiva principal a apropriação dos arquivos, tal cinema teria como foco a discussão em torno da subjetividade presente no documentário, que se iniciaria antes mesmo de sua realização.

O filme de *found footage*, portanto, transformaria o realizador em um aventureiro dotado de sorte ao encontrar imagens perdidas que podem (e devem) ser retrabalhadas em outro contexto.

Não deixa de ser revelador que o mais “ficcional” que aparece quando se fala do *found footage* sejam as descrições que os “diretores” fazem do momento de “encontro”, esses *last minutes footage rescue*, como quando se reproduz a cena de Ken Jacobs encontrando esse pequeno filme primitivo de 1915 do qual surgiu seu clássico *Tom, Tom, The Piper’s Son*. (...) De alguma maneira, existe nesses e em outros filmes de *found footage* uma enorme, apaixonante diversidade de histórias, um reservatório de relatos quase novelescos que dão conta de um herói aventureiro, um romântico em luta contra os moinhos de vento do esquecimento. Dito de outro modo: a “ficção” está antes que exista o novo filme (Wolf, 2010: 11).

Ao constatar que a ficção existe antes do filme e traçar o caminho percorrido para a apropriação da imagem, o *found footage* se apresenta como uma técnica consciente de si mesma, estendendo tal consciência às demais etapas fílmicas. Dessa maneira, falaremos sobre o uso do *found footage* no cinema documental com base nas premissas de Rancière em torno da construção da memória realizada pelo documentário, situando tal discurso dentro de uma lógica narrativa que questionaria os preceitos de verdade devido à própria natureza questionável da imagem, polissêmica e dada a diferentes interpretações de acordo com o contexto histórico e a posição adotada em seu uso.

Focando a nossa análise em filmes que utilizam imagens públicas e de forte teor político na sua construção, evidenciaremos também a utilização de truques na construção narrativa como a utilização de *collage*, junção expressiva de imagens na edição, trilha sonora e narrações indicativas de sentido, entre outras coisas. A utilização dessas artimanhas evidenciaria o desenvolvimento narrativo e estilístico dentro do *found footage*, funcionando como uma tentativa de ampliar a percepção da audiência. Essa percepção teria como resultado o reconhecimento da forma de maneira mais profunda, através do estímulo ao desvendamento e à problematização da construção fílmica e das técnicas utilizadas pela montagem cinematográfica.

## 1.

O uso de materiais alheios na construção fílmica é quase tão antigo quanto a própria instituição do cinema. Em 1898, um distribuidor francês realizou uma segunda versão do caso Dreyfus com base em imagens pré-existentes. Para isso utilizou “imagens de um chefe de escritório, um chefe de tropas francesas, uma cena de uma rua parisiense, um barco à vela em direção a uma embarcação e outra cena do delta do Rio Nilo” (Wees, 1993: 35). Através da utilização da narração durante a exibição cinematográfica, as imagens informavam ao público que retratavam: “Dreyfus antes de ser preso, o Palácio da Justiça onde Dreyfus foi julgado pela corte, Dreyfus antes de entrar na embarcação e a Ilha do Diabo, para onde foi levado depois de condenado” (Wees, 1993: 35). Tal utilização apresentava as características presentes nos filmes de *found footage* até os dias atuais: apropriação de imagens, *ensamble* e re-constituição, ou mudança de sentido no exercício de montagem.

A apropriação de materiais alheios e de origens distintas viria a se desenvolver fortemente no cinema russo da década de 1920 que, influenciado pelos movimentos de vanguarda, colocava a subjetividade e a polissemia presentes no conteúdo das imagens como tema central. O nome

mais conhecido ao utilizar imagens alheias talvez seja o de Dziga Vertov, porém foi em *A Queda dos Romanov* (1927), de Esther Shub, que as possibilidades de múltiplas dimensões dentro de uma mesma imagem foram mais fortemente exploradas. Realizado dentro do regime comunista, funcionou como crítica ao sistema czarista ao utilizar imagens de propaganda do regime anterior como base, de forma a denotar a sua decadência.

