

Found footage e apropriação de imagens:

Uma análise de *Faceless*

Sabrina Tenório Luna¹

Resumo

Nesse artigo pretendemos analisar a apropriação e reutilização de imagens de arquivo no cinema de *found footage*, regime estético que tem como característica o uso de imagens pré-existentes como base de sua realização. O nosso objetivo específico é analisar o filme *Faceless* (Áustria, Dir. Manu Luksch, 2007, 50'). Parte de um projeto artístico homônimo, o filme é resultado da apropriação e montagem de imagens produzidas por CCTVs, câmeras de segurança de circuito fechado, espalhadas na cidade de Londres, no Reino Unido. As imagens foram adquiridas dentro dos termos da Lei de Proteção de Dados britânica de 1998, que fornece aos cidadãos o direito de acessar dados pessoais armazenados em computadores, o que inclui imagens gravadas por CCTVs. A narrativa fílmica foi desenvolvida no processo de obtenção das imagens, cuja lei impõe limites relativos à privacidade alheia no caso da sua publicação ou reutilização. De acordo com as diretivas da lei, isso pode ser feito obscurecendo o rosto dos demais indivíduos presentes na cena. Tais condições são assimiladas pelo cenário e pela narrativa fílmica, que dialoga de forma crítica com o sistema contemporâneo de crescente vigilância e visibilidade.

Palavras-chave

Found Footage; Arquivo; Banco de Dados; Apropriação; Cinema.

¹ Pesquisadora independente, doutora em comunicação pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco, 2015), com bolsa da Facepe. E-mail: sabrinahh7@gmail.com

Found footage and image appropriation:

An analysis of Faceless

Sabrina Tenório Luna¹

Abstract

In this article we intend to analyze the appropriation and reuse of archival images in found footage cinema, an aesthetic regime that has the characteristic of using pre-existing images as the basis for its realization. Our specific objective is to analyze the film *Faceless* (Austria, Dir. Manu Luksch, 2007, 50'). Part of a eponymous artistic project, the film is the result of the appropriation and assembly of images produced by CCTV (closed-circuit television) cameras spread throughout the city of London. The images were acquired under the terms of the UK Data Protection Act of 1998, which provides citizens with the right to access personal data stored on computers, including images recorded by CCTVs. The filmic narrative was developed in the process of obtaining the images, the use of which was subject to legal limitations on the privacy of others in the event of their publication or reuse. According to the directives of the law, this can be done by obscuring the face of the other individuals present in the scene. Such conditions are assimilated by the screenplay and by the filmic narrative, which dialogue critically with the contemporary system of increasing surveillance and visibility.

Keywords

Found Footage; Archive; Database; Appropriation; Cinema.

¹ Pesquisadora independente, doutora em comunicação pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco, 2015), com bolsa da Facepe. E-mail: sabrinahh7@gmail.com

A palavra arquivo vem do grego *Arkhê* e designa ao mesmo tempo o começo e o comando (DERRIDA, 2001). Princípio, origem, o lugar de onde se parte e para onde se retorna. Ponto de referência. O arquivo grego era localizado na casa dos arcontes, seus primeiros guardiões, responsáveis também por sua interpretação (DERRIDA, 2001). O arquivo, dessa forma, representa um espaço de poder, assim como os seus guardiões representam a lei.

O arquivo refere-se não apenas ao que foi eleito para ser lembrado, mas também ao que mereceria ser protegido. Essa escolha, nos dias atuais, diz respeito também ao reconhecimento do autor, e isso se dá em termos financeiros e intelectuais. O seu reconhecimento é necessário quando do uso do arquivo. Dessa forma, a sua autoridade se estende ao uso posterior, e a origem é reconhecida e não apenas mantida, mas estendida.

O uso do arquivo pode se dar através da citação, que reconhece e mantém o seu sentido e posição originais. Outra forma de utilizar o arquivo ocorre através da apropriação, que diz respeito ao deslocamento de um objeto da sua origem, a uma mudança de local, de nome, interpretação e, por fim, de propriedade. Apresenta-se, portanto, como uma ação política devido ao seu potencial de crítica à lei e aos espaços de poder.

