



Found Footage e Home Movies: arquivos e uso de imagens pré-existentes no documentário

Found Footage and Home Movies: archives and the use of pre-existing images in Documentary cinema

Sabrina Tenório Luna

Doutora em comunicação pela UFPE (2015), com bolsa Facepe. Entre 2013 e 2015 realizou doutorado sanduíche na Freie Universität Berlin com bolsa da Capes. Atualmente é professora, curadora e pesquisadora independente.



Resumo

Neste artigo pretendemos analisar o uso de filmes pré-existentes amadores e analógicos, com foco na categoria dos filmes caseiros, ou home movies, em documentários de found footage. Repletos de subjetividade e localizados na esfera privada, os home movies tem o poder de inserir nas narrativas documentais personagens e situações presentes no cotidiano e ausentes nos documentos oficiais. A partir dessas premissas, pretendemos analisar obras e perspectivas diversas em torno desse tipo de uso e apropriação, tendo entre os objetos de análise alguns filmes da série Hungria Privada (Hungria, Dir. Péter Forgács, 1988-1997) e o curta-metragem Supermemórias (Brasil, Dir. Danilo Carvalho, 2010).

Palavras-chave: Documentário; *Found footage*; *Home movies*; Arquivo.

Abstract

In this article we intend to analyze the use of pre-existing amateur and analog films, focusing on home movies, in found footage documentaries. Filled with subjectivity and located in the private sphere, it has the power to insert characters and situations present in everyday life and absent from official documents into documentary narratives. Based on these premises, we intend to analyze different works and perspectives around this type of use and appropriation, having among the objects of analysis some films from the series Private Hungary (Hungary, Dir. Péter Forgács, 1988-1997) and the short-movie Supermemórias (Brazil, Dir. Danilo Carvalho, 2010).

Keywords: Documentary; Found footage; Home movies; Archive.



Introdução

Arquivar seria simplesmente um ato de guarda da memória? Uma ação que tem como objetivo salvar determinadas representações em detrimento de outras? Uma prova de verdade abalizada por instituições de reconhecido saber? Para Jacques Derrida, o arquivo: “É ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo econômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (nomos) ou fazendo respeitar a lei” (DERRIDA, 2001, p. 17).

O arquivo, enquanto entidade oficial de guarda e saber, tem, entre as suas atribuições, a seleção e institucionalização do acesso à memória, elegendo personagens e perspectivas adequados à representação de um momento histórico. Nessa ação, o objeto é guardado e catalogado. Um novo local e uma nova função lhes são oferecidos nesse processo, que é uma forma de institucionalização.

A utilização de arquivos pelo documentário pode acontecer de formas distintas, seguindo diferentes estratégias que não iremos elencar em detalhes neste artigo, que tem como foco o uso e apropriação de imagens pré-existentes pelo documentário de *found footage*. Esse termo, ainda sem nomenclatura oficial em português, pode ser traduzido literalmente como metragem encontrado, ou, de uma forma mais sonora ao nosso idioma, como cinema de imagem encontrada. Uma das características desse tipo de filme é o foco no material e em seu conteúdo. No cinema de *found footage*, que usa total ou parcialmente material pré-existente como base da sua realização, o uso do arquivo não representa uma forma de ilustrar um discurso, mas é matéria mesma e objetivo central da obra:

O material apropriado não é só a matéria em bruto com a qual se trabalha, não designa simplesmente o material que se intercala para evocar ou ilustrar o discurso: *found footage* é a técnica, o conteúdo e o foco mesmo do discurso, o tema explícito deste tipo de cinema. (WEINRICHTER, 2009, p. 15).

Dessa forma, o arquivo, no documentário de *found footage*, além de não corroborar o discurso oficial institucional, se apropria, muitas vezes, de imagens relegadas pelo arquivo. Imagens encontradas fora dele.

O primeiro livro dedicado a essa questão foi *Film beget film*, escrito em 1965 por Jay Leyda. Na obra, o autor se dedica à investigação de documentários de compilação, caracterizados pelo uso de arquivos na montagem. Para Leyda, existiriam formas adequadas e inadequadas de apropriação



do material pelo cinema, implicando em questões éticas e políticas. Dessa forma, as fontes utilizadas deveriam ser respeitadas e identificadas, evitando-se mesclas indiscriminadas entre materiais ficcionais e documentais. Na sua análise, portanto, o arquivo era visto como um documento, como "constituição de uma instância e de um lugar de autoridade" (DERRIDA, 2001, p. 8).