Nesse exercício, Shub nos mostra que a imagem e o seu conteúdo dependem de elementos técnicos e intelectuais para a transmissão da mensagem. Dessa maneira, a diretora aponta também para a relatividade das construções mnemônicas, assim como históricas.

Ao falar sobre o regime da memória, Henri Bergson fala sobre a relatividade da construção que fazemos da mesma. Para o filósofo, a memória seria relativa à nossa representação corporal e à capacidade que cada “dispositivo-motor”, teria de interpretar e criar as mesmas. Para Bergson:

Tudo deve se passar, portanto, como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se o nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. (Bergson, 1999: 81)

Correndo o risco de simplificar demasiadamente a filosofia Bergsoniana, acreditamos que, de acordo com tal visão, a construção da memória estaria diretamente vinculada a uma tomada de posição e a escolhas mais ou menos intencionais presentes em tais tomadas. Ao analisar *O Último Bochevique*, de Chris Marker, Racière afirma que o filme “é uma ficção da memória, da memória entrelaçada do comunismo e do cinema” (Racière, 2006: 158). Tal filme, realizado como um filme ensaio, termo desenvolvido por André Bazin com base em um dos primeiros filmes de

Marker, *Lettres de Sibérie*, (1958), seria exemplar de um cinema em que pouco importa que “as imagens que o constituam sejam próprias ou alheias, procedam de um lugar ou de outro, pertençam a um repertório genérico ou se diferenciem dele por qualquer protocolo diferente de índole” (Estéves, 2006: 114). Definido dessa forma, acreditamos que o cine-ensaio situa-se dentro da lógica do *found footage*, pois para o mesmo “não conta tanto a filmagem como a montagem, porque a ambição do cine-ensaio é mostrar como um cineasta articula sua reflexão em torno de um referente” (Estéves, 2006: 114).

Essa reflexão em torno do referente seguiria um tema central, que guiaria as tomadas tiradas de filmes sem apresentarem necessariamente uma relação justificável com as demais. Para Wees, grande parte dos filmes de *found footage* caracterizam-se por “um conceito que motiva a seleção das tomadas e sua ordem de aparição; e um acompanhamento verbal (voz-over ou texto na tela) que direciona as tomadas para o conceito central” (Wees, 1993, pg. 35). No caso dos filmes de Marker, isso é perceptível pela escolha de temas centrais como o cinema de Aleksander Medvekin, a impossibilidade da revolução em *No fundo o ar é Vermelho* ou a narração de uma viagem através de uma carta recebida pela narradora de um amigo câmera-man em viagens entre Cabo Verde, Japão e Islândia, em *Sans Soleil*.

A utilização na narração ou da palavra falada, porém, não se apresenta como regra dentro de filmes realizados com metragens alheias, isso pode ser exemplificado tanto através do filme cubano *Now* (1965), de Santiago Álvarez, quanto em filmes mais recentes como *Eût-Elle été Criminelle* (Mesmo que ela fosse uma criminosa, 2006), de Jean-Gabriel Périot. Nos dois últimos casos, imagens alheias são montadas tendo uma trilha musical como base. *Now* é realizado com “fotos de todas as partes”, fato informado nos créditos do filme, e tem como personagens “negros e policiais norte-americanos”. Guiado pelas batidas musicais da música de protesto “Hava

Nagila”, interpretada por Lena Horne, estabelece o ritmo fílmico da seguinte forma:

A fragmentação e a montagem da imagem fotográfica (mediante o corte e a colagem, mas também através de bruscos *zooms*) submete o espectador a todo tipo de *shocks* e surpresas. A descoberta sucessiva dos elementos da imagem (como dos linchamentos) intensificam o efeito por impacto adiado, o reconhecimento retardado tanto do referente da fotografia como da própria instantânea enquanto símbolo (Ortega, 2008: 118).

Ao lidar com imagens reais que documentam principalmente protestos e agressão física à população negra, *Now* denuncia de maneira expressiva o conteúdo imagético, evidenciando e destacando elementos perceptíveis já em seu primeiro contexto de exibição e reforçados através da montagem.