A política de direitos autorais impõe condições ao acesso e ao uso do arquivo. Condições essas que mudam com o decorrer do tempo, adaptando-se às leis e aos valores correntes. No cinema, podemos destacar o *found footage*, principalmente dentro do documentário e do cinema experimental, como regime estético que se ocupa das questões de apropriação do arquivo para a realização fílmica. O primeiro filme historicamente reconhecido a utilizar arquivos alheios como base de sua realização foi o documentário *A Queda da Dinastia Romanov*, de Esther Shub (Rússia, 1927, 87'). O filme foi feito a partir de imagens produzidos pelo Regime Czarista, que tiveram o seu sentido modificado e foram montadas com o intuito de criticar o regime anterior.

O cinema de *found footage*, devido tanto à dispersão relativa à sua realização quanto à natureza múltipla dos seus filmes, que dificulta a sua categorização, demoraria muito tempo a encontrar um termo que lhe definisse. O primeiro autor a categorizar tal termo foi William C. Wees, no livro *Recycled Images - The Art and Politics of Found Footage Films*, lançado em 1993. Desde então, o estudo desse regime estético tem se ampliado e as ideias iniciais de Wees analisadas, debatidas e desconstruídas. O autor analisa três métodos diferentes de utilização do arquivo no cinema: através da

compilação, da colagem e da apropriação. Ele relaciona a compilação ao documentário e ao viés estético realista, a colagem ao cinema de vanguarda e de viés modernista e a apropriação aos videoclipes musicais, de tendência pós-modernista (WEES, 1993).

Tais distinções e categorizações com relação ao potencial crítico de uma obra com base em vieses claros nos parecem, hoje, limitantes. Pois grande parte dos filmes inseridos nesse regime estético “incorporam imagens e sons de uma dispersa variedade” (DANKS, 2006, p. 242, tradução nossa) [1], além de apresentarem um “espírito ‘global’ ou dispersivo (...), que têm como alvo a demolição de demarcações claras entre as formas” (DANKS, 2006, p. 242, tradução nossa) [2].

Dessa forma, entendemos que o termo *found footage* relaciona-se diretamente ao material apropriado. Tal material não seria apenas a matéria bruta com a qual se trabalha: “*found footage* é a técnica, o conteúdo e o foco mesmo do discurso, o tema explícito deste tipo de cinema” (WEINRICHTER, 2009, p. 15, tradução nossa) [3].

O arquivo, em um filme de *found footage*, não é usado de forma a ilustrar um discurso e, portanto, como uma prova de autoridade, como um elemento trazido do passado para, no presente, guiar o futuro. O arquivo é apropriado de forma crítica, e o seu encontro e uso são temas da obra. A narrativa de um filme em *found footage* começa antes da sua realização, no momento de apropriação do arquivo, e a narrativa segue a partir desse ponto. Para Wolf:

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 *Tôm, Tôm, 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, p. 11, tradução nossa) [4].

Tais filmes apresentam-se como um desafio à ideia base do arquivo grego, pois colocam em questão o lugar de autoridade. Ao narrar a apropriação, o caminho é desvelado e em seguida os sentidos que nos são impostos, servindo como uma crítica às instituições e espaços de poder.

A realização de um filme em *found footage* levanta, portanto, questões técnicas, políticas e discursivas. A imagem técnica vem mudando constantemente desde o seu invento. Por sua invenção relativamente recente, temos acesso a materiais de diferentes especificidades que convivem na contemporaneidade, oferecendo, assim, potencialidades distintas em todos esses níveis a partir da apropriação. O filme apresenta uma natureza indexical, documentando, portanto, o tempo do seu referente (HABIB, 2006). Essa natureza indexical se refere primeiramente à

materialidade. Um filme em *found footage* que tem como base arquivos em nitrato se refere a uma determinada época tanto em termos técnicos (a imagem em nitrato é inflamável e na sua re-utilização muitos aspectos pictóricos são perdidos); quanto discursivos (a imagem apresentada mostra corpos, roupas e objetos pertencentes a um determinado tempo, narrados e filmados de acordo com a estética do tempo de origem); quanto políticos (a apropriação de um arquivo em nitrato ocorre de forma diferente da apropriação de um arquivo em poliéster devido a questões autorais que abordam cada tempo).

