

A APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO NA OBRA DE HARUN FAROCKI E PÉTER FORGÁCS

Jamer Guterres de Mello *

Resumo: Este artigo busca discutir o uso de imagens de arquivo e *found footage* como um procedimento que acaba por ressaltar algumas singularidades estéticas e discursivas das imagens, deslocando o seu sentido original e criando para elas significados inéditos. Para tanto serão analisados alguns aspectos da filmografia de Harun Farocki e Péter Forgács, dois artistas que têm adotado este gesto de apropriação, provocando a re-significação dos sentidos originais das imagens.

Palavras-chave: cinema, imagens de arquivo, *found footage*, apropriação, Harun Farocki, Péter Forgács.

Resumen: En este artículo se discute el uso de imágenes de archivo y *found footage* como un procedimiento que acaba por resaltar algunas singularidades estéticas y discursivas de las imágenes, al desplazar su sentido original y crear significados inéditos. Para ello se analizarán algunos aspectos de la filmografía de Harun Farocki y Péter Forgács, dos artistas que han venido adoptado este gesto de apropiación, provocando la re-significación de los sentidos originales de las imágenes.

Palabras clave: cine, imágenes de archivo, *found footage*, apropiación, Harun Farocki, Péter Forgács.

Abstract: This paper aims to discuss the use of archival and found footage as a procedure whose objective is to stand out aesthetical and discursive singularities that misplace images original senses and create new senses for them. For this purpose, some aspects of the filmography of Harun Farocki and Péter Forgács will be analyzed. These two artists have been adopting this gesture of appropriation, causing the re-signification of the original meanings of the images.

Keywords: cinema, archival footage, *found footage*, appropriation, Harun Farocki, Péter Forgács.

Résumé: Cet article traite de l'utilisation d'images d'archives et de *found footage* comme une procédure qui permet de mettre en évidence certaines singularités esthétiques et discursives des images, le déplacement de la signification originale et la création de significations inédites. On analysera dans cette perspective certains aspects de la filmographie de Harun Farocki et de Péter Forgács, deux artistes qui ont adopté ce geste d'appropriation, ce qui provoque la re-signification des significations originales des images.

Mots-clés: cinéma, images d'archives, *found footage*, appropriation, Harun Farocki, Péter Forgács.

* Doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul –UFRGS.
E-mail: jamermello@gmail.com

Sobre arquivo e apropriação no cinema

A manipulação de imagens de arquivo de origens diversas, captadas em diferentes suportes e formatos, tem sido cada vez mais comum no cinema, principalmente em filmes autobiográficos ou ensaístico-reflexivos. Alguns cineastas têm produzido ficções e documentários que estabelecem seu discurso a partir de confrontos e questionamentos do estatuto e da natureza da imagem num contexto de (re)apropriação. São, na verdade, artistas que encaram o cinema como um híbrido de imagens que se combinam num conjunto de experimentações não-narrativas ou em novos formatos de narrativas fílmicas, por meio de estruturas temporais lineares ou não-lineares, e se valem de uma prática de remontagem crítica e analítica que tem se mostrado recorrente na cultura audiovisual contemporânea.

Estes artistas costumam se valer de material de arquivo em circunstâncias de recontextualização das imagens – um uso afastado daquele que é feito normalmente pelo documentário expositivo clássico, por exemplo, em que as imagens de arquivo servem como documento em sentido mais estrito. No documentário tradicional ou na reportagem televisiva, a busca por material de arquivo acontece com o intuito de ilustrar um determinado acontecimento histórico, factual. O que nos interessa especificamente é trabalhar com uma memória visual que ultrapassa a condição geral do arquivo, um caráter ontológico da imagem que se dispõe a ser reutilizada. Trata-se de uma materialização do arquivo num espaço hipertextual, estabelecendo inúmeras conexões com outras imagens concomitantes.