A polissemia imagética, porém, mostra-se mais profundamente explorada no documentário de Périot, onde vemos, nos primeiros minutos, imagens referentes à Segunda Guerra Mundial editadas em alta velocidade. No decorrer do filme, a edição diminui de ritmo, utilizando a velocidade padrão de 24 quadros pro segundo. O foco temático e a atenção fílmica se voltam, a partir dessa desaceleração, para as francesas que foram amantes de alemães durante a guerra. Após a vitória dos aliados essas mulheres foram punidas e exibidas para a população, sua pena era terem as cabeças raspadas em praça pública e se verem, assim, marcadas socialmente pela participação no conflito. Ao exibir tais imagens o diretor opta por utilizar a *Marselhesa* na banda sonora e constrói uma crítica à agressividade como essas mulheres foram tratadas, sugerindo que, mesmo que as personagens fossem criminosas, isso não isentaria seus algozes da culpa. Através da análise dos quadros, pretendemos principalmente desvendar os truques utilizados na montagem na tentativa de revelar das imagens “mais do que elas mostram,

mais do que querem, ou do que queriam originalmente mostrar” (Weirinchter, 2005: 44).

Como afirmamos anteriormente, a opção por diferentes formas de construir a representação imagética se refere às criações da memória, que se baseiam em pontos de partida e opções para a sua construção. Para Rancière, a memória funciona como uma obra de ficção e “deve ser criada contra a superabundância de informações e também contra a sua ausência” (Rancière, 2006: 158). A construção ficcional, de acordo com Rancière, significaria utilizar meios artísticos para a “construção de um sistema de ações representadas reunindo formas e sinais internamente coerentes” (Rancière, 2006: 158). Através do trabalho que traça acerca da memória, fala sobre essas construções e interpretações que, acreditamos, se mostram fortemente presentes na estrutura do cinema de *found footage*. Para tais filmes, a dimensão subjetiva da imagem representaria essa forma de encontro entre as diversas criações (sejam elas ficcionais ou não) permitidas pela memória. A subjetividade viria, portanto, das variadas possibilidades de informação e interpretação presentes na imagem e sua localização dependeria de um referente e uma posição corpórea para fornecer-lhes sentido.

Com relação a isso, pretendemos analisar uma sequência de imagens presente no filme de Périot e discutir sobre as dimensões de fabulação da memória presentes na obra. O filme tem duração de 9 minutos e 29 segundos e em um dos enquadramentos, que se inicia aos 3 minutos e 11 segundos e aparece de forma sutil no início e de forma cada vez mais destacada até os 6 minutos e 27 segundos, vemos primeiro uma imagem de acordo com uma perspectiva localizada e vamos, no decorrer do documentário, desvendando as camadas presentes na mesma e as diferentes perspectivas em que é mostrada. Com base nessa análise, pretendemos compreender e discutir sobre a polissemia imagética destacada dentro dos filmes de *found footage* e as diferentes construções mnemônicas que podem



ser realizadas através de uma mesma imagem. Pretendemos, com isso, questionar o teor de reprodução da realidade presente no senso comum de definição do documentário e que vem sendo desafiado e ampliado seguidamente por teóricos e realizadores. A utilização de imagens estáticas, como observado no filme de Santiago Álvarez, apresenta um questionamento a essa dimensão, porém no documentário de Périot percebemos o desvendamento de outros truques de edição e enquadramento que dotam a imagem de finalidades diversas.

## **2.**

Os primeiros minutos do filme de Périot mostram imagens emblemáticas da Segunda Guerra Mundial. Tanques de guerra, soldados em trincheiras, bombardeios aéreos e cidades destruídas, entre outras imagens, são exibidas em aceleração constante até aproximadamente os dois minutos e trinta segundos, quando os soldados vencedores começam a voltar para os seus lares e são recebidos como heróis. Em seguida, imagens de pessoas comemorando nas ruas o que percebemos como o fim da guerra são exibidas enquanto a velocidade de exposição dos quadros vai gradativamente diminuindo até voltar à velocidade usual de rotação dos frames. Gradativamente as imagens tornam-se novamente mais lentas e seguem o som da *Marselhesa*, que varia a velocidade de acordo com o efeito pretendido na exposição das imagens. Em meio a esse momento de retomada do ritmo de rotação fílmica, percebemos brevemente as imagens 1 e 2. Na primeira imagem um homem balança um cabelo que se encontra fora do quadro e na imagem 2, um cabelo balança ao vento ao lado de um rosto masculino que vai do sério ao sorridente.