Nesse artigo, iremos analisar o filme em *found footage Faceless* (Áustria, Dir. Manu Luksch, 2007, 50'), parte do projeto artístico homônimo, realizado entre 2002 e 2008. O projeto tem como objetivo colocar em questão a cultura de vigilância a partir da apropriação e reutilização de imagens gravadas por CCTVs [5] espalhadas pela cidade de Londres, então a mais vigiada do planeta [6]. Tais imagens “estão fortemente inscritas por leis relacionadas à privacidade e liberdade de informação e são, na verdade, legal *readymades*” [7].

O projeto *Faceless* é dividido em dez partes e o filme é a última delas. Entre elas estão um manifesto para cineastas que usam imagens de CCTVs, esse manifesto tem como referência a Lei de Proteção de Dados de 1998, responsável por guiar a realização de filmes feitos a partir da apropriação de imagens de CCTVs. Em outro ponto do projeto, é mostrado um mapa das CCTVs instaladas no bairro londrino de Whitehall. A carta de aplicação para a obtenção de imagens próprias captadas pelas câmeras de segurança também faz parte do projeto, assim como a documentação das performances realizadas em espaços públicos, que são, posteriormente, adicionadas à narrativa fílmica [8].

Apropriação, estética e narrativa

Faceless é um filme de ficção científica que fala sobre um tempo sem passado e sem futuro, um presente constante definido como “tempo real” (*real time*), que é criado e mantido pela “Nova Máquina” (*New Machine*). A estética futurista é reconhecida de imediato pela própria natureza das imagens. Captadas por câmeras de segurança, as imagens não apresentam grande qualidade de resolução. O movimento é lento, sem detalhes, robótico. As cores, quando existentes, são apagadas, sem vida. Os detalhes e objetos sem foco. Nas imagens apropriadas, o movimento não segue a velocidade usual do cinema, de 24 frames por segundo. Capturadas em VHS e em DVD, elas funcionam a base de pausas, em um tempo retardado se comparado ao movimento de reprodução ao qual estamos adaptados. Ao realizar o filme com base nesses materiais, Luksch utiliza-se também da sua velocidade como elemento estético. Tanto a narrativa

quanto a trilha sonora seguem o seu ritmo: calmo, pausado, sem grandes alterações.

As imagens provêm do presente, do registro cotidiano de milhões de pessoas, porém são vistas como elementos do futuro. Elas são captadas no metrô de Londres, em áreas externas de edifícios residenciais e dentro do escritório onde a personagem trabalha.



Figura 1: Cena do filme *Faceless*, Metrô de Londres, 2015
Fonte: CCTV - Metrô de Londres

No tempo real, eterno presente ficcional, sentimentos como culpa e arrependimento, relativos ao passado, foram apagados, assim como a insegurança e a ansiedade em torno do futuro. A Nova Máquina, responsável por rastrear todos os dados deixados pela população, garante o funcionamento de uma sociedade livre de distúrbios, cuja promessa é a felicidade constante. O calendário foi refeito para se adaptar ao tempo real: o batimento cardíaco da sociedade saudável.

O filme é narrado por uma voz feminina, interpretada pela atriz Tilda Swinton e conta com fundo musical instrumental. A protagonista trabalha inspecionando dados produzidos pela Nova Máquina, atividade que também é exercida por outros milhares de funcionários e funcionárias. Todos os habitantes usam máscaras pretas ou cinzas que escondem e padronizam as suas faces. A um certo ponto, a máscara da mulher cai, revelando o seu rosto. Ela entra em choque e fabrica uma máscara em seguida. A queda da máscara desencadeia a narrativa. A mulher recebe, em seguida, uma carta misteriosa e, a partir disso, entra em contato com informações e sentimentos inexistentes no tempo real.

A narrativa segue e alguns pontos serão analisados no decorrer desse artigo. Convém adiantar, porém, informações disponibilizadas no final do filme. Nos créditos finais, somos informados brevemente sobre o processo de apropriação das imagens produzidas pelas CCTVs. As mesmas foram obtidas sob os termos da Lei britânica de proteção de dados. Essa lei, assim como as diretivas da União Europeia, garante ao

cidadão o direito de acesso aos seus dados pessoais mantidos em bancos de dados de computadores, o que inclui gravações de CCTVs. A legislação exige que a privacidade de outras pessoas seja preservada caso as informações sejam liberadas. No caso das gravações de imagem, isso normalmente é feito obscurecendo as suas faces. Os termos legais relativos à apropriação da imagem, portanto, guiam e formam a trama narrativa, que se desenvolveu ao longo do processo de obtenção das imagens.