Se é creditada à cineasta russa Esther Shub, já em 1927, a realização do primeiro filme baseado em imagens de arquivo, *A queda da dinastia Romanov* (montado a partir de imagens de cinejornais da época e de filmes da família Romanov), há outras experiências exitosas que costumam ser

mais lembradas, como o clássico *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955), *Beginning* (Artavazd Peleshian, 1967), *Videogramas de uma Revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992), *História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), além de obras de Agnès Varda e Chris Marker, como *Elegia a Alexandre* (1993), homenagem em forma de vídeo-carta prestada por Marker ao cineasta Alexander Medvedkin, uma de suas referências assumidas¹. Em obras mais recentes, sobretudo mais autorais, a manipulação de imagens de arquivo tem aparecido de forma recorrente, usada com diferentes fins, como é o caso de filmes como *Tarnation* (Johnatan Caouette, 2005) e, no âmbito brasileiro, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1998), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e o polêmico e provocador *Pacific*² (Marcelo Pedroso, 2009).

São filmes que recontextualizam, copiam, refazem e estabelecem diversos outros tipos de variações sobre elementos de filmes anteriores. Apesar de numerosa, é uma prática ainda pouco estudada, embora venha sendo objeto de crescente interesse por parte dos pesquisadores no campo do audiovisual. A proliferação de estudos e pesquisas acerca do uso de

¹ Até mesmo Dziga Vertov, que não foi um realizador de filmes baseados em imagens de arquivo, tem seu nome associado à prática em função do teor vanguardista da sua produção e ao emprego da montagem baseada em sobreposições e justaposições - o efeito *assemblage* notório em “O Homem com uma Câmera” (1929) - que é comum a muitos filmes baseados em imagens de arquivo.

² Em *Pacific*, Marcelo Pedroso se utiliza de um dispositivo interessante e particular, criando um longa-metragem a partir de imagens amadoras registradas por passageiros de um cruzeiro de Reveillon entre Recife e Fernando de Noronha. Através da montagem, o diretor confere novos sentidos às imagens que não foram realizadas originalmente para a realização de um filme, mas sim para servirem de registros pessoais. *Pacific* gerou uma interessante troca de mensagens entre Marcelo Pedroso e o crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet, publicada no blog de Bernardet e mais recentemente na revista Teorema – Crítica de Cinema (nº 18, agosto de 2011). A correspondência entre cineasta e pesquisador levanta questões como ética documental, padrões estéticos, dispositivo e a transposição do privado ao público. O filme foi exibido na 29ª Bienal de São Paulo, na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes e em vários outros festivais, e foi premiado como melhor filme na 9ª Mostra do Filme Livre (RJ), no 4º Panorama Coisa de Cinema de Salvador (BA) e na sétima edição do CineEsquemaNovo – Festival de Cinema de Porto Alegre (RS).

imagens de arquivo, principalmente neste contexto de (re)apropriação peculiar no audiovisual contemporâneo que nos interessa investigar, é bastante recente. Talvez este interesse possa ser justificado inicialmente pelo acúmulo de informações e o conseqüente aumento de bases de dados digitais, o que acarreta não só o deslocamento da noção de biblioteca para uma nova forma paradigmática de compilação do saber que vem a ser denominada de arquivo, como também a preocupação com a problemática da memória histórica, geral e individual da contemporaneidade (Català, 2007).

Este artigo busca discutir a manipulação (reorganização e remontagem) de imagens de arquivo como um procedimento que tem por objetivo ressaltar algumas singularidades estéticas e discursivas que deslocam o sentido original das imagens e criam para elas significados inéditos. Seria possível afirmar, portanto, que as imagens guardam em si um vasto e complexo depósito de sentidos à espera de novas combinações.

Serão analisados, assim, alguns aspectos da filmografia de dois artistas que têm adotado esta ação de recontextualização das imagens, que provoca a re-significação dos seus sentidos originais: o alemão Harun Farocki e o húngaro Péter Forgács. O interesse desta investigação, portanto, atravessa a possibilidade de pensar as intensidades e as mais variadas manifestações sensíveis (situações conceituais, técnicas e estéticas) evocadas pelas imagens, quando elas aparecem deslocadas de um possível caráter de documentação ou impressão da realidade. O arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice.

Desta forma, pretende-se chamar a atenção, sobretudo, para o potencial da constituição da imagem em movimento, de seu processamento, de sua apropriação, numa dimensão capaz de refletir sobre a hibridação das imagens no campo da arte e dos produtos audiovisuais na atualidade.

Procura-se traçar um quadro comparativo entre aspectos que se assemelham nas obras desses artistas e também elementos que se diferenciam.

