

O Efeito Arquivo: Imagens de Arquivo como uma Experiência de Recepção¹

Jaimie Baron²

Resumo

Nos últimos anos, o “arquivo”, tanto como conceito quanto como objeto, vem passando por uma transformação. A crescente disponibilidade de câmeras fotográficas e de vídeo, analógicas e digitais, levou a uma proliferação de documentos indexados fora dos arquivos oficiais e suscitou questões sobre o que constitui um “arquivo” e, conseqüentemente, sobre o que constituem “documentos de arquivo”. Ao mesmo tempo, cineastas estão se apropriando de imagens e sons de várias fontes, quebrando assim a distinção entre esses documentos e os “arquivísticos”. Isso exige uma reformulação da própria noção de documento de arquivo. Este artigo reformula a noção de documento de arquivo não como um objeto, mas enquanto uma experiência do espectador ou como uma relação entre o espectador e o texto. Defendo que certos documentos audiovisuais, ao serem apropriados por cineastas, produzem no espectador o que eu chamo de “efeito arquivo”, e essa experiência atribui aos documentos um tipo particular de autoridade “comprobatória”.

Palavras-chave

Apropriação; Documentário; Imagem Descoberta; Percepção; Espectador.

¹Este artigo foi originalmente publicado na revista *Projections*, v. 6, n. 2, p.102-120, 2012.

Tradução: Ludmila Porto. Professora de Língua Portuguesa e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e tradutora. E-mail: ludmila_porto@yahoo.com.br

²Professora Associada do Departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Alberta, Canadá. E-mail: jaimie.baron@ualberta.ca

The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception¹

Jaimie Baron²

Abstract

In recent years, “the archive” as both a concept and an object has been undergoing a transformation. The increased availability of still and video cameras, analog and then digital, has led to a proliferation of indexical documents outside of official archives and prompted questions about what constitutes an “archive,” and, hence, what constitute “archival documents.” At the same time, filmmakers are appropriating sounds and images from various sources, thereby breaking down the distinction between “found” and “archival” documents. This situation calls for a reformulation of the very notion of the archival document. This article reframes the archival document not as an object but as a spectatorial experience or a relationship between viewer and text. I contend that certain appropriated audiovisual documents produce for the viewer what I call the “archive effect” and that this encounter endows these documents with a particular kind of authority as “evidence.”

Keywords

Appropriation; Documentary; Found Footage; Perception, Viewer.

¹Este artigo foi originalmente publicado na revista *Projections*, v. 6, n. 2, p.102-120, 2012.

²Professora Associada do Departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Alberta, Canadá. E-mail: jaimie.baron@ualberta.ca

Nas últimas décadas, o arquivo, tanto como conceito quanto como objeto, vem passando por uma transformação. Embora os arquivos oficiais de fotografia, filme e televisão ainda difundam seu material como a fonte mais valiosa e autêntica para a produção de documentários sobre fatos históricos, outros tipos de arquivos audiovisuais começaram a competir com eles. Bancos de dados on-line e coleções particulares, especificamente, ameaçam destituir os arquivos oficiais do lugar de principais fornecedores de documentos audiovisuais comprobatórios. De fato, enquanto a fotografia, o filme e o vídeo amadores sempre mantiveram uma relação desconfortável com os arquivos oficiais, a crescente disponibilidade de câmeras fotográficas e de vídeo, analógicas e digitais, levou a uma proliferação de documentos indexados fora dos arquivos oficiais. Isso também suscitou questões sobre a natureza dos “documentos de arquivo” e seu valor histórico e social, bem como sobre sua preservação. Desde os anos 90, os arquivos oficiais têm arquivado filmes amadores, incluindo filmes caseiros, mas o crescimento do vídeo amador, particularmente, tornou a preservação desse tipo de documento cada vez mais limitada (ZIMMERMAN, 2008, p. 13). Há simplesmente documentos demais, e é difícil decidir quais deles deverão ser preservados por tecnologias raramente disponíveis fora dos arquivos cinematográficos oficiais. Ao mesmo tempo, contudo, documentos amadores, assim como praticamente qualquer outro tipo de documento, estão cada vez mais disponíveis para apropriação, e isso se deve em parte a algumas páginas da internet onde, com apenas um clique, um arquivista, ou qualquer outra pessoa pode inserir ou baixar fotografias e vídeos digitais (ou digitalizados).

Na minha visão, essa situação relativamente recente aponta para um colapso na distinção – que nunca foi muito estável – entre documentos “de arquivo” e “descobertos” [1]. Embora cineastas e teóricos tenham frequentemente usado o termo “imagens descobertas” para se referirem a rolos de filme encontrados na rua, no lixo, ou em um mercado de pulgas [2], e tenham reservado o termo “imagens de arquivo” para filmes encontrados dentro de um arquivo *bona fides* [3], essa dicotomia tem se tornado extremamente difícil de justificar. De fato, a ampliação da acepção comum da palavra “arquivo” para abarcar todos os tipos de acervo – particularmente acervos online – requer uma expansão da ideia de arquivo e do termo “arquivístico” para incluir também aquilo que antes era considerado simplesmente como documentos “descobertos”. O teórico de cinema Michael Zryd (2003, p. 41) argumenta que “imagem descoberta é diferente de imagem de arquivo: o arquivo é uma instituição oficial que separa o registro histórico do *outtake*” [4]. Embora Zryd (2003) ofereça um importante *insight* a respeito dessa diferença, eu sugiro que a linha que separa a imagem de arquivo

da imagem descoberta tem se tornado cada vez mais tênue, tanto pela mudança de noção sobre o que constitui um arquivo e seu conteúdo “adequado” quanto pela miríade de usos a que são submetidos até os documentos mais “oficiais”. Além disso, embora no passado o termo “imagem de arquivo” tenha sido associado primeiramente a documentários, e o termo “imagem descoberta” a filmes experimentais, essa distinção ofusca as continuidades entre as apropriações documentais e experimentais. Assim, em vez de opor os termos “descoberto” e “arquivístico”, sugiro que consideremos a “descoberta” como um elemento constitutivo de todos os documentos de arquivo, sejam eles “descobertos” em um arquivo ou “descobertos” nas ruas. Essa “descoberta” do documento arquivístico funciona em contraposição aos documentos que percebemos como produzidos pelo cineasta especificamente para um determinado filme. De fato, esse senso de “descoberta” é essencial para a experiência do documento de arquivo. Faz parte do que confere ao documento de arquivo sua aura de “autenticidade” e realça o seu aparente valor comprobatório.