As máscaras usadas pelos personagens são um dos elementos mais fortes da narrativa e aparecem como uma resposta às limitações impostas pela lei. A narrativa toma impulso quando a máscara da protagonista cai, tornando-a diferente dos demais e, portanto, capaz de entender de forma distinta a lógica da sociedade na qual está inserida. A personagem é a única que pode mostrar o seu rosto devido a questões autorais, e isso é não apenas assimilado ao processo artístico, mas potencializado enquanto narrativa.



Figura 2: Cena do filme *Faceless*. Sequência escritório: A mulher perde a máscara.

Fonte: CCTV - Escritório em Londres, 2005



Figura 3: Cena do filme *Faceless*. Sequência escritório: A mulher perde a máscara.

Fonte: CCTV - Escritório em Londres, 2005



Figura 4: Cena do filme *Faceless*. Sequência escritório: A mulher perde a máscara.
Fonte: CCTV - Escritório em Londres, 2005

Luksch afirma, também, que trata as imagens como legal *readymades* (*objets trouvés*), apropriação de objetos que já estão prontos, em uma estratégia artística inaugurada por Marcel Duchamp e ampliada, pela artista, para o campo das imagens e seus usos legais. Em *Faceless*, o objeto apropriado levanta críticas relativas à contemporaneidade, marcada pelo excesso de vigilância e de visibilidade forçada dos corpos. Essa perda de privacidade e estado de vigilância constante vêm aumentando gradativamente devido aos desenvolvimentos técnicos e imagéticos crescentes na sociedade contemporânea. Para sermos vigiados, devemos ser visíveis, localizáveis. Uma crescente visibilidade, portanto, é exigida dos membros da presente sociedade (KAMPER, 2016).

Para Vilém Flusser (1985), a estrutura cultural teria passado por duas revoluções fundamentais da sua origem até os dias atuais: a primeira teria sido a invenção da escrita linear, ocorrida no segundo milênio a C. e responsável pela inauguração da história propriamente dita; a segunda seria a invenção das imagens técnicas e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível. Tanto no livro *Filosofia da Caixa Preta* (1985) quanto em obras seguintes, Flusser se dedica a analisar tendências e aspectos dessa nova era, na qual nos encontramos. Na obra em questão, ele se dedica à análise da fotografia e do aparelho fotográfico. Antes de se dedicar ao estudo da especificidade fotográfica, Flusser faz essa escolha no intuito de estabelecer um método eficaz para “captar o essencial de todos os aparelhos” (FLUSSER, 1985, p. 13), pois todos os seus traços e características já estariam prefigurados no aparelho fotográfico.

Em *Faceless* as hipóteses de Flusser encontram ressonância. No filme, a sociedade é controlada por um aparelho, a Nova Máquina. Ele define o aparelho como

um “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (FLUSSER, 1985, p. 5). Tal simulação acontece porque os aparelhos têm como característica estarem programados, “as superfícies simbólicas que produzem estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram” (FLUSSER, 1985, p. 15). Dentro dessa lógica, todas as possibilidades de ação já estariam inscritas dentro do aparelho, nos restando apenas jogar contra ele. A Nova Máquina é um aparelho que orienta todas as ações, que são inspecionadas por funcionários, entre os quais está a protagonista do filme. Todos os movimentos dos cidadãos, desde comer até descansar e se casar, deixam traços que são rastreados pela Nova Máquina: aparelho programado com o intuito de manter o tempo real, onde tudo sempre está bem, em equilíbrio.

A personagem joga contra a máquina no momento em que perde a sua máscara e decifra a carta recebida. Ela encontra, ao seguir sua trilha, as crianças espectrais, as únicas que não foram descoloridas pela máquina e que não são rastreáveis. Suas máscaras são as únicas coloridas, enquanto os demais personagens são mostrados com máscaras pretas ou cinzas. Em seguida, a mulher encontra um homem, que lhe faz reviver memórias de um tempo anterior.