Uma maior amplitude à análise do campo foi oferecida por William C. Wees, em *Recycled Images - The Art and Politics of Found Footage Films*, de 1993. Para ele, o *found footage* podia ser dividido nas categorias de compilação, colagem e apropriação, tendo suas características em termos de metodologia, significação, gênero e viés estético definidas de forma exclusiva e separadas umas das outras. De acordo com o autor, a compilação teria a realidade como base significativa, sendo representada no cinema pelo gênero documental e com viés estético realista; enquanto isso, a colagem teria a imagem como ponto significativo, pertencendo ao gênero vanguardista e com viés modernista. A apropriação, por fim, teria como base significativa o simulacro, focada no gênero dos vídeos musicais e com viés estético pós-modernista (WEES, 1993, p. 34).

Para provar a sua hipótese, o autor utiliza como exemplo o documentário de compilação *The Atomic Café* (dir. Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 1982), a colagem *A Movie* (dir. Bruce Conner, 1958) e, relativo ao domínio da apropriação, o videoclipe *The Man in the Mirror* (1987), de Michael Jackson. Ao selecionar obras tão distintas, o autor procura discutir como a imagem da explosão da bomba atômica é representada nos três diferentes contextos.

A sua investigação, apesar de válida para o entendimento do *found footage* como prática cinematográfica que vai além da compilação, mostra-se hoje insuficiente para o seu entendimento. Para Adrian Danks:

Distinções tão claras vão de encontro ao espírito "global" e dispersivo de muitos filmes em *found footage*, que têm como alvo a demolição de demarcações claras entre as formas, incorporando imagens e sons de uma dispersa variedade analógica e digital, fílmica e televisiva, de arquivos e de fontes contemporâneas. (DANKS, 2006, p. 242).

Técnicas de colagem, exercícios de montagem, performatividade, subjetividade e ensaio são apenas alguns exemplos de como as práticas documentais vêm expandindo o seu campo de atuação em relação ao uso do arquivo. Dessa forma, limitar a sua atuação ao campo da compilação se mostra reducionista não apenas nos dias atuais, mas desde antes da publicação da obra.



Um exemplo disso pode ser percebido no uso de *home movies* feitos a partir de material analógico para a realização de documentários em *found footage*. *Home movies* são filmes caseiros e em sua maioria amadores. Editados, exibidos e armazenados em ambiente doméstico, são criados principalmente para uma audiência formada por familiares e amigos ligados ao círculo imediato da casa. Os personagens são, em geral, membros da família e os temas incluem eventos e atividades familiares¹.

Nesse artigo teremos como foco filmes feitos a partir da apropriação de materiais analógicos como o 16 milímetros e o Super 8, formatos destinados ao consumo amador, adotados fortemente na produção de filmes caseiros, ou *home movies*, produzidos por sujeitos normais, de vidas não públicas. A bitola de 16 milímetros foi padronizada em 1923. Naquele ano, a Bell & Howell e a Eastman Kodak, então fabricantes de câmeras voltadas ao público não profissional, se uniram com o intuito de padronizar essa bitola, garantindo assim um oligopólio sobre tais tecnologias (ZIMMERMANN, 2008, p. 277). O Super 8 foi lançado pela Kodak em 1965 e fez muito sucesso nos anos 1960 e 1970 entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico. Isso se deu tanto ao relativo baixo custo, quanto à facilidade de manipulação de suas câmeras portáteis. Como os demais formatos analógicos, demandava revelação e montagem do material filmado (SUPPIA, 2009).

Por demandar revelação do material filmado, os filmes feitos a partir de *home movies* captados por câmeras analógicas representam, portanto, perspectivas diferentes às percebidas nos filmes caseiros produzidos em tecnologia digital. Acreditamos que os *home movies* analógicos, por sua maior dificuldade de acesso e codificação, apresentam aspectos da vida cotidiana que muitas vezes são relegados ao esquecimento pela dificuldade de acesso e perda do material.