Evidentemente, ainda existem estruturas de poder vigentes as quais determinam o que é incluído, ou excluído dos arquivos oficiais, e essas estruturas têm importantes ramificações políticas, sociais e historiográficas para aquilo que é considerado pela maioria como sendo “propriamente” de arquivo. Não obstante, eu defenderia que o documento de arquivo pode agora ser melhor entendido não como um reflexo de onde o documento específico foi armazenado, mas como uma experiência do espectador assistindo a um filme que inclui ou que se apropria de documentos que parecem vir de outro texto ou contexto de uso. Ademais, defendo que o documento “descoberto” se torna “arquivístico” precisamente quando é recontextualizado em um novo filme, é reconhecido pelo espectador como “descoberto” e, portanto, é de alguma forma dotado de autoridade comprobatória. Conceituar o documento de arquivo nessa linha desfaz a hierarquia prévia segundo a qual a imagem de arquivo é mais valorizada do que a imagem “descoberta” e sugere que documentos amadores e outros geralmente excluídos dos arquivos oficiais podem ter tanto potencial histórico e valor social quanto aqueles armazenados em um arquivo oficial.

Essa reformulação do “documento de arquivo” enquanto uma experiência do espectador se baseia em uma abordagem fenomenológica dos estudos midiáticos veementemente defendida pela teórica da mídia, Vivian Sobchack (1999). Ela argumenta que nós devemos entender o “documentário” não apenas como uma espécie de objeto cinematográfico, mas também e sobretudo como um modo de recepção, como uma experiência:

O termo documentário designa mais do que um objeto cinematográfico. Juntamente com a designação óbvia de gênero cinematográfico identificado historicamente por certas características textuais objetivas, o termo também – e mais radicalmente – designa uma relação subjetiva singular com um texto objetivo, cinematográfico ou televisivo. Em outras palavras, o documentário é menos uma coisa do que uma experiência – e o termo denomina não apenas um objeto cinematográfico, como também a experimentação da ‘eficiência’ e da ‘diferença’ de um modo específico de consciência e de identificação com a imagem cinematográfica (SOBCHACK, 1999, p. 241).

Com base na noção de Sobchack (1999) de que um gênero como o “documentário” pode ser entendido como uma relação entre o espectador e o texto, proponho uma reformulação daquilo que chamo de “filme de apropriação”. Os filmes nessa categoria não devem ser vistos apenas como objetos definidos por suas características “inerentes” e “objetivas”, ou por empregar estratégias próprias para o cinema, mas também como um conjunto de filmes que pode produzir um efeito específico ou evocar um determinado tipo de consciência no espectador, por mais que esse efeito e essa consciência nunca possam ser garantidos. Na minha concepção, a constituição de um “filme de apropriação” como tal depende significativamente do reconhecimento pelo espectador de que um filme contém o que denomino de “documentos de arquivo”, que, em si mesmos, só são constituídos na medida em que o espectador os experimenta como “arquivísticos”; ou seja, como vindos de outra época, ou de outro contexto de uso, ou com outro propósito. Assim, postulo a ressignificação do “filme de apropriação” não meramente como forma e conteúdo do texto, mas também como uma questão de recepção, que depende dos efeitos que o filme produz, isto é, do que eu chamo de “efeito arquivo”.

Mas como os “documentos de arquivo”, assim definidos, passam a existir? Em outras palavras, o que, precisamente, produz o “efeito arquivo”? “Imagens de arquivo”, no senso comum, frequentemente são definidas em oposição a imagens criadas – ao invés de descobertas – para o filme a que estamos assistindo. Contudo, essa definição do que é arquivístico se torna inútil quando, por exemplo, não temos exatamente certeza de quem gravou o quê em um determinado filme – algo raramente explicitado. Além disso, se o mesmo cineasta gravou certas imagens em dado momento e outras uma década depois, como explicamos os diferentes efeitos que esses dois conjuntos de imagens podem ter? Na verdade, sugiro que quem gravou o quê tem fundamentalmente menor importância do que a experiência, por parte do espectador, de dois tipos de “disparidades” entre diferentes conjuntos de imagens dentro do próprio filme.

Defendo que o que faz uma imagem ser vista como “arquivística” é, antes de tudo, o efeito que é gerado pela justaposição de cenas percebidas como tendo

sido produzidas em diferentes momentos no tempo, em um determinado filme. Por exemplo: no documentário canônico sobre o Holocausto, de Alain Renais, *Noite e Neblina* (1955), imagens em preto e branco do campo de concentração de Auschwitz, gravadas durante e logo após o Terceiro Reich, são contrastadas com imagens coloridas dos campos abandonados, filmadas por Resnais e sua equipe dez anos depois. Praticamente todas as descrições do filme mencionam essa combinação evocativa. Na descrição feita pela Criterion Collection para a versão em DVD do filme, por exemplo, lê-se:

Dez anos após a libertação dos campos de concentração nazistas, o cineasta Alain Resnais filmou os campos abandonados de Auschwitz e Majdanek. Uma das primeiras reflexões cinematográficas sobre os horrores do Holocausto, *Noite e Neblina* (Nuit et Brouillard) contrasta a quietude dos prédios vazios e silenciosos dos campos abandonados com imagens assustadoras da guerra (NOITE E NEBLINA, [1955] 2003).

Realçado pela diferença de cores, o contraste entre os campos de extermínio ativos de “então” e o “agora” das filmagens dos campos vazios do próprio Resnais permite conceber as imagens em preto e branco como documentos de arquivo.

Esse contraste entre o “então” e o “agora” não possui uma relação necessária com quem gravou as imagens. Na sequência de filmes *Up*, por exemplo, Michael Apted entrevistou continuamente os mesmos sujeitos a cada sete anos, começando quando eles tinham sete anos de idade, e depois editou as imagens de todas as entrevistas, montando-as de várias formas, em cada filme subsequente. Assim, depois do primeiro filme da sequência, *Seven Up!* (1964), em todos os demais conseguimos perceber as mudanças físicas que ocorreram com cada um dos sujeitos, à medida que as imagens dos filmes anteriores são editadas e reinseridas em cada novo filme. Através da justaposição de imagens das mesmas pessoas em diferentes fases de suas vidas, somos testemunhas das mudanças provocadas pelos anos. Em *49 Up* (2005), a imagem de “Neil, de Liverpool” aos sete anos de idade, dizendo: “Quando eu crescer, quero ser astronauta. Mas se eu não puder ser astronauta, acho que serei motorista de ônibus”, colocada ao lado da imagem de seu semblante perturbado aos 28 anos, bem como de sua fisionomia esquelética aos 49 anos – filmada durante e depois de sua luta contra a doença mental e do período sem teto – provoca o chocante reconhecimento da passagem do tempo (Figura 1). De fato, isso é uma das coisas mais fascinantes da sequência de filmes. Embora Apted (ou sua equipe) tenha filmado todas as cenas, as imagens dos filmes anteriores são, no entanto, percebidas como “arquivísticas” no contexto de cada filme subsequente. Ou seja, o próprio Apted criou um arquivo de documentos aos quais ele retorna a cada vez que faz um novo filme de *Up*, para

“descobrir” imagens que produzam efeitos históricos, a fim de contrastar com as imagens daquelas pessoas no momento presente de seu mais novo filme da sequência.