Ela recebe instruções para seguir com o jogo. Depois de ter o seu rosto revelado pelos seus sonhos, ela também se encontra em perigo. Apenas a mulher, por ter perdido a sua máscara, e as crianças espectrais, por possuírem máscaras coloridas e não rastreáveis, habitam verdadeiramente esse mundo, sendo capazes de decifrar a lógica do tempo real. O homem do seu passado lhe fornece aliados, que irão lhe ajudar a se infiltrar na Nova Máquina e assim interromper o fluxo do tempo contínuo. Ele, porém, não pode agir, pois é um exilado que não habita verdadeiramente o tempo real.

A mulher encontra os aliados e eles entram com ela em um elevador. Dali em diante ela tem que seguir sozinha e vai até a Nova Máquina. As memórias voltam, as câmeras falham. Uma perturbação violenta ocorre e no final tudo volta ao normal. Um novo normal.

A narrativa tem origem e é guiada pelo processo de apropriação das imagens, que obedece às regras de um jogo, a uma negociação. Luksch faz do processo de apropriação uma crítica a uma lógica que se impõe de maneira crescente e constante nos dias atuais. As regras vão sendo definidas no processo, guiando a narrativa. Elas dialogam com as leis e oferecem alertas ao mundo externo: se não negociarmos agora, enquanto essa lógica se impõe, talvez não tenhamos essa oportunidade no futuro.

O *plot* narrativo remete ao presente não apenas enquanto fábula, mas em relação ao tempo vivido pela audiência: cada vez mais controlado, filmado, registrado. Cada movimento fornece informações que se transformam em dados e estatísticas, elementos de controle sobre os nossos corpos e pensamentos. O objetivo das CCTVs é monitorar pessoas e a partir disso, regular ou governar o seu comportamento (GILLION, MONAHAN, 2013). A ficção, portanto, pode ser vista como um eco do real. Em *Faceless* nada é novo, tudo se repete, esse é o objetivo do mundo controlado: prever as ações e evitar distúrbios através da internalização do padrão comportamental pelos indivíduos vigiados, tornando esse padrão a norma social.

Narrativa e fluxo de dados

As imagens utilizadas em *Faceless* não têm a mesma função das imagens que costumamos ver no cinema, na televisão ou nas câmeras amadoras de uso privado: elas são dados, pontos de informação. Isso está refletido em sua estética. Os registros devem identificar, informar horário, local e data, controlar (e em seguida prever) fluxos de movimento, ações, padrões. Essas imagens não são feitas para serem narradas e sim para alimentarem uma máquina, tornando-se estatística. Elas não são feitas para serem lembradas e guardadas em um arquivo: elas formam um novo tipo de memória baseada no aprendizado da máquina, que garante uma constante atualização (*update*) e melhoria, um eterno presente.

De acordo com Susanne Sæther (2010), o arquivo do século XIX seria caracterizado por um princípio de proveniência, que orienta os registros arquivados com respeito à sua origem, serialidade e repetição. Já no arquivo do século XX, as relações entre peças de informação não podem ser reduzidas a arranjos formais de categoria, pois apresentam uma tendência entrópica (SÆTHER, 2010). Essa tendência baseia-se majoritariamente em fatores técnicos e tecnológicos. Enquanto no século XIX o arquivo era baseado na escrita, hoje temos uma lógica de arquivo baseada na imagem que segue, portanto, uma lógica diferente em sua organização e sentido.

Os arquivos cinematográficos seguem a lógica do arquivo do século XIX, e a sua categorização tem como base a escrita. As imagens apropriadas por Luksch não fariam parte de nenhum arquivo, mas sim de bancos de dados. Tal mudança não é apenas relativa à forma, mas à natureza: no banco de dados a tendência é entrópica, resultando em dispersão e desintegração das informações. A sua leitura e categorização é feita por máquinas e não segue uma lógica linear escrita (que guia o arquivo moderno), e sim uma lógica circular imagética. A sua função não é a guarda, e sim a visibilidade.