Olharemos, deste modo, alguns produtos audiovisuais que se caracterizam por essa prática de remontagem, filmes formados por fragmentos de filmes alheios, que se apropriam desse material e os apresentam em uma nova disposição, que recorrem a uma re-criação e, assim, questionam o estatuto da imagem num âmbito que ultrapassa o campo específico do cinema. São filmes e instalações que pretendem acrescentar algo ao sentido do material remontado, que modificam e alteram os significados originais e não se contentam em ser meros registros ou documentos.

As imagens de arquivo em Harun Farocki e Péter Forgács

Harun Farocki é um dos mais importantes cineastas da Alemanha. Do seu currículo constam mais de 100 obras entre filmes e instalações que possuem acentuadas marcas de originalidade, tanto estéticas quanto discursivas. Um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma profunda reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea.

Na obra de Farocki, as imagens pré-existentes constituem a base para criar um novo filme. Ao montar novas sequências, Farocki cria um contexto político e poético e substitui a ordem cronológica do material fílmico alheio, retirado de seu estado original. Uma característica essencial do gesto de Farocki encontra-se em sua competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em seus filmes. Como consequência, as imagens adquirem uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado anterior, porém, nesta nova paisagem textual criada pelo cineasta a carga crítica e política se produz exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem.

Entre suas obras mais conhecidas estão *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (“Bilder der Welt und Inschrift des Krieges”, 1988), filme que mostra fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, feitas por pilotos norte-americanos; *Natureza Morta* (“Stilleben”, 1997), que relaciona pinturas dos séculos XVI e XVII (frutas, vasos, flores, etc.) com fotografias publicitárias de produtos contemporâneos de consumo; *Entre Duas Guerras* (“Zwischen zwei Kriegen”, 1978), ensaio sobre a indústria de armas e o caráter auto-destrutivo do capitalismo no período entre-guerras (1917-1933); *A Saída dos Operários da Fábrica* (“Arbeiter Verlassen die Fabrik”, 1995), que associa o primeiro filme dos irmãos Lumière a diferentes imagens da história do cinema, mostrando operários e suas relações com as fábricas onde trabalham; e *Videogramas de uma Revolução* (“Videogramme einer Revolution”, co-direção de Andrei Ujica, 1992) que retrata a revolução que derrubou o ditador Nicolau Ceausescu em 1989 através de imagens amadoras em vídeo e do resgate de transmissões da televisão estatal romena.

Péter Forgács é um artista multimídia e cineasta independente que se utiliza de *found footage* (material filmico encontrado) para criar seus filmes e instalações e que se autointitula um colecionador de memórias. São imagens caseiras, geralmente filmes de família, registros da vida cotidiana dos anos de 1920 e 1930, sobre os quais o cineasta se debruça a fim de explorar a natureza complexa das imagens. Seu interesse reside especialmente na forma como as imagens são criadas, montadas, percebidas e forjadas. Seu estilo é comparado ao de realizadores como Chantal Akerman, Jonas Mekas e Agnès Varda e sua obra é fortemente marcada pelos mecanismos de manipulação de imagens de arquivo que exploram os limites entre cinema e artes visuais.

Em sua obra, com mais de 30 filmes produzidos desde 1978, destacam-se *A Família Bartos* (“A Bartos Család”, 1988), primeiro episódio da série *Hungria Particular*, que mostra registros da família de um talentoso

cineasta, compositor e madeireiro amador, Zoltán Bartos, saqueada pelo “governo colaboracionista” em 1944; *El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola* (“El Perro Negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból”, 2005), uma bela colagem de imagens de arquivo que trata de diversos acontecimentos ocorridos no início da guerra civil na Espanha, como o assassinato de um cineasta amador e seu pai por um grupo de anarquistas liderado por “Pedro el Cruel”; *O Êxodo do Danúbio* (“Dunai Exodus”, 1998), diário de viagem sobre o êxodo dos judeus da Eslováquia pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial; e *Hunky Blues – O Sonho Americano* (“Hunky Blues – az amerikai álom”, 2009), documentário poético sobre milhares de húngaros que imigraram aos Estados Unidos entre 1890 e 1921.