Por isso, sugiro que consideremos os documentos de arquivo como – em parte – o produto do que chamo de “disparidade temporal”, experimentada pelo espectador de um filme de apropriação, o qual percebe um “então” e um “agora” produzidos dentro do mesmo texto. De fato, a experiência dessa disparidade temporal em um determinado filme é uma das coisas que acarreta o reconhecimento do documento de arquivo como tal, ou, em outras palavras, o efeito arquivo. Através de sua (re) contextualização em um filme de apropriação e a conseqüente produção de disparidade temporal e de efeito arquivo, o documento passa a ser tanto “descoberto” como “arquivístico”.

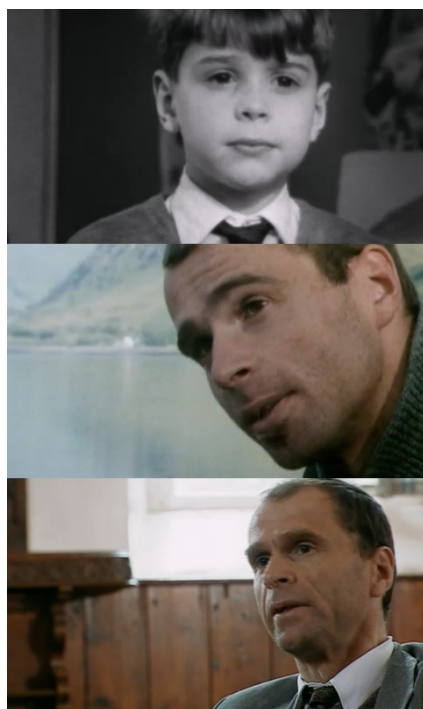


Figura 1 - 49 *Up*, de Michael Apted (2005): Neil aos 7, 28 e 49 anos

Fonte: Captura de Tela (2020)

A noção de disparidade temporal levanta dúvidas sobre quando e onde deve ser traçada a linha que diferencia significativamente o passado e o presente. Em que ponto o passado se torna história? Em que ponto a retrospectiva histórica emerge para que um novo contexto temporal de conhecimento seja colocado em jogo? Nos filmes de apropriação, a ruptura entre passado e presente é provocada por mudanças visíveis (e talvez audíveis), percebidas pelo espectador. Pode ser a mudança marcada pelo envelhecimento. Assim como a sequência de filmes *Up*, *Na Sombra da Lua* (2007), de David Singleton, contrasta imagens dos astronautas americanos que foram à Lua, nas décadas de 1960 e 1970, com imagens de entrevistas gravadas com eles, por Singleton e sua equipe, nos anos 2000. No entanto, diferentemente dos filmes *Up*, nos quais

imagens temporalmente diferentes são montadas juntas e em sequência, esse filme usa uma tela dividida para produzir a disparidade temporal em um mesmo plano composto. Em um quadro, vemos os jovens astronautas no auge de sua conquista; no outro, velhos homens lembrando seus dias de juventude. O contraste entre os mesmos rostos em dois momentos históricos diferentes produz a experiência das imagens juvenis como documentos de arquivo.

Como demonstrado em *Noite e Neblina* (1955), a disparidade temporal pode ser produzida por imagens de lugares e também de pessoas. Da mesma forma – embora muito menos perturbadora – *Interactive Film Comparison: Market Street 1905–2005* (2005), de Melinda Stone, enfatiza o contraste temporal em relação ao local, usando uma tela dividida em quatro quadrantes (Figura 2). No primeiro quadrante, pelas lentes de uma câmera montada na frente de um bonde, vemos em preto e branco um plano de deslocamento contínuo por toda a extensão da Market Street, em São Francisco, em 1905. No segundo quadrante, desta vez a partir de uma câmera montada em um carro, observamos uma imagem colorida do mesmo espaço e do mesmo deslocamento contínuo, repetido em 2005. No terceiro quadrante, assistimos a outro deslocamento contínuo em preto e branco na mesma rua, em 1906, logo após O Grande Terremoto e o Grande Incêndio [5] de São Francisco, e, no quarto quadrante, vemos uma imagem em preto e branco quase idêntica à do segundo quadrante, de 2005. Os dois primeiros quadrantes colocam lado a lado imagens semelhantes de deslocamento na Market Street, separadas por cem anos. O encanto deste contraste reside na oportunidade que ele nos oferece de comparar os dois espaços, separados não pela geografia, mas pela temporalidade, e de contemplar o jogo de diferenças e semelhanças que separam e unem dois momentos no tempo.



Figura 2 - *A Trip Down Market Street: 1905-2005*, de Melinda Stone (2005)

Fonte: Captura de Tela (2020)

A disparidade temporal, portanto, pode resultar de uma gradativa mudança no tempo: o envelhecimento do rosto humano ou as mudanças na paisagem ao longo dos anos. Nesses casos, não vemos o envelhecimento ou a mudança ocorrerem, mas vemos a diferença que isso faz. No entanto, a disparidade temporal também pode ser recuperada em um momento particular no tempo. De fato, em *Interactive Film Comparison*, de Stone, também podemos testemunhar a diferença entre a imagem da Market Street em 1905, no primeiro quadrante – revestida de edifícios e movimentada por carros, carruagens, bondes, bicicletas e pessoas, e a imagem da Market Street após o Grande Terremoto e o Grande Incêndio de 1906, no terceiro quadrante. Na imagem de 1906, a maioria dos edifícios visíveis na imagem de 1905 está desabada, e os pedestres, amontoados sob guarda-chuvas, abrem caminho pelas ruínas. Nesse caso, a disparidade temporal pode ser localizada em um momento particular e abrupto do tempo: o terremoto e o incêndio que destruíram grande parte da cidade. Assim, a disparidade temporal é gerada não apenas pelo contraste entre as imagens feitas em 1905 e 2005, mas também pelas imagens feitas em 1905 e 1906. De fato, as imagens de 1905 são vistas como arquivísticas em relação tanto às imagens de 2005 quanto às de 1906.

É preciso notar que essa disparidade temporal deve ser visível ou audível e que isso pode ocorrer no nível do objeto profílmico – uma foto de uma idosa posta ao lado de sua imagem mais jovem, uma imagem de uma rua colocada ao lado de uma imagem da mesma rua um século depois. Ou também pode ocorrer no nível do rolo de filme ou do próprio arquivo de vídeo – o tipo de armazenamento, as cores ou a ausência delas, seu grau de dano ou desintegração, o tipo de vídeo, sua nitidez ou suavidade. Muitas vezes, essa diferença visível ocorre nos dois níveis ao mesmo tempo.

Outra experiência de disparidade temporal que pode ser recuperada em um momento particular de quebra do tempo, mas que está inscrita no corpo humano, e não em uma paisagem, é produzida pelo filme da HBO intitulado *Alive Day Memories: Home from Iraq* [6] (2007), em que militares veteranos norte-americanos que serviram na Guerra do Iraque e retornaram gravemente feridos são entrevistados sobre suas experiências. A maioria perdeu algum membro, e eles se referem ao dia em que foram feridos como seu “*alive day*” [7]. Algumas dessas entrevistas são intercaladas com imagens de filmes e vídeos amadores dos veteranos antes das lesões. No caso de um soldado, o sargento Bryan Anderson, de 25 anos, que perdeu as duas pernas e um braço na guerra, a imagem dele depois das mutilações é montada juntamente com sua imagem no Ensino Médio, executando movimentos de ginástica. Essa última imagem é experimentada como arquivística, não apenas porque Anderson parece mais

velho no quadro do tempo presente do filme e porque a imagem do Ensino Médio é claramente de um vídeo amador, e não profissional, mas também porque já sabemos que ele mais tarde perdeu seus membros. O “*alive day*” de Anderson é o momento de quebra temporal que garante a experiência da imagem do Ensino Médio como arquivística, de um significativo “então” e um “agora” produzidos retroativamente dentro do filme de apropriação. A imagem amadora do vídeo, portanto, constrói o perdido “então” no terreno daquilo que o filme define como o normativo “agora”.