Na lógica linear, a informação, para ser compreendida, deve ser acessada de uma determinada maneira, contando com princípio, meio e fim. Daí o papel dos arcontes na forma de interpretar o texto e entregá-lo à audiência já provido de sentido. No banco de dados, a informação pode ser acessada de diversas formas, ela pode ser “navegada”, sem a necessidade de seguir um fluxo narrativo (MANOVICH, 2001).

O banco de dados é definido “como uma coleção estruturada de dados” (MANOVICH, 2001, p. 194). Os dados não são armazenados com o intuito de serem eternos, uma fonte de acesso futuro, mas presente. Eles são armazenados para serem pesquisados e recuperados de forma rápida por computadores; são, portanto, nada mais do que uma simples coleção de itens (MANOVICH, 2001). O acesso ao banco de dados pode ocorrer de diversas formas, porém o que lhe caracteriza, além do seu foco no uso presente, é o fato de não contarem histórias (MANOVICH, 2001).

Ao transformar dados em narrativa, Luksch desafia a natureza desse novo tipo de arquivo. A escolha pela narrativa pode ser vista como um confronto entre duas lógicas que competem, para Manovich:

Como forma cultural, o banco de dados representa o mundo como uma lista de itens e se recusa a ordenar essa lista. Em contraste, uma narrativa cria uma trajetória de causa e efeito de itens aparentemente não ordenados (eventos). Portanto, banco de dados e narrativa são inimigos naturais. Competindo pelo mesmo território da cultura humana, cada um reivindica o direito exclusivo de dar sentido ao mundo. (MANOVICH, 2001, p. 199, tradução nossa) [9].

As imagens de *Faceless* são feitas para as CCTVs e captadas pelas mesmas, elas não são, porém, obras do acaso. Elas são resultado de performances coordenadas diante das câmeras. Elas seguem um roteiro, mostram-se conscientes do que lhes filma. A narrativa começa antes da montagem e da apropriação das imagens propriamente dita. A mulher performa para a câmera o tempo todo. Ela usa uma roupa branca durante todo o filme, o que lhe destaca dos demais personagens. Ela tira a máscara e assim sinaliza o reconhecimento do que lhe cerca.

Além das performatividades realizadas por Luksch, o filme conta com performances de guerrilha em espaço público intituladas *The Eye - Choreography for surveilled space*, realizadas em locais públicos como o Lakeside Shopping Centre. As performances foram feitas em parceria com o Ballet Boyz e o Alluminae Dance Project. As encenações foram captadas de um ponto de vista elevado e filmadas em caleidoscópio.

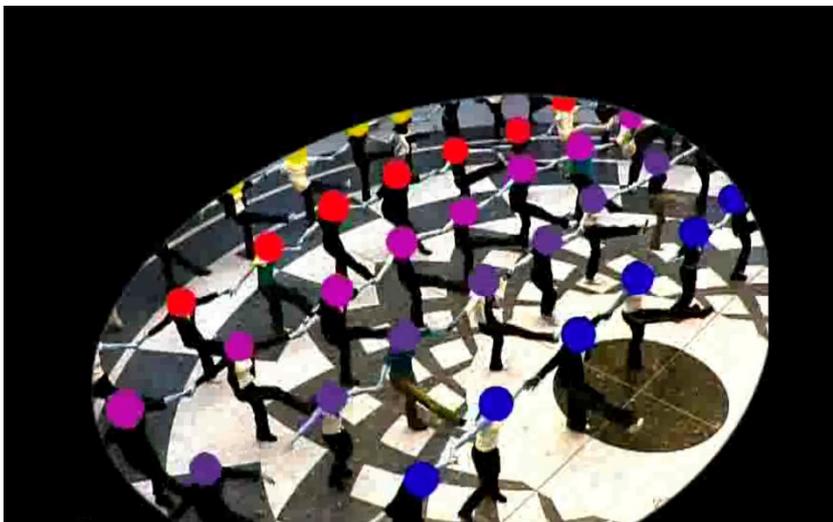


Figura 5: Cena do filme *Faceless. The Eye - Choreography for surveilled space.*
Fonte: CCTV - Lakeside Shopping Centre, Londres, 2005

O uso da narrativa tem como intuito o empoderamento do indivíduo, dessa forma o corpo vigiado não apenas toma ciência disso, ele passa a controlar o sentido. Ao realizar performances diante das câmeras de segurança, Luksch questiona a sua função, criando eventos que causam distúrbio no cotidiano. Eles servem como alerta, acordam os corpos dóceis da sua repetição. A artista se apropria das imagens para criar uma narrativa e, portanto, fechar a informação, lhe dar um fim. Ao se apropriar de imagens que são concebidas para seguir uma lógica não narrativa e organizá-las narrativamente, Luksch coloca essas duas lógicas em confronto, estabelecendo uma análise crítica em torno da cultura de vigilância.

Faceless não apresenta, entretanto, uma defesa da narrativa linear diante do banco de dados. A obra, antes disso, desperta a atenção para essa lógica, tendo como objetivo principal o empoderamento do ser humano e o questionamento dos usos da nossa imagem por instituições. Com uma nova lógica, surgem novos questionamentos, assim como novas oportunidades.

A apropriação é um ato político, que dialoga diretamente com as possibilidades do seu tempo. Ato característico de uma época de reprodutibilidade, focada na técnica enquanto elemento não apenas possibilitador da criação, mas gerador de informações reprodutíveis *ad infinitum*. A técnica cria padrões, mas também desenvolve novas formas de autoria, formas essas que são cada vez mais debatidas em termos jurídicos, ignorando questões filosóficas. O conceito de autoria enquanto propriedade é colocado em questão, não apenas no cinema, mas na arte em geral, através da apropriação e re-utilização de imagens, elementos, informações. Um dos grandes desafios da nossa época é justamente lutar contra a máquina e contra os poderes inflexíveis da burocracia, contra o estabelecimento de sentidos prévios que

guiam os corpos, sem deixar espaço para a liberdade e a criação. O novo deixa de ser imperativo, pois o gênio se desloca do corpo para aparelhos, programados para a repetição, dotados de limites. O ato de apropriação é um ato de criação, de desafio e extensão de limites: uma luta contra o aparelho.

Notas

[1] Original: incorporating images and sounds from a wide variety.

[2] Original: ‘global’ or dispersive spirit (...), which aim to break down the clear demarcation between forms.

[3] Original: found footage es la técnica, el contenido y el foco mismo del discurso, el “tema” explícito de este tipo de cine.

[4] Original: No deja de ser revelador que lo más “ficcional” que aparece cuando se habla del found footage sean las descripciones que los “directores” hacen del momento del “encuentro”, esos last minute footage rescue, como cuando se reproduce la escena de Ken Jacobs encontrando ese pequeño film primitivo de 1905 del cual surgió su clásico Tom, Tom, The Piper’s Son. (...) De alguna manera hay en esas y en otras películas del found footage una enorme, apasionante diversidad de historias, un reservorio de relatos casi novelescos que dan cuenta de un héroe aventurero, un romántico en lucha contra los molinos de viento del olvido. Dicho de otro modo: la “ficción” está antes que exista la nueva película.

[5] CCTV: câmara de vigilância, em inglês a sigla significa closed circuit television, em português “circuito fechado ou circuito interno de televisão”.

[6] Disponível em: <<https://www.cctv.co.uk/how-many-cctv-cameras-are-there-in-london/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

[7] Disponível em: <<http://www.ambienttv.net/pdf/facelessproject.pdf/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

[8] Disponível em: <<http://www.ambienttv.net/pdf/facelessproject.pdf/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

[9] As a cultural form, database represents the world as a list of items and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world.

Referências

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

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.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta** – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GILLIOM, John; MONAHAN, Torin. **SuperVision: An Introduction to the Surveillance Society**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

HABIB, André. Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's "Lyrical Nitrate". **SubStance**, v.35, n.2. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de Horizonte** - O sol novo a cada dia. São Paulo: Paulus Editora, 2016.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

SÆTHER, Susanne Østby. Archival Art: Negotiating the Role of New Media. In RØSSAAK, Eivind (org.). **The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices**. Oslo: National Library of Norway, 2010, p. 77 - 108.

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

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.

WOLF, Sergio. El Manantial. Em: LISTORTI, Leandro e TRELOTOLA, Diego (org.) **Cine Encontrado: Qué es y donde va el found footage?** Gobierno de Buenos Aires. Libro que acompaña el "Foro found footage" del 120 BAFICI, Buenos Aires, 2010, p. 11 - 16.