O uso de imagens amadoras no *found footage* passa a se refletir mais fortemente a partir da década de 1980. Para Antonio Weinrichter: "um caso singular é a crescente utilização de filmagens caseiras ou *home movies*, que apresentam um estatuto estético e discursivo muito distinto do tradicional" (WEINRICHTER, 2005, p. 57 e 58).

Nesses filmes, os arquivos de família são uma forma de recuperação da memória coletiva. Memória essa excluída do arquivo por seu caráter amador e não oficial. Para Patrícia Zimmermann, esses filmes não devem ser observados como objetos reificados, contextualizados como elementos

¹ Fonte: On "Amateur Films". Center for Home Movies. Disponível em: <https://www.centerforhomemovies.org/home-movies-vs-amateur-film/>. Acessado em: 06 de junho de 2020.

isolados e representativos de aspectos familiares e íntimos, deslocados da coletividade, mas sim enquanto formações históricas (ZIMMERMANN, 2008, p. 277). Dessa forma, o uso de filmes domésticos no documentário de *found footage* abre espaço para a inserção das micronarrativas cotidianas no campo da História e do debate público. Com isso, nos deparamos com documentos capazes de reconstruir a memória a partir de fragmentos de cunho pessoal e subjetivo, focados no local e na comunidade. Os rituais cotidianos, assim como os eventos familiares anuais, adquirem, dessa forma, fruição pública e coletiva. Eles operam um alargamento do campo do arquivo, ao mesmo tempo em que abalam e deslocam a sua autoridade por se aterem ao ordinário, ao comum.

Home movies e eventos

Os filmes amadores contemplam uma variedade de práticas, tais como diários de viagens, experimentos e *home movies* (ZIMMERMANN, 2008, p. 275), nosso objeto de investigação dentro desse escopo. De acordo com Patrícia Zimmermann, o termo amador foi cunhado no século XIX, de forma a diferenciar essa prática da profissional, realizada por indivíduos detentores de determinadas habilidades técnicas (ZIMMERMANN, 2008, p. 278). O material amador, em grande parte identificado com o universo pessoal e familiar, oferece aos realizadores novos materiais de trabalho de cunho subjetivo, novos tipos de ação para o *found footage*. Para Zimmermann:

A palavra amador deriva da palavra latina *amare* - amar. No século XIX, amadorismo de todas as formas - ciclismo, pintura, teatro - emerge como um espaço para tudo o que foi expelido do espaço de trabalho pelo capitalismo corporativo: paixão, autonomia, criatividade, imaginação, a esfera privada, vida familiar. Profissionalismo era ligado ao trabalho racional, à esfera pública, e às relações de troca. Amadorismo era localizado com o lazer, a esfera privada, e hobbies. O capital corporativo exilou os restos dispersos do individualismo burguês no amadorismo. (ZIMMERMANN, 2008, p. 278).

Ao se apropriar de *home movies*, o *found footage* abre espaço para um debate em torno da esfera amadora, excluída do espaço de racionalidade profissional pelo capitalismo corporativo. É interessante notar também que do início do cinema até a invenção das técnicas digitais de captação da imagem, o amadorismo é visto como um *hobby* essencialmente burguês, representando, portanto, em sua maioria, os hábitos dessa classe.

Devido ao caráter subjetivo dos *home movies*, novas questões são levantadas a partir de sua apropriação. Ao encarar esses materiais como formações históricas, uma autoridade diante de um



contexto determinado lhes é fornecida e questões de alcance social e pessoal se inter-relacionam nas obras geradas a partir dessa ação. Os eventos presentes nesses registros não apresentavam, até a década de 1980, quando o uso de *home movies* pelo documentário de *found footage* ganha ressonância, grande interesse para o campo documental e a sua adoção abre espaço para a representação do cotidiano. Representação essa que seria alargada posteriormente, mas que se concentra, no início, na classe burguesa, principalmente de países europeus e da América do Norte.

Mesmo tendo a família como ponto comum de partida, os cineastas que realizam as suas obras a partir de imagens apropriadas valem-se de estratégias e ações distintas. Para ilustrar essa perspectiva, começaremos por observar o uso de *home movies* em documentários dos diretores Alan Berliner e Péter Forgács.