Além disso, a produção de disparidade temporal frequentemente gera não apenas o *efeito* arquivo, mas também o que eu chamo de “*afeto* arquivo”. Quando somos confrontados por essas imagens da inscrição do tempo em corpos humanos e lugares, há não somente um efeito epistemológico, mas também emocional, baseado na revelação da disparidade temporal. Em outras palavras, não apenas dotamos os documentos de arquivo da autoridade do passado “real”, como também da sensação de perda. Na sequência de filmes *Up*, em *Na sombra da lua*, *Noite e Néblina*, *Market Street 1905/2005* e *Alive Day*, a produção da disparidade temporal nos obriga a reconhecer que o passado é irrecuperável, mesmo que seus traços sejam visíveis. A juventude dos sujeitos nos filmes da sequência *Up* e em *Na sombra da lua* nada mais é do que um vestígio de corpos que desde então envelheceram e perderam o vigor. A totalidade do corpo do soldado nos documentos de arquivo em *Alive Day* jamais será recuperada. O século que separa 1905 e 2005 na Market Street não pode ser revertido. Aqueles que morreram em Auschwitz nunca poderão ser ressuscitados. Portanto, nosso desejo pela “presença” do passado através de seus traços arquivísticos é sempre acompanhado pelo reconhecimento de sua ausência, de tudo o que foi perdido.

É importante enfatizar aqui que a disparidade temporal associada ao efeito arquivo é, como eu a formulei, uma experiência potencial produzida para o espectador *no* filme e *pelo* filme de apropriação. Contudo, sempre existe uma experiência de disparidade temporal – embora com graus variados de intensidade – entre o momento da produção do filme de apropriação e o momento de sua recepção pelo público. Em *Noite e Néblina*, o “agora” da produção do documentário de Resnais em 1955 não é o “agora” em que o assistimos décadas depois. No filme de Stone, a imagem colorida da Market Street em 2005 pode estar próxima o suficiente do nosso “agora” (pelo menos em 2012) para que pareça contemporânea, mas, em vinte anos, a imagem de 2005 também poderá causar uma sensação de disparidade temporal entre a produção do filme de apropriação de Stone e sua recepção. Além disso, com o passar do tempo, nosso conhecimento extratextual e de mundo se transformam, alterando assim nossa experiência e nossa relação com o filme de apropriação. Assim, sempre há pelo

menos três temporalidades em vigor nos filmes de apropriação: o “então” da imagem de arquivo, o “agora” da produção do filme de apropriação e o “agora” de sua recepção pelo espectador.

No entanto, para que o efeito arquivo ocorra, é preciso que fique evidente, *no próprio* filme, a lacuna entre o “então” do documento e o “agora” da produção do filme de apropriação. Evidentemente, sempre existe alguma lacuna temporal entre o momento da produção de qualquer filme e sua recepção; de fato, filmes mais antigos nos tornam particularmente conscientes da diferença entre o “agora” da produção do filme e o nosso próprio “agora”. A exibição de um filme antigo, no entanto, não produz a disparidade temporal especificamente associada ao efeito arquivo. A experiência de assistir a *Nanook, o Esquimó* (1922) na época de seu lançamento foi, é claro, muito diferente da experiência de assisti-lo quase um século depois. Não apenas as tecnologias de mídia e as atitudes culturais em relação à representação dos “outros” não ocidentais mudaram, mas também faz parte da experiência de assistir agora ao filme de Flaherty saber que todas as pessoas na tela já morreram há muito tempo. Contudo, argumentar que qualquer exibição de qualquer filme é uma recontextualização temporal ofusca as diversas formas de envolvimento que o espectador pode ter com diferentes tipos de sons e imagens em um determinado filme. O efeito arquivo – e, conseqüentemente, o reconhecimento de um documento como arquivístico – é o resultado da relação entre *elementos diferentes do mesmo texto*, entre um documento que foi apropriado e seu novo *contexto intratextual*, e não uma relação entre um texto e o contexto *extratextual* em que aparece.

Ademais, embora a experiência de disparidade temporal pelo espectador seja um meio pelo qual o efeito arquivo possa ser produzido, há outro catalisador para a experimentação de um documento como arquivístico. Em um trecho diferente de *Alive Day*, por exemplo, observamos um vídeo com imagem granulada, filmado de uma encosta, enquanto que, em uma estrada abaixo, um caminhão americano se aproxima de um determinado ponto e explode, acompanhado pelas vozes de homens gritando em *off* “*allahu akbar*”, que significa em árabe: “Deus é grande”. A imagem é intitulada “Vídeo lançado por rebeldes”, título que foi claramente adicionado após o fato [a explosão do caminhão], pelos criadores de *Alive Day* (Figura 3).



Figura 3 - *Alive Day Memories: Home from Iraq*, de Jon Alpert e Ellen Kent (2007)

Fonte: Captura de Tela (2020)

Com a ajuda do título, para a maioria dos espectadores – pelo menos para aqueles com conhecimento extratextual suficiente – ficará evidente que essas imagens foram filmadas pelos rebeldes iraquianos que plantaram a bomba e esperaram que ela explodisse para que pudessem gravar a cena. De fato, imagens como essa foram enviadas para o quartel-general militar dos EUA e publicadas online como uma celebração da insurgência iraquiana. Os criadores do vídeo do bombardeio podem ter pretendido usar essa imagem para alertar as tropas americanas, ou como uma ferramenta para recrutar rebeldes, mas sua realocação em um documentário em prol de veteranos americanos redireciona essa imagem de um modo que os criadores originais dificilmente antecipariam. Portanto, a imagem tirada de um contexto de uso e colocada em outro pode carregar consigo um traço de suas intenções prévias. Essa imagem gera a sensação predominante de não vir de outra época, mas de possuir uma intenção diferente – e essa é a experiência do que chamo de “disparidade intencional”. Com isso, não quero dizer uma disparidade produzida “de propósito”, mas sim uma disparidade baseada em nossa percepção de uma intenção prévia atribuída ao documento de arquivo e (aparentemente) inscrita nele. Embora eu tenha optado por usar o termo “disparidade intencional” devido à maneira pela qual o espectador é frequentemente chamado a “adivinhar” a intenção “por trás” do documento, eu poderia ter usado tranquilamente os termos “disparidade social” ou “disparidade retórica”. Quando atribuímos uma “intenção original” ao documento de arquivo, não a estamos atribuindo a um cineasta, mas a um meio social ou a uma situação retórica que é de alguma forma “alheia” à do cineasta do filme de apropriação.