Imagem 1: 3'11''



Imagem 2: 3'20''

Em um segundo momento, percebemos as dimensões da imagem que não nos foram mostradas nesses primeiros quadros. Na imagem 3, vemos o complemento da imagem 1 e encontramos o mesmo rosto masculino agora em plano geral, segurando os cabelos de uma mulher enquanto outro homem segura o seu rosto e outros posam ao lado da mesma.



Imagem 3: 4'47



Imagem 4: 5'02''



Imagem 5: 6'05''



Imagem 6: 6'08''



Imagem 7: 6'10''



Imagem 8: 6'16''

Entre as imagens 4 e 8, percebemos que a tomada se concentra na mulher cujos cabelos aparecem desde a segunda imagem e vemos seus cabelos raspados publicamente diante de uma multidão. Entre as imagens 5 e 8 percebemos, também, a volta ao enquadramento inicial utilizado na imagem 2 e aos poucos o homem sorridente volta a ser enquadrado junto às mechas de cabelos loiros que restam da mulher.



Imagem 9: 6'19''

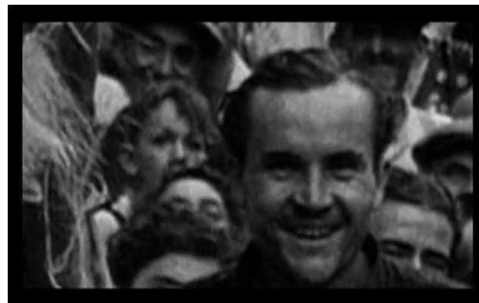


Imagem 10: 6'22''

Nas imagens 9 e 10 percebemos a volta ao segundo quadro exibido e regressamos ao ponto inicial conhecendo o caminho original do conteúdo imagético presente nesses fragmentos. Tais imagens se passam em um espaço relativamente longo de tempo e são intercaladas por planos gerais da multidão aplaudindo o evento e várias outras mulheres que são levadas à

praça para que suas cabeças também sejam raspadas. A partir dos seis minutos do filme vemos uma repetição frequente das tomadas aqui destacadas, sua exibição, porém, acontece de maneira sutil e seu conteúdo corre o risco de passar despercebido devido à ausência de uma narração indicativa. A edição, porém, se utiliza da repetição dos personagens e enquadramentos para que tal imagem não se perca. Dessa maneira, a audiência é estimulada a fazer associações livres sem uma orientação verbal que leve à mesma uma informação direta e objetiva.

Através dessa breve atenção ao conteúdo expresso nas imagens, percebemos uma tentativa de reconstrução das memórias que nos foram deixadas através desses arquivos. De acordo com Paul Arthur, em análise da obra de Marker, o diretor “não permite que nenhuma imagem se reduza a um artefato congelado, cada imagem se abre para submeter-la a uma revisão em tempo presente” (Arthur, 2006: 127). A montagem do filme de Périot, além de remeter à obra de Marker devido à opção pelo ensaio e pela apropriação de imagens, encontra conexão com o cinema soviético dos anos 20, influenciador de quase todos entre os poucos diretores que se dedicam à prática do *found footage*, operando também uma revisão de arquivos passados na contemporaneidade. Tal operação, porém, coloca em evidência a montagem, que tem como base principal “os efeitos de tela partida, nos *loops*, na câmera lenta e acelerada, na inversão do movimento e no congelamento do fotograma” (Arthur, 2006: 130).

A influência estética dos cineastas soviéticos de vanguarda, mostra-se presente nestes filmes que, acreditamos, são também projetos políticos de reconstrução mnemônica. Para Rancière, Marker não pretendia preservar uma memória de Medvekin ao realizar *O Último Bolchevique*, o que ele pretendia era criá-la (Rancière, 2006:154). Ao desvendar o caminho que levou ao quadro inicialmente mostrado, Périot pretende sugerir que aquilo que vemos passa por recortes, seleções e opções políticas e estéticas. O resultado final tem como objetivo, portanto, fornecer sentidos díspares e

apontar para a impossibilidade de realismo e verdade na construção documental ou nos processos de construção da memória como um todo.

As criações e re-criações da história e da memória, permitidas e justificadas por um cinema documentário onde o discurso apresenta-se como foco diante de uma junção de imagens que buscam expressar uma verdade relativa, localizada dentro de códigos e pertencimentos previamente identificados, encontra reverberação nos estudos de Josep Catalá sobre filme ensaio e vanguarda, quando afirma que:

Se o cinema queria ser realista deveria ter subido no carro da vanguarda, que perseguia uma visão profunda da realidade, no lugar de confiar na essência do documentário, que se conformava em preservar o testemunho de uma visão de muito curto alcance (Catalá, 2005: 11).

Para que o documentário concretize-se dentro de tal premissa, uma das fortes influências é a *collage*, definida por Wees como uma das categorias do *found footage*, junto à compilação e à apropriação de material alheio. Essas categorias, além de falarem esteticamente, seriam associadas a significados dentro desse cinema. Para ele a compilação teria inclinações estéticas voltadas para o realismo e para a realidade, a *collage* teria como foco de significação a imagem e inclinação estética modernista e a apropriação teria como base a simulação (Wees, 1993: 33). Apesar da defesa do autor em torno das categorizações, acreditamos que as mesmas se mostram reducionistas e se confundem. Pois a utilização da *collage*, por exemplo, pode trabalhar também a favor da invisibilidade no amálgama de materiais, pois se relaciona, nos dias atuais, “com a onipresença da reciclagem e das fragmentações apresentada de forma não problemática na cultura (áudio) visual contemporânea” (Ortega, 2006: 105).

A reflexão mnemônica e temporal, assim como as perspectivas exibidas pela imagem, não necessariamente podem ser reduzidas através de

categorizações, por mais amplas que sejam e, assim como o atual estatuto do documentário e o teor das imagens com as quais travamos contato, dificilmente conseguiriam encontrar um significado fixo.

Lidar com a memória é lidar fortemente com a construção histórica e perceber as dimensões da imagem de forma que interpretá-las de maneiras variadas, abre espaço para que essas imagens também sejam um dia re-assimiladas e questionadas de acordo com o momento vigente. Quando perguntado sobre o seu engajamento político Marker afirma, em uma de suas raras entrevistas, sua posição em relação a tal engajamento. Para o diretor:

Para muita gente engajado quer dizer político, e a política, arte do acordo (o que lhe honra, já que fora do acordo não existem mais do que relações de força bruta) me aborrece profundamente. O que me apaixona é a História, e a política me interessa apenas na medida em que representa a falha da História no presente (Marker apud Estéves, 2006: 113).

Nos filmes de Santiago Álvarez, de Périot e de vários outros artistas que trabalham com o *found footage*, percebemos essa necessidade de rever a história, de pensar a política de uma forma reflexiva e descobrir maneiras de recontá-la. Um rosto masculino sorrindo ao lado de um cabelo longo loiro pode esconder uma cabeça com metade dos cabelos raspados e mostrar esse corpo inteiro, é uma forma de reconstruir o momento perdido através de outra perspectiva.

### 3.

Voltando à nossa premissa inicial a fim de fechar um ciclo, percebemos que a imagem, ao explorar dimensões diversas através da montagem, representa algo mais, adquirindo uma certa independência do momento histórico e das intenções do autor, ao mesmo tempo em que aponta para esse mesmo autor, responsável pelos enquadramentos que

recebemos. A representação, aqui, insere-se dentro da narrativa e funciona como uma tentativa de desvendar a carga de subjetividade presente na imagem e no discurso documental através da sua estrutura.

De qualquer maneira, falamos de filmes, que representam construções de mundo variadas e variáveis. Isso torna menos problemática a oposição (artificial) proposta entre cinema ficcional e documental. Para Rancière, tal prática torna-se problemática na medida em que não é possível:

Pensar em filmes documentais como o oposto de filmes de ficção simplesmente porque as obras são realizadas com imagens reais do cotidiano e com documentos de arquivos sobre eventos que obviamente aconteceram e na ficção se utilizam atores que atuam fora da fantasia histórica. A verdadeira diferença é que o documentário em vez de tratar o real como um efeito a ser produzido o trata como um fato a ser compreendido (Rancière, 2006: 158).