De forma geral, podemos afirmar que uma ação ou um objetivo comum permeia variadas obras que se utilizam de material de arquivo: uma nova forma de reexaminar as imagens e estabelecer a partir daí novas relações, novos significados. Uma espécie de incursão no interior dessas imagens, uma busca por um espelhamento de uma memória visual particular. Talvez aí se explique o grande interesse, recorrente nessas obras, por filmes caseiros, íntimos, arquivos familiares. Trata-se, portanto, do surgimento de uma memória, ou pelo menos uma busca por esta memória, cujas características não são mais de ordem histórica ou social, mas, sobretudo, de ordem individual e subjetiva.

Partilhamos da definição de Josep Catalá (2007) de *filme de apropriação* que engloba todas as manifestações que fazem um novo tipo de uso de filmes já existentes, um gesto substancial que trata todo tipo de arquivo como imagem-documento, seja ela de origem familiar, ficcional ou mero registro documental. Este procedimento tem sido largamente utilizado em ensaios audiovisuais, filmes que possuem nitidamente um caráter de “pensamento ao vivo” e se afirmam como produções artísticas que travam diálogo intenso e direto com a contemporaneidade. Tais obras ensaísticas

são geralmente associadas às vanguardas artísticas e à renovação e ousadia no manejo da linguagem cinematográfica.³ Català (2007) sustenta a ideia de que o cineasta-ensaísta se propõe a "pensar" e "falar" através da relação íntima, ou melhor, da reflexão entre sons e imagens. É o que o autor chama de pensamento-fala do filme ensaio. Para ele o grande poder do filme ensaio é refletir sobre as imagens de tal forma que sua própria atividade seja deslocada a um nível em que todas as imagens, tanto próprias como alheias, atingem um segundo nível de representação da realidade.

Em *El Perro Negro* Péter Forgács consegue elaborar um documentário sobre a Guerra Civil Espanhola desafiando todos aqueles que insistem em examinar o passado pelo viés daquilo que chamamos de discurso da História (Rosenstone, 2012: 35). Forgács simplesmente abre mão da tentativa de contar a História de um modo convencional, pelo contrário, parte de momentos intrigantes e desconexos, cria um jogo de ilusão através de imagens amadoras que parecem carregar um estatuto factual ainda mais interessante que a simples documentação dos fatos poderia expor. Sobre esse aspecto é importante notar que “as notáveis reformulações de Péter Forgács de filmes amadores em documentos históricos enfatizam qualidades poéticas associativas em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista” (Nichols, 2005:141). Desta forma o filme acaba construindo um terreno particularmente hábil onde, todavia, sugere pistas dos acontecimentos históricos sem recorrer a posições convencionais e categorias pré-fabricadas (idem: 176).

Conforme Beatriz Rodovalho, os “filmes de família são documentos e contradocumentos históricos, [...] não informam, não comunicam, não são pedaços objetivos arrancados do passado. Eles invocam, antes, um modo privado de leitura, no qual as lembranças familiares completam as imagens-

³ Ver Almeida e Mello, 2011 e Almeida, 2011.

lembranças na tela. Ultrapassando os limites da chamada ‘realidade’, como escreve Karl Sierek, ‘nós temos, então, no mesmo movimento, uma ficção fundada na realidade e um documento imaginário’”.

Já a obra de Farocki é amplamente atravessada por uma força de ordem política. Nesse sentido, seus filmes são permeados por uma expressão do pensamento que estabelece tanto sua poética quanto sua responsabilidade política com a potência das imagens. Sobre esse aspecto Christa Blümlinger afirma que “toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de ‘desmitologizar’ e ‘socializar’ o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, ‘leitores e espectadores em participantes’” (Blümlinger, 2010: 151).

Farocki se utiliza da linguagem cinematográfica para expressar uma forma de "ver" a si mesmo no outro, de gerar sua própria visão na imagem do outro.

Quer seja o ponto de partida ou a linha de chegada, o momento do "câmbio" metafórico marca a suspensão da gravidade em sua imaginação. Justapor opostos aparentes e, se necessário, torturá-los até que cedam a uma identidade escondida ou a uma semelhança insuspeitada fornece os momentos (temporários) de fechamento das sequências de pensamento (Elsaesser, 2010: 108).