Escrevendo sobre o que ela chama de “cinema de *found footage*” [8], a teórica da mídia Catherine Russell (1999) observa que:

A imagem descoberta sempre aponta, ainda que de soslaio, para um contexto de produção original, um nicho culturalmente inscrito na sociedade do espetáculo, seja em Hollywood, em filmes caseiros, na publicidade ou em filmes educacionais (RUSSELL, 1999, p. 238).

Eu acrescentaria que a imagem descoberta não apenas aponta para um contexto de produção original, mas também para um contexto anterior de intenção de uso e recepção. Além disso, nossa experiência de disparidade intencional, assim como de disparidade temporal, é baseada em parte em nosso próprio conhecimento extratextual. Se não reconhecermos que o vídeo rebelde em *Alive Day* foi feito pelos iraquianos para celebrar os bombardeios aos tanques americanos e não conseguirmos distinguir essa intenção prévia da função assumida pelo vídeo em *Alive Day*, talvez não experimentemos a disparidade intencional ou o efeito arquivo. Fica claro que esses contextos prévios de uso ou de intenção de uso são até certo ponto imaginários – ou seja, uma projeção do espectador – uma vez que o contexto “original” intencionado na realidade não pode ser determinado definitivamente. De fato, o efeito arquivo não sugere um retorno ingênuo à falácia intencional, em que um único autor (ou cineasta) está posicionado “por trás” da obra e é o detentor do seu significado. Conforme argumentou Roland Barthes (1989), o sentido de um texto depende em grande parte do leitor ou espectador. Ainda, ao discutir a ironia e a paródia, a teórica da literatura Linda Hutcheon (2000) reconhece a presença da percepção da “intencionalidade” na comunicação. Ela defende que:

Mesmo numa era teórica como a nossa, que lançou uma profunda suspeita sobre o conceito de intencionalidade, a experiência de interpretar paródias *na prática* nos força a reconhecer pelo menos uma inferência de intenção e a teorizar essa inferência (HUTCHEON, 2000, p. xiv).

Minha visão sobre o papel da intenção na experiência do efeito arquivo neste estudo se refere precisamente a essa inferência de intenção que, na prática, ocorre por parte do espectador. Como o documentarista Errol Morris (2009, s.p) coloca:

Lemos correta ou incorretamente as intenções de um fotógrafo em todas as fotografias que vemos. Também imaginamos as intenções das pessoas em uma fotografia. Vemos intenções em toda parte. Nós as vemos inclusive nos arranjos secretos da natureza.

De fato, o efeito arquivo e sua experiência de disparidade intencional dependem do espectador individual, que pode responder a uma variedade de pistas fornecidas pela imagem apropriada, bem como ao seu conhecimento extratextual sobre por que essa imagem foi feita e para quem foi originalmente intencionada. Nenhuma dessas

pistas textuais garante a precisão da percepção de um espectador em particular, nem é possível saber exatamente quais foram as “reais” intenções por trás de tais documentos ou quem as viu e as interpretou anteriormente. O cineasta experimental Standish Lawder (1992) argumenta sobre o resultado dessa recontextualização cinematográfica:

Despida de seu contexto original, a imagem fica encoberta por véus de especulação, de evocação subjetiva e de ambiguidade poética. Questões de intencionalidade e sentido tornam-se escorregadias. O verdadeiro significado apriorístico da imagem original paira apenas fora da tela; não podemos ter plena certeza do motivo pelo qual foi filmada. No entanto, o que foi filmado permanece firmemente estabelecido, só agora cercado por mil novos possíveis porquês (LAWDER, 1992, p. 115).

Não obstante, apesar dos “mil porquês possíveis”, eu defenderia que, baseados social, cultural e historicamente em certas pistas específicas, bem como no conhecimento extratextual, os espectadores podem chegar a conclusões prováveis sobre o propósito original por trás da produção de certos documentos, e essas conclusões afetam a maneira pela qual os espectadores compreendem esses documentos à medida que são apropriados e recontextualizados.

A experiência de disparidade intencional possui, além disso, consequências epistemológicas. Contrariamente aos documentos que percebemos como produzidos especificamente para um determinado filme, os documentos recontextualizados em filmes de apropriação parecem exceder as intenções do cineasta. Ou seja, eles carregam traços de outra intenção e parecem resistir, pelo menos até certo ponto, às intenções que o cineasta de apropriação – por conteúdo e forma – lhes impõe. A historiadora Carolyn Steedman (2002) ressalta que, como o leitor de uma carta enviada a outra pessoa, o historiador que descobrir qualquer objeto no arquivo sempre irá, de alguma forma, roubá-lo ou fazer “mau uso” dele.

O Historiador que vai ao Arquivo sempre será um leitor não presumido, sempre lerá aquilo que nunca foi destinado a seus olhos. Como Michelet nos anos de 1820, o Historiador sempre lê os fragmentos de *outra coisa* [...] uma carta não intencional, roubada (STEEDMAN, 2002, p. 75).

Como o historiador, o cineasta de filme de apropriação que se baseia em documentos descobertos é sempre um leitor e usuário não presumido – ou, pelo menos, circunstancial – confrontado por “outra coisa” que escapa de seus próprios usos e estratégias de contenção em um trabalho maior. Esse senso de “outra coisa” – de um documento destinado a outros fins – enfraquece o estabelecimento de qualquer sentido único ou definitivo para esses sons e imagens gravados no passado. É essa

experiência de resistência do documento à compreensão definitiva que permite percebê-lo como intencionalmente díspar e lhe atribui uma aura de autoridade comprobatória.

Documentos de arquivo, portanto – se o espectador assim reconhecê-los em um filme de apropriação – sempre geram uma sensação de múltiplos contextos e duplo sentido, mesmo que sejam vagos e indeterminados. Em outras palavras, o próprio fato de recontextualizar o documento descoberto em um filme de apropriação cria a oportunidade para diversas leituras desse documento. As instituições arquivísticas geralmente saem em forte defesa do valor histórico e probatório dos documentos que armazenam, e esses documentos são frequentemente usados para reforçar narrativas históricas consagradas em muitos documentários que tratam de temas históricos. Contudo, os mesmos documentos de arquivo podem ser usados para enfraquecer a narrativa e desmentir seu próprio status de transparência, de prova factual. Ao recontextualizar documentos descobertos, os cineastas podem produzir sentidos novos e, às vezes, até corrompidos ou contraditórios. No entanto, os potenciais sentidos e efeitos desses documentos de arquivo indexados sempre excedem as intenções do cineasta de filmes de apropriação.