The Family Album (EUA, dir. Alan Berliner, 1986, 60"), realizado através da apropriação de filmes em 16 milímetros provenientes das décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950, tem como base a ironia em torno do conceito de família. As imagens selecionadas dizem respeito a momentos de exceção, apresentando um modelo ideal de união familiar, assim como uma perspectiva linear e desprovida de conflitos. A sua montagem é cronológica, mostrando no início bebês, posteriormente crianças, até chegar à velhice, onde são exibidas imagens de aniversários, casamentos, férias em família e outros eventos comemorativos. Dessa maneira, a encenação da vida cotidiana e seus momentos de exceção, é destacada nesses arquivos imagéticos. O filme se pretende um retrato universal do espaço familiar, porém "chamar esse retrato coletivo de famílias 'universal' é algo questionável. Ele é essencialmente uma evocação da família americana branca e de classe média da primeira metade do século XX" (WEES, 2010, p. 3).

Em *The Family Album*, os eventos são narrados por pessoas que parecem estar diante de um álbum de família, que ativa lembranças a partir do contato com as imagens. Assim, o filme prescinde de um narrador central, de uma voz de Deus e se constrói com base em diálogos interpretados por personagens que não necessariamente tiveram qualquer ligação com o material apropriado, mas que representam as figuras constituintes de uma ideia de família que teria como padrão uma perspectiva branca e heteronormativa. Dessa maneira, o seu aspecto histórico e localização temporal não são perdidos, mas sim localizados de forma performática. Apesar disso, o filme é um retrato bem mais limitado do conceito de família do que se pretende: os seus arquivos, apesar de não oficiais em um

sentido histórico, ilustram a ideia de família que viria a servir de modelo para segunda metade do século XX.

A apropriação e uso de *home movies* ocorre de maneira distinta na obra de Péter Forgács, e em especial na série *Privát Magyarország* (Hungria Privada, 1988-1997). Exibida na televisão húngara, a série tem em foco os eventos sociais e políticos que modificaram de forma decisiva a vida dos personagens após a realização dos registros. De acordo com Weinrichter: “O diretor constrói o filme com base em películas caseiras cedidas por habitantes do país e que lhe permitiram reconstruir o passado do país e o passado do próprio cineasta, através da presença de filmes da sua família” (WEINRICHTER, 2005, p. 57).

No sétimo filme da série, *Bourgeois Dictionary* (1992), Forgács se apropria de *home movies* provenientes da burguesia húngara, realizados principalmente no período anterior à II Guerra Mundial. Através deles, o autor desenvolve uma obra onde as imagens são divididas e classificadas por verbetes que aludem ao cotidiano dessa classe social. O filme, exibido predominantemente em sépia, porém com passagens coloridas e em preto e branco, mostra nos primeiros capítulos os hábitos urbanos dos personagens e a então formação social predominante. Para representar esse cotidiano, o diretor seleciona sequências onde os personagens são representados tanto em espaços públicos quanto privados.

A obra é montada através de técnicas expressivas baseadas na colagem. Isso pode ser percebido em uma das sequências onde é desenvolvida, através da montagem, uma relação dialógica entre cenas que representam um homem falando ao telefone em um café e uma mulher elegante vestida com um casaco de vison. No início da sequência, o homem, que se chama Viktor, está conversando com outro personagem em um café quando tem a sua imagem recortada e inserida em outros contextos. De maneira similar, a mulher bem vestida é exibida com créditos que interrogam se aquele casaco seria de fato de vison. Em determinado momento a sua imagem é paralisada e o movimento retardado. A construção da narrativa, portanto, transforma os dois em protagonistas daquela ação específica, alternando quadros de personagens que não aparecem nunca no mesmo espaço fílmico, mas que geram projeções associativas, levando o público a imaginar se existiria de fato uma conexão real entre os dois atores.



Muitos dos personagens do filme são nomeados, tal como o Sr. X, um industrial do transporte e Elza e Irma, cujas vidas são exibidas desde a infância até a idade adulta, passando pela primeira comunhão, onde as duas aparecem juntas saindo da igreja e pelo seu casamento.