Raymond Bellour, ao discorrer sobre as potências da fixação da imagem e um possível fim do cinema, expressa seu entusiasmo com a obra de Farocki ao afirmar que “ficamos [...] estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard⁴, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa paisagem de imagens e ideias na qual elas

⁴ Kaja Silverman e Harun Farocki, *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1999.

parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento” (2010: 137).

O uso de material de arquivo assume, assim, uma posição desterritorializada em relação à arte e à criação, e a montagem lida sobretudo com memória (e talvez daí derive o caráter altamente autoral e personalístico das obras mencionadas). Na obra de Farocki e Forgács a montagem passa a ocupar um lugar de excelência como elemento expressivo, momento fundamental da criação de sentido. Georges Didi-Huberman, no livro *Images malgré tout*, inteiramente dedicado à discussão do arquivo em sua relação com a montagem cinematográfica, a memória e a verdade, afirma que imagens de arquivo pouco dizem antes de serem inseridas num contexto de montagem: “[...] le montage intensifie l'image et rend à l'expérience visuelle une puissance que nos certitudes ou habitudes visibles ont pour effet de pacifier, de voiler.” (2003: 170).⁵

Sobre a importância da montagem o próprio Farocki afirma que

Na mesa de montagem, do balbuciar emerge a retórica. Por existir essa articulação retórica, o discurso sem articulação da sala de montagem é um balbuciar. Na filmagem, pode-se deslocar a câmera para lá ou para cá, numa decisão tomada na hora, sempre marcada pela dúvida. Na sala de montagem, hesitamos por uma semana até saber onde será posta tal imagem de um minuto (apud Blümlinger, 2010: 151).

Consuelo Lins, pesquisadora que tem se dedicado ao estudo do arquivo e do documento na produção audiovisual contemporânea e compartilha do olhar de Didi-Huberman acerca do arquivo, questiona:

⁵ Num debate relevante acerca das imagens de arquivo do Holocausto e o seu uso em filmes, livros, exposições etc., Didi-Huberman se ocupa prioritariamente do âmbito da representação, e aproveita para rebater a polêmica em torno da sua obra provocada pelas críticas feitas por Claude Lanzmann, documentarista autor do filme *Shoah*. Para Lanzmann, o Holocausto é da ordem do inimaginável e do irrepresentável, e por isso qualquer busca por representá-lo visualmente não passa de fetichismo revisionista. Não é a perspectiva de outros cineastas, como Alain Resnais e Jean-Luc Godard, que não se furtaram de usar imagens explícitas e de certo modo até já banalizadas do Holocausto em suas obras.

Mas o que é um arquivo? Um testemunho? Uma memória? Um ato de imaginação? Arquivo é um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado. [...] Ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente (2010: s/p).

Ao gerar este processo dinâmico de utilização de imagens de arquivo, tanto Harun Farocki quanto Péter Forgács acabam por confundir o espectador em relação ao real e também produzem uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Assumem a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (Deleuze, 2007). Martine Joly se refere a um temor bastante atual a respeito da verdade ou falsidade das imagens, uma insegurança do espectador em relação à possibilidade de crer naquilo que vê. Segundo a autora,

Ao nos interrogarmos, pois, mais concretamente acerca da natureza desta verdade esperada, nos pareceu que não se estava à espera de um só tipo de verdade da imagem, mas de pelo menos três: a verdade como mesmo (duplo); a verdade como correspondência; a verdade como coerência. Cada tipo de verdade está unido a aspectos distintos da imagem: seu aspecto de vestígio, seu aspecto de testemunho e seu aspecto de gênero. (Joly, 2003: 130).⁶

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983), possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que as obras desses dois realizadores fazem com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, os filmes evocam a “inquietante

⁶ Tradução nossa.

estranheza”, definida por Didi-Huberman como o “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha” (2010: 227).

Estabelecemos, portanto, um vínculo entre documento e ficção, fazendo da verdade, mais precisamente, um *efeito* da ilusão, condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade. Em outras palavras, este *efeito* de ilusão não é tomado como oposto absoluto da verdade, mas aquilo que compreende o falso, a mentira e a ficção, no campo do sensível, possibilitando a emergência daquilo que pode, ou não, vir a ser tomado como verdade (Feldman, 2006: s/p), reflexão que diz respeito diretamente às questões que emergem dos filmes indicados. “É porque a realidade não pode ser registrada que o realismo está morto. Todo texto, toda composição, é uma construção. Nós não imitamos o mundo, nós construímos versões dele.” (Scholes apud Renov, 2012: 55).