Sugiro, porém, que os documentos descobertos possam ser usados em filmes de apropriação de maneira a aumentar ou a diminuir a disparidade intencional ou, em outros termos, a aumentar ou a diminuir a resistência desses documentos ao seu novo contexto. Eu vejo todos os filmes de apropriação como pontos distribuídos em um *continuum* no qual a disparidade intencional é suprimida em maior ou menor grau, em contraposição ao que vejo como uma falsa dicotomia entre documentários de compilação “realistas”, que usam documentos descobertos de maneira não dialética, ilustrativa, e os filmes de colagem experimentais e autorreflexivos “modernistas”, que usam documentos descobertos de maneira crítica e dialética. Por exemplo, o popularíssimo documentário de televisão de Ken Burns, *The Civil War* (1990), faz uso de fotografias tiradas durante a Guerra Civil americana e as entrelaça através de uma câmera panorâmica, da edição, da narração em *off* e de entrevistas. Dentro desse novo contexto, essas imagens produzem uma experiência tanto de disparidade temporal – a lacuna entre tirar as fotografias e produzir o documentário – quanto de disparidade intencional – o fato de que as fotografias claramente não carregavam a intenção original de compor um documentário da PBS. As fotografias foram feitas em um momento histórico diferente e com uma intenção diferente e, portanto, resistem à incorporação total ao filme. Elas permanecem como “documentos de arquivo”. No entanto, o senso de disparidade intencional é minimizado. As imagens não foram

feitas para o filme de Burns, mas seu propósito anterior não parece estar fortemente em desacordo com a intenção do documentário. De fato, parece que a intenção das imagens era de preservar um momento ou evento histórico importante e, portanto, elas são percebidas como historicamente significativas, mas também como quase “vazias” de interpretação histórica – isto é, até que sejam incorporadas a uma narrativa histórica mais ampla.

Diferentemente do filme de Burns, a disparidade intencional entre os documentos descobertos e seu novo contexto pode ser ampliada e intensificada. Em *Millhouse: A White Comedy* (1971), de Emile de Antonio, o retrato que De Antonio faz do ex-presidente dos EUA Richard Nixon, por exemplo, através da imagem de Nixon discursando e posando para a câmera, parece ter sido originalmente produzido para a transmissão imediata na televisão, com o objetivo principal de registrar e enaltecer as suas realizações. No entanto, quando em *Millhouse* a imagem do discurso de Nixon “I See a Day”, após a nomeação presidencial republicana de 1968 [9], é editada junto com o recorte do discurso “I Have a Dream” [10], de Martin Luther King Jr.; e outro trecho de Nixon, “Let’s win this one for Ike”, é posto ao lado da cena “Win this one for the Gipper” [11], de *Criador de Campeões* (1940), a justaposição revela Nixon como um plagiador ou, pelo menos, como não original. Assim, a disparidade intencional entre o que se infere como o propósito original das imagens de Nixon e seu uso satírico em *Millhouse* é ampliada. Stella Bruzzi (2000) explica o uso que De Antonio faz de tais imagens descobertas:

De Antonio refuta por completo a função puramente ilustrativa do material de arquivo; em vez disso, os fragmentos originais dos filmes se tornam ingredientes ativos, mutáveis. O imperativo da ideia de ‘didatismo democrático’ de De Antonio, contudo, é de que o significado inato dessa imagem original, por mais que seja reconstituído, nunca será totalmente ofuscado. Uma faceta vívida e consistente do trabalho de De Antonio é que seu método de colagem não ataca figuras odiosas como Richard Nixon, Joseph McCarthy ou Coronel Patton diretamente, mas sim lhes dá corda suficiente para se enforcarem – transformando, muitas vezes, imagens que eram originalmente favoráveis em si mesmas (BRUZZI, 2000, p. 24).

Enquanto Bruzzi (2000, p. 24) sugere que De Antonio transforma “imagens favoráveis em si mesmas”, eu sugiro que é a percepção do espectador sobre as imagens originalmente produzidas para celebrar ou enaltecer essas figuras políticas e militares – agora usadas para condená-las – que provoca um forte senso de disparidade intencional e, portanto, de uma dupla consciência que produz ironia. No entanto, o ponto importante aqui não é que *Millhouse* seja crítico e dialético, enquanto *The Civil War* seria ilustrativo e não dialético, mas sim que a experiência de disparidade intencional é variável e pode ser mais forte ou mais fraca, a depender do filme de

apropriação e, é claro, do espectador.

Não surpreendentemente, as disparidades temporais e intencionais geralmente trabalham em conjunto no filme de apropriação. Por exemplo, em *Rize* (2005), um documentário sobre dançarinos de *clown* e *krump* [12] no centro-sul de Los Angeles, que pintam seus rostos e dançam de forma intensa e expressiva, a imagem desses dançarinos se maquiando e dançando é intercalada com o que parece ser uma filmagem etnográfica de rituais tribais na África (Figura 4). Essa filmagem etnográfica não é intitulada, portanto, não está claro exatamente onde e quando foi feita, mas a qualidade levemente desbotada das imagens em preto e branco e o próprio material sugerem que essa filmagem é relativamente antiga. O fato de ser em preto e branco também enfatiza sua “antiguidade” em relação às imagens coloridas que compõem o resto do filme. Esse contraste marca um “agora” dos dançarinos de *clown* e *krump*, em oposição ao “então” dos rituais africanos. Ao mesmo tempo, as imagens dos rituais africanos também geram um senso de disparidade intencional no documentário de LaChapelle. Apesar da ausência de informação, conseguimos inferir, com um certo grau de conhecimento extratextual, que a filmagem foi feita por antropólogos ocidentais – em algum momento do século XX – que pretendiam registrar seu encontro com tribos africanas a fim de “preservar” esses rituais africanos para estudos antropológicos ou simplesmente para oferecer imagens “exóticas” a um público ocidental. O filme de LaChapelle redireciona essas imagens etnográficas para estabelecer uma comparação visual que parece equiparar os dançarinos do centro-sul de Los Angeles no início do século XXI aos dançarinos de uma África mais antiga. Assim, a imagem gera o efeito arquivo tanto por disparidade temporal quanto intencional, ainda que a temporalidade exata e a intenção original das imagens sejam pouco claras. A montagem de LaChapelle gerou algumas críticas, em parte devido à falta de identificação, mas também porque sugere um equilíbrio entre o “então” e o “agora”, bem como entre o “lá” e o “aqui”, por isso foi interpretada por alguns como sugestiva de uma identidade negra essencial que persiste no espaço e no tempo (HEWITT, 2005). Claramente, além das consequências epistemológicas, o efeito arquivo também pode ter implicações éticas e ideológicas.