Boa parte das imagens exibidas nos filmes da série tratam de momentos de exceção e celebração, porém ali temos também acesso a uma perspectiva mais íntima, tal como pode ser observado na seção intitulada *Licor*, de *Bourgeois Dictionary*, onde uma mulher é filmada, provavelmente pelo marido ou amante, tirando a roupa, nua na banheira, tomando uma taça de licor, brindando para a câmera e posteriormente deitando-se nua na cama.

O reconhecimento temporal também mostra-se presente, assim como a alusão aos eventos que viriam a modificar o cotidiano dos personagens. No oitavo filme da série, *The Notebook of a Lady* (1994), a história se inicia em 1934 e é narrada pela Baronesa József Jeszenszky. Na obra, ela relembra aspectos de sua antiga vida enquanto reflete sobre o seu casamento com um banqueiro e a então rotina familiar. Vemos, durante o filme, várias seqüências representando a baronesa quando jovem, assim como imagens de casamentos e reuniões da elite local, vilas de camponeses, entre outras, reconstruindo imagetivamente a vida de uma parcela da sociedade.

Em um dos momentos de virada do filme, uma sobreposição de filmagens da casa de sua família no passado e no presente é exibida, com a condessa já anciã revendo o local de suas memórias e rememorando acontecimentos no então tempo presente.

O local dos antigos banquetes aparece abandonado, denotando a falência de um sistema em decorrência da guerra, de mudanças estruturais e posteriormente devido ao início do sistema comunista húngaro. Com o início do novo regime, todos os bens de sua família foram confiscados e repentinamente a baronesa viu o mundo onde vivia, definido por ela como “um mundo mais gentil”, desaparecer.

A dissolução de vidas e de uma lógica social estão sempre presentes nos filmes da série, e isso pode ser percebido também em *Either or* (1989) terceiro filme da série *Hungria Privada*. A obra se inicia com a exibição de uma marcha comunista realizada em 1º de maio de 1949 e que nos comunica, através de créditos, que as imagens são provenientes de um filme amador, retratando “pessoas que não sabiam o que seria o futuro, mas que oferecem as suas vidas para aqueles que agora sabem o que o passado foi” (NICHOLS, 2003, p. 2).



A série se apropria de fontes alternativas de análise que oferecem à narrativa dos eventos novas perspectivas, através de novos atores. *Hungria Privada* pode ser vista como parte da guinada subjetiva em torno dos estudos mnemônicos, calcada na subjetividade e focada no crescente interesse pelos sujeitos normais (SARLO, 2007, p. 16). Mesmo que localizadas, em sua maioria, na visão das classes médias e burguesas, tais imagens abrem espaço para o alargamento do local do arquivo ao gerar novas formas de representação coletiva da memória.

O real também está em constante presença nos filmes, que nos mostram rostos que, em sua maioria, não estão mais vivos, mas estão atuando no tempo através da sua imagem. Em entrevista a Bill Nichols, Fórgacs afirma que "todas elas - as pessoas que aparecem nessas imagens cinematográficas - estão mortas, e eu estou vivo, percebendo aqui, no meu tempo local, o seu passado como uma presença" (NICHOLS, 2003, p. 5).

O registro imagético estende a vida dos personagens, sua representação corporal e a sua presença no mundo. O âmbito privado, cujo estatuto encontra-se modificado devido ao perfil público adquirido a partir dos filmes, ilustra um tipo de formação social em decadência na Hungria e em boa parte dos países que aderiram ao comunismo. Esse sistema era baseado na nobreza e em uma estrutura dividida entre a burguesia e os seus servos, que estão constantemente presentes nos filmes, mas não são reconhecidos ou nomeados. Essas histórias têm protagonistas claramente definidos. Mostrar esses personagens constitui um ato político e isso se justifica no caráter evocativo e provocativo da obra: nela é trazida à luz uma estrutura social em decadência, ilustrada por uma determinada classe, então detentora de poder, mas que deixaria de existir no sistema posterior.

Home movies e memória

Outro exemplo da apropriação de *home movies* pelo *found footage* pode ser percebido em obras que têm como foco a recuperação de imagens captadas a partir de tecnologias amadoras de difícil acesso. Com as mudanças técnicas e o desenvolvimento de diferentes formatos amadores de captação de imagem, algumas imagens se perdem devido à obsolescência tecnológica. Com elas se perdem também memórias e a sua recuperação é o foco de filmes contemporâneos como *Supermemórias* (Brasil, Dir. Danilo Carvalho, 2010), *16 Memórias* (Colômbia, Dir. Camilo Botero

Jaramillo, 2008), *Your Lost Memories* (Espanha, Dir. Miguel Ángel Blanca e Alberto Flores, 2012) e *Home Movie Holes* (Espanha, Dir. Alberto Alcoz, 2008).

Essas obras realizam um diálogo com registros e tecnologias amadoras perdidas no tempo devido principalmente à obsolescência tecnológica dos seus formatos de origem. Elas representam uma crítica ao local determinado para o amador dentro da rememoração, que tem os seus arquivos gradualmente apagados em sua leitura ou fonte devido aos movimentos financeiros capitalistas. Dessa forma, dizem respeito, portanto, ao acesso à memória, e ao arquivo, que "mais que uma coisa do passado (...) deveria pôr em questão a chegada do futuro" (DERRIDA, 2001, p. 48).

Um dos filmes que se inserem nesse movimento, *Supermemórias*, foi realizado com imagens em Super 8 cedidas por indivíduos e famílias da cidade de Fortaleza, localizada no estado do Ceará. O curta-metragem apresenta-se como uma tentativa de doar as memórias imagéticas da cidade para os seus moradores, com o fim de criar uma poesia coletiva através dos *home movies*. A tecnologia de origem dos arquivos é base principal do debate, sendo representativa de um passado recente, porém carente de reflexões devido ao seu rápido apagamento.

Para a realização do projeto, Carvalho lançou uma proposta para a cidade de Fortaleza: o diretor pediu aos moradores que doassem filmes em Super 8 para a realização do curta-metragem e, em troca, lhes devolveria as imagens em DVD. A proposta foi acolhida pela população e muitos tiveram pela primeira vez a oportunidade de vivenciar as situações presentes naqueles rolos fílmicos. No momento em que as imagens voltaram aos seus donos ganharam simultaneamente novas proporções, deixando de ser arquivos familiares, íntimos e particulares, para tornarem-se públicos.

A opção pelo Super 8 representa uma crítica ao apagamento de vestígios mnemônicos pelo corporativismo capitalista. Ao refletir sobre o Super 8, um aparelho de captação imagética portátil, de fácil manipulação e custo relativamente baixo, a apropriação das imagens caracteriza-se como um ato de resistência contra o apagamento das histórias documentadas por essa tecnologia:

Retomar uma imagem de arquivo é como um ato de resistência, é também persistir na aproximação apesar de tudo que o acontecimento representa; apesar da inacessibilidade ao fenômeno, é querer não se distanciar daquilo, é querer compreender, se colocar sempre a questão: "Como?". (CURSINO, LINS, 2010, p. 97).

Repleto de imagens nostálgicas e dedicado às mães, *Supermemórias* recupera fragmentos de um passado recente e toca diretamente a história pessoal do diretor ao utilizar arquivos de sua

família, em especial a cena do seu nascimento. A proximidade com os arquivos é destacada e se torna um dos pontos centrais da narrativa que se assume pessoal.

No início da obra, as palavras cabeça, olho e coração indicam que o curta-metragem trata de uma busca afetiva pela história da sua cidade e da investigação de um passado escondido em baús particulares. A salvação dos rolos fílmicos pelas mãos do realizador abre espaço para uma reutilização do arquivo. Tais imagens voltam a circular de maneira produtiva, gerando uma segunda vida cinematográfica e econômica, tornando o privado público e o obsoleto atual.

Os resíduos representam, por assim dizer, o lógico ponto nulo da categoria transitória, transferindo o objeto simultaneamente em uma condição indeterminada da latência em curso, o qual por demanda ou apenas por acaso pode ser transformado agora em um objeto valioso-duradouro. (KIRCHMANN, 2006, p. 505).

De acordo com Kirchmann, a reutilização do objeto desprovido de valor econômico lhe oferece uma nova possibilidade de sobrevivência, assim como um valor adicional. Ao aspecto nostálgico, é adicionada, através da reciclagem, uma nova valoração econômica, possibilitando uma subsequente circulação do objeto.

Em uma das sequências iniciais do filme, uma mulher grávida é mostrada e em seguida são exibidos um homem colocando uma mala em um carro e os familiares saindo de casa para acompanhar a saída do casal para a maternidade. Essa sequência sinaliza o principal elemento criativo do filme: a mulher, a mãe e a sua trajetória no ambiente familiar. A data, 13 de novembro de 1972, é também a data de nascimento do realizador, o que oferece à obra uma dimensão pessoal ao confirmarmos que é ele quem está para nascer naquele momento. A partir daí até o surgimento dos créditos, imagens de ruas e da orla da cidade são mostradas, com o ponto de vista partindo de dentro de um carro. Ao ligar o som do veículo, a música de fundo surge, seguida pelo título do filme.

A música tocada no automóvel provém de uma fonte extradiegética. Na banda sonora, *Supermemórias* é montado com base em uma mescla de sons provenientes dos registros e sons gravados externamente. Em uma das cenas, inclusive, ouvimos recados deixados no telefone do diretor por familiares, que lhe desejam felicidades, enviam notícias e perguntam por sua esposa e por sua filha.

A apropriação e a criação sonora apresentam-se como pontos relevantes tanto ao desenvolvimento estético do filme quanto à sua posição enquanto elemento de rememoração. Não

apenas a data de nascimento do diretor, mas toda a estética do Super 8 remetem a um tempo determinado e a uma paisagem específica. Dessa forma, a reflexão histórica se completa através da lembrança do espectador, que é levado a tecer associações sugeridas pela montagem, sem a ajuda de um narrador ou de informações escritas detalhadas.

A montagem visual acontece através de associações díspares, gerando uma obra que, dentro das categorias definidas por Wees e explanadas no início desse texto, poderia encontrar-se mais adequadamente situada no terreno da colagem do que no da compilação, que segundo o autor é característico do gênero documentário (WEES, 1993, p. 34). Tais mesclas, porém, operam de forma a complexificar a obra, fazendo de cada exemplo a possibilidade de uma nova construção estética que desafia as categorias fixas.

A maneira como o som é apropriado também oferece ao campo documental um aspecto performativo, pois novas narrações estão presentes e se misturam aos sons diegéticos provenientes do material original. A banda sonora oferece ao filme ritmo e cadência, dando à imagem um movimento musical.

Além da rememoração, *Supermemórias* oferece também uma crítica clara ao apagamento de imagens analógicas caseiras, apresentada aos 11 minutos do filme, quando são exibidas películas corroídas e nas quais não conseguimos distinguir nenhum elemento pictórico pré-existente. Nesses quadros, o realizador opera uma intervenção direta no material, escrevendo novas palavras e oferecendo-nos novas imagens geradas pela deterioração do arquivo. A destruição completa das imagens anteriores e recriação de novas, pode ser caracterizada como uma ação diante do passado rememorado e recriado a partir de sua releitura. Para Bergson, o momento presente é a “atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente” (BERGSON, 1999, p. 164). Agindo de forma a conclamar uma atenção maior aos fragmentos de representação do passado, *Supermemórias* viabiliza um diálogo direto com o futuro, quebrando com a imobilidade nostálgica e realizando uma avaliação histórica através da reciclagem.

Conclusão

Acreditamos que a apropriação de *home movies* para a realização de documentários em *found footage* pode ser vista como uma forma de expandir os campos da representação histórica e do



arquivo, funcionando assim como um caminho de enfrentamento a estruturas exclusivistas de acesso e de formação discursiva. Para Antonio Weinrichter, o campo documental estaria em um processo de alargamento e de reflexão. A aceitação de novas táticas pelo documentário, assim como a busca por novas funções para o arquivo, contribuíram para abalar a ideia de uma "sujeição do documentário à problemática ideia de representação da realidade em vez de pôr-se como um discurso sobre o real" (WEINRICHTER, 2007, p. 18). Nos filmes que analisamos no presente artigo, um discurso sobre o real acontece a partir da apropriação de imagens pré-existentes produzidas principalmente como elementos de evocação da memória familiar.

Devido ao seu perfil amador e privado, não conformado aos padrões de representação do mundo corporativo, os *home movies*, quando usados em documentários de *found footage*, representam um dos pontos principais de inserção da subjetividade dentro do cinema documental. Aceitar esses registros como formações históricas e, portanto, como arquivos pode ser visto como uma crítica às representações oficiais do passado. Assumir a subjetividade é também uma forma de articular historicamente o passado sem necessariamente "conhecê-lo 'como ele de fato foi', significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo" (BENJAMIN, 1987, p. 224). Evocar essas reminiscências é, portanto, uma forma de preencher diversas lacunas presentes no discurso moderno racionalista.

Esse tipo de articulação leva em conta o confronto entre discursos que formam, no presente, a imagem do passado. Nos filmes estudados, esse enfrentamento ocorre através da apropriação e uso de *home movies*, que apresentam ainda um lugar periférico dentro da memória oficial e da problemática do arquivo, principalmente por ocuparem um espaço relativo ao cotidiano e às micronarrativas. Eles contribuem, dessa forma, para o esclarecimento da problemática proposta por Huyssen ao afirmar que "a dificuldade da conjuntura atual é pensar a memória e a amnésia juntas, em vez de simplesmente opô-las" (HUYSSSEN, 2004, p. 17).

Acreditamos, por fim, que boa parte do debate sobre a relação dialógica entre memória e amnésia provém da questão do excesso imagético contemporâneo. Se temos, já, um excesso de guarda e de arquivamento, lidamos concomitantemente com uma quantidade crescente de imagens que, por sua efemeridade e função social, encontram-se em vias de apagamento. Olhar para o que ficou de fora do panteão oficial de registro representa uma tentativa de compreender os eventos



passados através de outro viés, mais pessoal, amador e repleto de impressões individuais, que não podem ser inseridas em uma única categoria técnica e estética.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas – Volume 1.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CURSINO, Adriana, LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. In: **Conexão - Comunicação e Cultura.** UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, p. 87-99, jan/jun. 2010.

DANKS, Adrian. The Global Art of Found Footage Cinema. In: BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton, SCHNEIDER, Steven Jay (Eds.): **Traditions in World Cinema.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 241-253.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DIJCK, José van. **Mediated memories in the digital age.** Stanford: Stanford University Press, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Urban Palimpsests and the Politics of Memory.** California: Stanford University, 2004.

KIRCHMANN, Kay. Bildermüll und Wiederverwertung. Eine medientheoretische Perspektive auf Formen und Funktionen des Bild recyclings im Found- Footage-Film. In: KOEBNER, Thomas, MEDER, Thomas (org.). **Bildtheorie und Film.** München: Edition Text-Kritik, 2006, p. 497-512.

LEYDA, Jay. **Films beget films: a study of the compilation film.** New York: Hill & Wang, 1964.

NICHOLS, Bill. The Memory of Loss: Péter Forgács Saga of Family Life and Social Hell. In: **Film Quarterly,** Vol. 56, No. 4, p. 2-12, (Summer, 2003).

On "Amateur Films". **Center for Home Movies,** Richmond. Disponível em: <https://www.centerforhomemovies.org/home-movies-vs-amateur-film/>. Acessado em: 06 de junho de 2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SUPPIA, Alfredo Luiz. As sete vidas do Super-8. **Ciência e Cultura.** São Paulo, 2009. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000100025&script=sci_arttext&lng=es. Acessado em: 06 de junho de 2020.

WEES, William C. **Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films.** Anthology Film Archives: New York City, 1993.

WEES, William C. "How it was then": Home Movies as History in Péter Forgács Meanwhile Somewhere. In: **Jump Cut: A Review of Contemporary Media,** No. 52 (Summer 2010).

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental.** Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009.

WEINRICHTER, Antonio. Jugando com los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josexto (orgs.). **Documental y Vanguardia.** Cátedra: Madrid. 2005.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo.** Navarra: Gobierno de Navarra y Reina Sofía, 2007.

ZIMMERMANN, Patricia R. Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future. In: ZIMMERMANN, Patricia R, ISHIZUKA, Karen L. (Orgs.): **Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories.** Berkeley: University of California Press, 2008, p. 275-288.