Em linhas gerais, podemos fazer uma breve aproximação às propostas de Arlindo Machado, ao discorrer sobre as formas expressivas da contemporaneidade no livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*:

A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um ‘texto’ para ser decifrado ou ‘lido’ pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada (1997: 244).

Machado diz ainda, no texto *Diálogo Entre o Cinema e o Vídeo*,

A iconografia atual tem relativizado bastante os aspectos “indiciais” da imagem técnica, ou seja, o seu caráter de registro, os efeitos da impressão direta do “real” sobre um suporte, isso que se conhece na semiótica peirceana como *secundidade*. Em contrapartida, ela agora se mostra também como intervenção gráfica, como iconografia em si

(*primeiridade* na classificação peirceana) e como informação conceitual, expressão de um saber, efeito de conhecimento (*terceiridade*) (1994: s/p).

A constante fragmentação de imagens – um aglomerado de fissuras e multiplicidades entre cinema, vídeo e fotografia – acaba se constituindo numa forma de pensar as imagens do mundo, mais do que pensar o mundo. As imagens se transformam em uma forma de olhar e de pensar a respeito das coisas. Esta mistura de diversos fragmentos de diferentes tipos de imagens gera um ritmo de desarmonia que possui grande importância para as obras. Esta característica confere aos filmes um certo caráter metalinguístico, pois convoca uma experiência sensorial bastante específica, em que o espectador é quase que compelido a refletir sobre a questão da materialidade das imagens. Portanto, a variedade instrumental presente na obra de Harun Farocki e Péter Forgács opera também como geradora de afetos, dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores (Dubois, 2004).

Neste caso, a utilização do vídeo reforça suas particularidades e especificidades exatamente na possibilidade de se tornar um estado entre várias outras coisas (arte e linguagem, por exemplo). O vídeo não seria mais uma possibilidade de narrar, mas antes um modo de pensar, um metadiscurso sobre o cinema (Dubois, 2004). Sobre este aspecto Arlindo Machado afirma que:

[...] a câmera capta do ‘real’ apenas uma matéria-prima para o posterior trabalho de produção significativa, razão por que se pode dizer que [...] o ato inaugural no universo do vídeo reside mais propriamente nos trabalhos de pós-produção. A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estarmos diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente, efeito de opacidade significativa a que muitos atribuem hoje um caráter apocalíptico, como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de ‘desrealização’ do mundo visível (1994: 127).

Considerações finais

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente na esteira do conceito de “entre-imagem” – largamente explorado por Raymond Bellour. Para o autor “o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo [...] faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar [...] de 'efeito cinema' na arte contemporânea” (Bellour, 2009: 38).

Muitas vezes o autor da obra, ao utilizar imagens de arquivo, não toma como objetivo crucial a re-significação do material original. É o caso do cinema experimental, ao utilizar o arquivo como uma via aberta, uma alternativa que privilegia muito mais a liberdade criativa, onde o cineasta não busca respostas ou verdades pretensamente universais sobre os temas tratados nos filmes. Evidentemente as imagens se recontextualizam, por si mesmas, independente do objetivo do cineasta. Com efeito, no cinema experimental o que está em jogo, de fato, é a possibilidade de maior abertura a múltiplas interpretações, e a utilização de imagens alheias parece favorecer este efeito, ao potencializar algumas lacunas a serem preenchidas pela participação ativa do apreciador na fruição da obra.

Pensar o cinema contemporâneo como um híbrido de imagens que se combinam em narrativas experimentais – ou novos formatos de narrativas fílmicas por meio de estruturas temporais lineares ou não lineares – tem ganhado importância crescente nos estudos de cinema. Desta forma, diversos autores têm chamado a atenção para o potencial da constituição da imagem em movimento, de seu processamento, numa dimensão capaz de refletir sobre a hibridação das imagens no campo da arte e dos produtos

audiovisuais na atualidade. É o caso de André Parente, quando afirma que “assistimos claramente ao processo de transformação da teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (2009: 23).