Figura 4 - *Rize*, de David LaChapelle (2005)

Fonte: Captura de Tela (2020)

De fato, deve ser impossível para um filme de apropriação gerar uma experiência de disparidade temporal sem pelo menos um certo grau de disparidade intencional. Documentos produzidos em um momento histórico do passado nunca poderão antecipar completamente seus usos futuros. É muito mais provável, porém, que um filme produza uma experiência de disparidade intencional com pouquíssima experiência de disparidade temporal. Em *Passage à l'Acte* (1992), por exemplo, o cineasta experimental Martin Arnold se apropriou de imagens de *O Sol é Para Todos* (1962), reimprimiu-as individualmente com uma impressora ótica e as reeditou para fazer a ação se mover para frente e para trás, criando um efeito de engasgo tanto na imagem quanto na trilha sonora. Aqui, o propósito original dessa imagem – servir como parte da narrativa de um filme de ficção – é subvertido para fins experimentais, formais e para efeitos artísticos (e não históricos). Embora exista uma disparidade temporal entre o “então” da produção de *O Sol é Para Todos* e o “agora” de *Passage à l'Acte*, essa disparidade temporal não se manifesta claramente no próprio filme. Não há contraste visível ou audível entre um “então” e um “agora”. É precisamente essa minimização da disparidade temporal em prol de um aumento da disparidade intencional que leva à exclusão de *Passage à l'Acte* e de muitos outros filmes de apropriação das categorias de “documentário” e de “histórico”. De fato, em obras como as de Arnold, os efeitos históricos do efeito arquivo são lidos como incidentais para a subversão intencional. Assim, ao menos que um filme de apropriação produza uma experiência relativamente forte de disparidade temporal, é improvável que seja experimentado como “histórico”.

É importante enfatizar que, em todos os filmes de apropriação, a produção de disparidades temporais e intencionais – e, portanto, o efeito arquivo – depende, pelo menos até certo ponto, do conhecimento extratextual do próprio espectador. Se o espectador de *Passage à l'Acte*, por exemplo, não conhecer *O Sol é para Todos* ou não reconhecer as pistas de que essas imagens faziam parte da narrativa de um filme de

ficção, o efeito arquivo pode não ocorrer. Sobchack (2004) articula a complexa relação entre o espectador e sua experimentação de um filme como documentário, ou ficção, às vezes passando de um modo de consciência a outro no decorrer do mesmo filme.

Embora pesem para o lado da convenção e da consciência social, nossas experiências reais como espectadores são melhores descritas como possuindo tanto momentos documentais quanto ficcionais, constituídos conjuntamente por um envolvimento dinâmico e efêmero com todas as imagens do filme. E apesar da natureza desses momentos poder abrigar pistas, ser estruturada e finalmente estar contida nas práticas cinematográficas convencionais, em última análise a nossa própria experiência e o conhecimento extracinematográfico, cultural e corporificado governam a forma como captamos primeiramente as imagens que vemos na tela e o que fazemos com elas (SOBCHACK, 2004, p. 273).

Sem esse conhecimento extratextual, a experiência do efeito arquivo – que ocorre através da percepção de disparidade temporal ou intencional – pode ser, às vezes, difícil de garantir, pelo menos sem que o cineasta forneça explicitamente alguma forma de explicação.

Isso é especialmente verdade quando *todos* os documentos em um filme produzem – ou têm o potencial de produzir – o efeito arquivo. Por exemplo, *Point of Order!* (1964), de Emile de Antonio, foi construído inteiramente a partir das imagens das audiências envolvendo o Exército e McCarthy, os quais foram ao ar na televisão uma década antes, em 1954, na CBS (KELLNER; STREIBLE, 2000, p. 16-17). Após a estreia do filme, no entanto, De Antonio acrescentou um prólogo em *off*, explicando que não tinha gravado as imagens, mas que as havia “descoberto” e editado em formato de documentário. Evidentemente, De Antonio queria que seu filme gerasse o efeito arquivo. Ele queria que o público experimentasse um forte senso de disparidade intencional e que lesse as imagens através de uma lente satírica, de uma maneira não intencionada por seus produtores originais. Nesse caso, adicionar a explicação em *off* foi necessário para que o público reconhecesse as imagens como arquivísticas, e a perspectiva do filme de De Antonio, como crítica.

Existem muitos filmes cujo status de certas imagens não está claro, impactando seus efeitos epistemológicos. Em grande parte do trabalho de Chris Marker, por exemplo, é muitas vezes difícil saber se ele filmou determinadas imagens, descobriu-as na rua ou em um arquivo oficial. Ao assistir a seus filmes, é fácil se preocupar com questões sobre de onde as imagens vieram, se ele as filmou ou se usou documentos descobertos. Essa confusão vem à tona em seu filme *Sans Soleil* (1983). A primeira imagem (Figura 5) é a de três crianças loiras caminhando em uma estrada, enquanto a voz de uma mulher narra em *off*:

A primeira imagem de que ele me falou foi a de três crianças em uma estrada na Islândia, em 1965. Ele disse que, para ele, era a imagem da felicidade e também que ele tentou várias vezes vinculá-la a outras imagens, mas nunca deu certo. Ele me escreveu: um dia eu vou ter que colocá-la sozinha no começo de um filme com uma longa tomada de um líder negro. Se eles não veem felicidade na foto, pelo menos verão o negro (SANS SOLEIL, 1983).



Figura 5 - *Sans Soleil*, de Cris Marker (1983)

Fonte: Captura de Tela (2020)

A imagem das três crianças é então silenciada e seguida pelo líder negro, depois pela imagem de um avião militar e então pelo líder negro novamente. A narração em *off*, falando no passado sobre um “ele” que se refere no tempo futuro ao que parece ser o filme a que estamos assistindo, desestabiliza imediatamente a posição do espectador vis-à-vis à imagem. Estamos diante do filme que “ele” diz que “um dia” fará? Essa imagem das três crianças é uma imagem que “ele” filmou em 1965, ou foi feita para o filme de 1983 a que estamos assistindo agora? Este “ele” é o cineasta de *Sans Soleil*, Chris Marker, ou o cineasta (fictício) que conhecemos pelo nome de Sandor Krasna? A quem pertence essa imagem das crianças? E essa imagem foi realmente gravada em 1965 e só foi apropriada dezoito anos depois? *Sans Soleil* se diverte com ambiguidades desse tipo, sem nunca oferecer uma resposta fechada, e o status do documento como arquivístico ou não, enquanto estiver fincado na experiência do espectador, permanece impossível de definir.

O status inclassificável dessa imagem (assim como de outras) em *Sans Soleil* ilustra a complexidade da nossa relação com o documento que foi apropriado. Marker, ao complicar o status de arquivo de certas imagens, deixa claro quanto a nossa leitura de uma imagem se baseia em nossa capacidade de localizar sua temporalidade e as intenções “por trás” dela. Essa leitura determina se o efeito arquivo ocorre ou não, e, se ocorrer, dá origem a uma experiência peculiar com os objetos representados.

Quando as disparidades temporal e intencional são incertas, o espectador se depara com um conflito constante acerca de quanta autoridade deve ser atribuída ao documento indexado. Esse conflito é crucial, porque tanto depende do documento a que atribuímos o status de prova arquivística quanto o determina. Se o efeito arquivo ocorre ou não para diferentes espectadores do mesmo filme de apropriação, isso pode resultar em experiências e compreensões muito diferentes de um único texto e, portanto, do que constitui a “verdade” arquivística.

Para concluir, sugiro que essa reformulação das “imagens de arquivo” e de outros “documentos de arquivo”, não enquanto objetos com qualidades inerentes, mas como constituídos pela experiência do espectador de um filme de apropriação, abra muitos caminhos para que se pensem questões epistemológicas e, especialmente, questões historiográficas a respeito de como chegamos a “conhecer” sobre o mundo e, particularmente, sobre o passado. Como determinadas imagens são usadas e reutilizadas em diferentes filmes e com diversos propósitos, podem ser agregados a elas significados, interpretações e valores muito diferentes para os espectadores desses filmes. No entanto, pelo menos em parte, é o efeito arquivo que constitui o poder potencial de tais imagens. Se a experiência da disparidade temporal, que coloca em contato diferentes momentos no tempo, ou a da disparidade intencional, que subverte o que percebemos como a intenção original do documento, é dominante, o efeito arquivo oferece a promessa do valor da verdade – de uma mensagem enviada de outro tempo ou lugar – mesmo que ela habite apenas no campo instável da percepção de um determinado espectador.

Agradecimentos

A autora agradece a Vivian Sobchack por sua valiosa contribuição ao desenvolvimento deste ensaio e também a Roger Hallas por ter sugerido o termo “o efeito arquivo”.

Notas

[1] Nota da tradutora - No original, a autora usa “*found documents*” e “*found footage*” para se referir aos documentos e imagens que não são provenientes de arquivo, ou seja, que são provenientes de diversas fontes. Embora seja possível encontrar a manutenção das expressões em inglês em vários textos acadêmicos em língua portuguesa, optamos por sua tradução, tendo em vista que a autora vai discutir, ao longo do ensaio, essas expressões essenciais para o desenvolvimento de seu argumento. Assim, acreditamos que a manutenção dessas expressões no original não contribuiria para a compreensão do leitor sobre como se dá essa construção do pensamento de Baron no texto.

[2] Nota da tradutora - Lugar de comércio de mercadorias novas e usadas. Tradução da expressão francesa “*Marché aux puces*”, utilizado para se referir a um mercado em Saint-

- Ouen, no subúrbio de Paris, o qual ficou famoso por vender roupas infestadas de pulgas.
- [3] Nota da tradutora - Expressão latina que significa “com boa fé”, “genuíno”. Optamos por mantê-la em latim, conforme o original.
- [4] Nota da tradutora - A expressão se refere a cenas externas, que neste caso podem ser compreendidas como quaisquer cenas que não recorrem a materiais de arquivos oficiais.
- [5] Nota da tradutora - O grande incêndio foi provocado pelo surgimento de vários focos de incêndio no centro da cidade, logo após o terremoto, destruindo mais de 500 casas.
- [6] Nota da tradutora - O filme foi traduzido como *Memória de uma Guerra Recente: Os veteranos do Iraque*. A opção pela manutenção do título no original se dá à explicação posterior que a autora traz sobre o “alive day” (dia de viver). Se traduzíssemos o título do filme e a expressão *alive day*, portanto, a importante conexão entre essa expressão e o título para a argumentação da autora se perderia.
- [7] Nota da tradutora - Em português, “dia de viver”.
- [8] Nota da tradutora - Mantivemos aqui o termo *found footage* conforme o original, visto que, neste caso, refere-se ao gênero cinematográfico.
- [9] Nota da tradutora - Discurso proferido por Nixon em agosto de 1968, após a sua nomeação para concorrer à presidência dos EUA pelo partido republicano, na Convenção Nacional Republicana em Miami Beach, Flórida.
- [10] Nota da tradutora - A famosa frase em português “Eu tenho um sonho”, de Marthin Luther King Jr., marcou seu histórico discurso sobre seu desejo de união e convivência harmoniosa entre negros e brancos nos EUA. No texto, optamos por manter o título em inglês, a fim de preservar o paralelismo com o título do discurso de Nixon, presente no original.
- [11] Nota da tradutora -. Aqui também optamos pela manutenção do original em inglês, para que fique claro o paralelismo entre a fala do personagem de *Criador de Campeões* e a fala de Nixon.
- [12] Nota da tradutora - *Clown* e *krump dance* são estilos de danças de rua.

Referências

49 UP. Direção: Michael Apted. [S. l.]: ITV Granada, 2005.

ALIVE DAY MEMORIES: HOME FROM IRAQ. Direção: Jon Alpert e Ellen Goosenberg Kent. Nova York: HBO, 2007.

A TRIP DOWN MARKET STREET: 1905/2005. Direção: Melinda Stone. [S. l.]: Microcinema, 2005.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: **The Rustle of Language**. Berkeley: University of California Press, [1968] 1989, p. 49–55.

BRUZZI, Stella. **New Documentary: A Critical Introduction**. London: Routledge, 2000.

HEWITT, Kim. Rize. Dir. David LaChapelle. Lionsgate films. **Journal of Popular**

Music Studies, v. 17, n. 3, 2005, p. 345–352.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, [1985] 2000.

KELLNER, Douglas; STREIBLE, Dan. “Introduction: Emile de Antonio: Documenting the Life of a Radical Filmmaker.” In: KELLNER, Douglas; STREIBLE, Dan (eds.).

Emile de Antonio: A Reader. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 1–84.

KNUTE ROCKNE ALL AMERICAN. Direção: Lloyd Bacon. USA, 1940.

LAWDER, Standish. 1992. Comments on Collage Film. In: HAUSHEER, Cecilia; SETTELE, Christoph (eds.) **Found Footage Film**. Luzern: VIPER, 1992, p. 112–115.

MORRIS, Errol. **The Case of the Inappropriate Alarm Clock (Part 4)**. New York Times, 22 October, 2009.

MILLHOUSE: A WHITE COMEDY. Direção: Emile de Antonio. USA, 1971.

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção: Robert Flaherty. EUA e França, 1922.

NA SOMBRA DA LUA. Direção: David Sington. Reino Unido e EUA, 2007.

NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. Paris: Argos Films, 1955. Edição em DVD, lançada pela The Criterion Collection, em 23 jun. 2003.

O SOL É PARA TODOS. Direção: Robert Mulligan. Los Angeles: Estúdios Universal, 1962.

PASSAGE À L'ACTE. Direção: Martin Arnold. Austria: Synchro Film, 1992.

POINT OF ORDER! Direção: Emile de Antonio. USA, 1964.

RIZE. Direção: David LaChapelle, EUA, 2005.

RUSSELL, Catherine. **Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video**. Durham: Duke University Press, 1999.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. França, 1983.

SEVEN UP! Direção: Michael Apted. [S. l.]: ITV Granada, 1964.

SOBCHACK, Vivian. Toward a Phenomenology of Nonfiction Film Experience. In: RENOY, Michael; GAINES, Jane (eds.). **Collecting Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 241–254.

SOBCHACK, Vivian. The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness. In: **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 258–285.

STEEDMAN, Carolyn. **Dust: The Archive and Cultural History**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

THE CIVIL WAR. Direção: Ken Burns. USA, 1990.

ZIMMERMAN, Patricia R. 2008. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. In: ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMAN, Patricia R. (eds.). **Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories**. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 1-28.

ZRYD, Michael. Found Footage as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99. **The Moving Image** 3, v. 2, 2003, p. 41-61.