Como afirma Ortega, o documentário também desenvolve formas de fazer-se transparente, conformando-se ao entendimento e à simples passagem de informação (Ortega, 2006: 103). O que apontaria, em grande parte do cinema de *found footage*, para um outro campo do conhecimento, seria justamente a tentativa de transformação através da compreensão de informações que a imagem não fornece em primeira mão. E não é apenas no campo discursivo que o real é tratado; é questionando a representação realista e a linearidade que esses filmes nos fornecem outras formas de ver. Formas, porém, que não podem ser conformadas a verdades absolutas, mas que servem para que nos questionemos, como nos aponta Rancière, acerca das verdades que nos são mostradas e que são reutilizadas como maneira de apontar para essa dimensão ficcionalizada e corpórea da construção da memória.

O cinema documental, que teria como base primeira a realidade, sendo, portanto, oposto ao cinema experimental, performático e ficcional,

segundo Antônio Weirinchter, teria adquirido tais características devido a um processo de autocrítica que definiria posteriormente à sua inauguração um padrão que lhe diferenciaria do cinema ficcional (Weirinchter, 2008: 256).

Se hoje um filme como *Um homem com uma câmera* é considerado mais pertencente ao cinema de vanguarda do que ao cinema documental (e por isso mesmo nós podemos considerar o mesmo como um precedente significativo do documentário experimental) é porque, como as demais sinfonias urbanas dos anos 1920, não se acomoda à normativa que acabaria adotando o gênero. Não se trata de uma norma única e fixa no tempo, claro está, senão de uma concepção variável e marcada por sucessivas rupturas que foram conformando a riqueza do desenvolvimento do documentário: poderia afirma-se, nesse sentido, que estamos diante de um modo de representação que evoluiu a partir do que podemos qualificar como um ‘processo de autocrítica’. (Weirinchter, 2008: 256).

Tais características, para o autor, poderiam ser encontradas principalmente no “ensaio, no filme diário, no modelo performativo, no *fake*, e no cinema de metragem encontrado” (Weirinchter, 2008: 254), utilizando também espaços diversos de exibição (teatros, museus, performances) e englobando categorias em um primeiro momento antagônicas ao que veio a ser estabelecido como documentário. Pensando dessa maneira, realizamos esse estudo na tentativa de jogar elementos de discussão para um campo que apresenta constantes possibilidades de invenção.

### **Referências bibliográficas**

ARTHUR, Paul. *Cine-ojo* (2006), “El legado del cine soviético refractado en la siempre crítica mirada de Chris Marker” in: María Luisa Ortega



- y Antonio Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores.
- BERGSON, Henri (1999), *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Martins Fontes.
- CATALÁ, Josep (2005), “Film-ensayo y vanguardia” in: Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- ESTÉVEZ, Manuel Vidal (2006), “Bajo los adoquines de la historia: Chris Marker, Militante” in: María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores.
- ORTEGA, María Luisa (2008), “De la certeza de la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina” in: Laura Gómez Vaquero, Sônia López García (Eds.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Documenta.
- RANCIÈRE, Jacques (2006), *Film fables*. Oxford & New York: Berg Publishers.
- WEES, William C. (1993), *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Antology Film Archives: New York City.
- WEIRINCHTER, Antonio (2005), “Jugando con los archivos de lo real. Apropriadón y remontaje en el cine de no ficción” in Cassimiro Torreiro, y Josexto Cerdán (Eds.), *Documental y Vanguardia*, Cátedra: Madrid.
- WEIRINCHTER, Antonio (2009), *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4.
- WOLF, Sergio (2010), “El Manantial”, in: Leandro Listorti e Diego Trelotola (Eds.), *Cine Encontrado: Qué es y donde va el found footage?*, Gobierno de Buenos Aires, Libro que acompaña el “Foco found footage” del 12º BAFICI, Buenos Aires.