Afirmamos, portanto, que a apropriação é um procedimento que permite um olhar deslocado em direção à realidade fílmica, ou melhor, a apropriação efetua uma mudança de posição de um objeto em outro contexto, um olhar sob uma nova linha de observação. Grosso modo, evidencia-se que Farocki e Forgács se ocupam de uma mesma prática, a apropriação de imagens alheias, mas que cada um guarda em si algum tipo de particularidade. Uma mesma técnica em variados tipos de ação. Filiamos-nos à proposta do pesquisador Antonio Weinrichter, quando separa a prática de apropriação em três segmentos: “el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos y el subsiguiente efecto de recontextualización o creación de un nuevo sentido” (2009: 16).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Gabriela e MELLO, Jamer (2011), “O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis” in Fabrício Silveira (ed.), *Pequenas Crises. Pesquisa em Comunicação e experiência estética*, Porto Alegre: Modelo de Nuvem, pp. 17-32
- ALMEIDA, Gabriela (2011), “Por um cinema sem limite: o pensamento audiovisual em História(s) do cinema” in José Francisco Serafim (ed.), *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema*, Salvador: EDUFBA, pp. 135-151

- BELLOUR, Raymond (2010), “A foto-diagrama” in Maria Dora Mourão *et al.* (ed.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 134-147
- BLÜMLINGER, Christa (2010), “Harun Farocki – estratégias críticas” in Maria Dora Mourão *et al.* (ed.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 148-161
- BRAKHAGE, Stan (1983), “Metáforas da visão” in Ismail Xavier (ed.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 341-352
- CATALÀ, Josep (2007), “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa” in Antonio Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, pp. 186-189
- DELEUZE, Gilles (2007), *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed. 34
- DUBOIS, Philippe (2004), *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify
- ELSAESSER, Thomas (2010), “Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia” in Maria Dora Mourão *et al.* (ed.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 98-127
- FELDMAN, Ilana (2006), “Reality show: um paradoxo nietzschiano” in *Ciberlegenda*, n. 16, CIDADE, pp. 1-21
- JOLY, Martine (2003), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Ediciones Paidós Ibérica
- LINS, Consuelo e CURSINO Adriana (2010), “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos” in *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, v. 9, n. 17, pp. 87-99

- MACHADO, Arlindo (1994), “O diálogo entre Cinema e Vídeo” in *Revista da USP*, n. 19, pp. 123-135
- MACHADO, Arlindo (1997), *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas, Papirus
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus
- PARENTE, André (2009), “A forma cinema: variações e rupturas” in Kátia Maciel (ed.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro: Contra Capa, pp. 23-47
- RENOV, Michael (2012), “Discursos Históricos do Inimaginável: *O Turbilhão* de Péter Forgács” in Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (eds.), *Péter Forgács: arquitetura da memória*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 54-65
- RODOVALHO, Beatriz (2012), “O Amador e o Alquimista: Notas sobre o cinema de Péter Forgács a partir de *O Turbilhão – uma Crônica Familiar*” in Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (eds.), *Péter Forgács: arquitetura da memória*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 93-101
- ROSENSTONE, Robert (2012), “Tornando estranho familiar: *El Perro Negro* e a Guerra Civil Espanhola” in Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (eds.), *Péter Forgács: arquitetura da memória*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 34-38
- WEINRICHTER, Antonio (2009), *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Fondo de Pub. del Gobierno de Navarra

Filmografia

- A Família Bartos* (1988), de Péter Forgács
- A Queda da Dinastia Romanov* (1927), de Esther Shub
- A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), de Harun Farocki

- Beginning* (1967), de Artavazd Peleshian
- El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola* (2005), de Péter Forgács
- Elegia a Alexandre* (1993), de Chris Marker
- Entre Duas Guerras* (1978), de Harun Farocki
- História(s) do Cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard
- Hunky Blues – O Sonho Americano* (2009), de Péter Forgács
- Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), de Harun Farocki
- Natureza Morta* (1997), de Harun Farocki
- Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais
- Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos* (1998), de Marcelo Masagão
- O Êxodo do Danúbio* (1998), de Péter Forgács
- Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles
- Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci
- Tarnation* (2005), de Johnatan Caouette
- Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes
- Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica