

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

Clara Bastos Marcondes Machado

A resignificação no cinema de *found footage* feito por mulheres

São Paulo
2020

CLARA BASTOS MARCONDES MACHADO

A resignificação no cinema de *found footage* feito por mulheres

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cecília Antakly de Mello

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Machado, Clara Bastos Marcondes

A resignificação no cinema de found footage feito por mulheres / Clara Bastos Marcondes Machado ; orientadora, Cecília Antakly de Mello. -- São Paulo, 2020.

174 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Gênero 2. Found footage 3. Cinema experimental 4. Mulheres 5. Audiovisual I. Mello, Cecília Antakly de II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Nome: MACHADO, Clara Bastos Marcondes

Título: **A ressignificação no cinema de *found footage* feito por mulheres**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço imensamente a Cecília Mello pela orientação dedicada e generosa. Pela relação de leveza, respeito e confiança, graças à qual pude desenvolver este trabalho com tranquilidade e segurança.

A Esther Hamburger e Mariana Duccini pelos importantes questionamentos, referências e sugestões colocados durante a banca de qualificação, essenciais para o aprofundamento e reformulação do trabalho.

Aos colegas do grupo de estudos da Esther e da Ciça, pela leitura atenta e debate do capítulo de qualificação, além de tantas outras discussões sempre inspiradoras.

Às colegas do grupo Mirada, pela constante construção de um espaço coletivo de troca de conhecimento. Agradeço especialmente a Livia Perez, por me mostrar o filme *Encuentro entre dos reinas*.

A Mariana Barreiros pela generosidade em compartilhar comigo o link do seu filme *Autópsia*.

Aos amigos que pude ter por perto na graduação e no mestrado: Maria Kauffmann, por me explicar os processos de trabalho com a película fílmica e me ajudar a navegar nos termos técnicos da copiagem; e Felipe Cadillac pelas conversinhas de chat, dúvidas burocráticas e desabafos.

A Maria Sette, pelas leituras, conselhos, bandejões, cafezinhos, bolos e *coworkings*.

A Bruna, Dani, Renan, Caique e Tiago, pela amizade e pela alegria cotidiana.

À toda a minha família, pela proximidade e inspiração. Especialmente aos meus pais Maria Alice e Floriano pelo apoio e incentivo da vida toda.

Ao André Manfrim pela parceria de todos os dias, pelas leituras minuciosas de todos os capítulos, por cada “lapidar” que me fez melhorar um pouco o texto, e pelo apoio emocional frente às incertezas do caminho.

Resumo

A presente pesquisa propõe um trabalho de levantamento e análise acerca da produção de mulheres no campo do *found footage*. Entende-se por *found footage* a prática de remontagem de material reapropriado do cinema, televisão, youtube, cine-jornais, pornografia, cinema amador, etc. para a produção de novas obras audiovisuais. Partindo da observação de certa afinidade histórica entre as mulheres e a prática acima descrita, interessa a investigação dos motivos de tal afinidade e das possibilidades de expressão proporcionadas às mulheres pela prática do *found footage*. A relação entre mulheres e *found footage* é trabalhada, por um lado, pela ótica do acesso, investigando a longa relação de mulheres com a área da montagem ao longo da história do cinema e, por outro, como uma postura crítica a representações de gênero hegemônicas. A pesquisa propõe então pensar essas realizadoras e montadoras como espectadoras ativas, que podem imprimir suas leituras sobre o material com que trabalham. A partir do conceito de *ressignificação* de Judith Butler, o trabalho levantou diferentes estratégias empregadas por essas realizadoras na remontagem de material alheio, e na ressignificação de representações de gênero.

Palavras-chave: Found footage. Mulheres. Ressignificação.

Abstract

This research proposes the survey and analysis of women's production in the field of found footage. Found footage is understood as the practice of reassembling reappropriated material from cinema, television, youtube, newsreel, pornography, home movies, etc. for the creation of new audiovisual works. We start from the observation of a historical affinity between women and found footage, and aim to investigate the reasons for such an affinity and of the possibilities of expression presented to women by the practice of found footage. The relationship between women and found footage is approached, on the one hand, from the perspective of access, investigating the long relationship of women with the editing field throughout the history of cinema and, on the other hand, as a critical stance against hegemonic gender representations. The research then proposes considering these directors and editors as active spectators, who can print their readings on the material with which they work. Based on Judith Butler's concept of resignification, the research identifies different strategies employed by these directors on the reassembling of third-party material, and on the resignification of gender representations.

Keywords: Found Footage. Women. Resignification

Lista de ilustrações

| | |
|---|-----|
| <i>Figura 1.1 - A Queda da Dinastia Romanov (Padenie Dinasti Romanovykh, 1927, dir. Esfir Chub)</i> | 34 |
| <i>Figura 1.2 - Paris 1900 (1947, dir. Nicole Védère)</i> | 40 |
| <i>Figura 1.3 - Odds and Ends (1959, dir. Jane Conger Belson Shimane)</i> | 46 |
| <i>Figura 1.4 - A Nova Mulher (The Emerging Woman, 1974, dir. Helena Solberg)</i> | 54 |
| <i>Figura 2.1 - Handtinting (1967), de Joyce Wieland</i> | 67 |
| <i>Figura 2.2 - The Evidence of the Film (1913 dir. Lawrence Marston e Edwin Thanhouse)</i> | 70 |
| <i>Figura 2.3 - Elizaveta Svilova em Um Homem com uma Câmera (1929, dir. Dziga Vertov)</i> | 72 |
| <i>Figura 2.4 - Endangered (1988), de Barbara Hammer</i> | 75 |
| <i>Figura 2.5 - A Nova Mulher (The Emerging Woman, dir. Helena Solberg, 1974)</i> | 78 |
| <i>Figura 2.6 – Pressure (1990, dir. Sterling Eidolan and the Odd Woman Out)</i> | 79 |
| <i>Figura 3.1 – freeze frame do remix de Gentlemen Prefer Blondes (1953) (esq.) e a Marilyn Monroe (Marilyn), 1967, de Andy Warhol (dir.)</i> | 103 |
| <i>Figura 3.2 - Covert Action (1984, dir. Abigail Child)</i> | 109 |
| <i>Figura 3.3 - Covert Action (1984, dir. Abigail Child). Narração over: “This isn't, like, the point”</i> | 111 |
| <i>Figura 3.4 - Covert Action (1984, dir. Abigail Child)</i> | 112 |
| <i>Figura 3.5 - Tears (2004, dir. Sabine Massenet)</i> | 114 |
| <i>Figura 3.6 - Other (2009, dir. Tracey Moffatt)</i> | 118 |
| <i>Figura 3.7 - Autópsia (2016, dir. Mariana Barreiros)</i> | 123 |
| <i>Figura 3.8 - Geladeiras em Schmeerguntz (1965, dir. Gunvor Nelson e Dorothy Wiley) e em Intermittent Delight (2007, dir. Akosua Adoma Owusu)</i> | 128 |
| <i>Figura 3.9 - A Movie (1958, dir. Bruce Conner)</i> | 132 |
| <i>Figura 3.10 - History Lessons (2000, dir. Barbara Hammer)</i> | 135 |
| <i>Figura 3.11 - History Lessons (2000, dir. Barbara Hammer)</i> | 137 |
| <i>Figura 3.12 - Encuentro Entre dos Reinas (1991, dir. Cecília Barriga)</i> | 139 |
| <i>Figura 3.13 - Encuentro Entre dos Reinas (1991, dir. Cecília Barriga)</i> | 141 |
| <i>Figura 3.14 - Encuentro Entre dos Reinas (1991, dir. Cecília Barriga)</i> | 142 |
| <i>Figura 3.15 - Self Portrait Post Mortem (2002, dir. Louise Bourque)</i> | 144 |
| <i>Figura 3.16 - Removed (1999, dir. Naomi Uman)</i> | 149 |
| <i>Figura 3.17 - The Color of Love (1994, dir. Peggy Ahwesh),</i> | 150 |
| <i>Figura 3.18 - Travessia (2017, dir. Safira Moreira)</i> | 154 |

Sumário

| | |
|---|------------|
| Introdução | 15 |
| Capítulo 1 - Panorama do <i>found footage</i> realizado por mulheres | 33 |
| 1.1 Esfir Chub e o surgimento de um novo gênero | 33 |
| 1.2 Apropriação no cinema de ensaio francês: Védres, Myriam, Varda | 36 |
| 1.3 O <i>found footage</i> no cinema experimental norte-americano | 44 |
| 1.4 Limites da categorização | 51 |
| 1.5 Desafios do digital | 54 |
| Capítulo 2 - Porque mulheres e <i>found footage</i>? | 59 |
| 2.1 Uma questão de acesso | 60 |
| 2.2 Mulheres trabalhando | 74 |
| 2.3 Montadoras, espectadoras, realizadoras | 81 |
| 2.4 Tecnologias do gênero | 90 |
| Capítulo 3 - Estratégias de ressignificação | 99 |
| 3.1 Repetição | 101 |
| 3.2 Compilação | 112 |
| 3.3 Conflito | 121 |
| 3.4 Continuidade | 130 |
| 3.5 Materialidade | 143 |
| 3.6 Algumas considerações | 152 |
| Considerações finais | 157 |
| Bibliografia | 167 |

Introdução

A ideia de “cinema de mulheres” vem ocupando os debates feministas desde o surgimento, nos anos 1970, daquilo que viria a ser conhecido como Teoria Feminista do Cinema. A expressão “cinema de mulheres”, por si só, incita uma série de perguntas. Em primeiro lugar, que sentido dar à preposição *de*? Estaríamos falando de um cinema de autoria feminina, um cinema de temática ligada ao “universo feminino”, um cinema que representa mulheres na tela, um cinema endereçado a mulheres? Em outras palavras, seriam essas mulheres a quem o termo faz referência as espectadoras, as intérpretes, as diretoras?

O termo “filmes de mulheres”, por exemplo, referiu-se historicamente a um produto hollywoodiano de teor melodramático que foi especialmente popular entre os anos 1930 e 1950. Eram filmes voltados a espectadoras mulheres e frequentemente dirigidos por homens – e foram também conhecidos como os *weepies*, em referência à reposta corporal do choro evocada por esses filmes (MAYNE, 1981). Este tipo de “filme de mulheres” estaria ligado justamente a uma representação de mulheres em Hollywood à qual as feministas dos anos 1970 se oporiam, ao lançar as primeiras discussões acerca de uma crítica feminista de cinema e de um “cinema de mulheres”. A ideia de “cinema de mulheres” como “cinema feito por mulheres”, ou cinema de autoria feminina, encontra seus próprios limites, em especial quando se questiona os pressupostos de autoria no cinema. Em um meio de produção coletiva como é o cinema, parece redutor pensar esse lugar de autoria centralizado apenas na diretora. Ainda mais considerando que na história do cinema as mulheres estiveram mais frequentemente atuantes como atrizes ou montadoras, por exemplo. Será possível afirmar que as grandes estrelas de Hollywood não tiveram papel de autoria nos filmes em que atuaram? Ou as montadoras, nos filmes que montaram? Como nos lembra Judith Mayne, “As mulheres têm sido mais visíveis no cinema como intérpretes, e um pouco menos como espectadoras. Como cineastas, as mulheres têm sido praticamente invisíveis”¹² (MAYNE, 1981, p. 29).

¹ Todas as traduções de línguas estrangeiras foram feitas pela autora.

² “Women have been most visible in the cinema as performers, and somewhat less so as spectators. As filmmakers, women have been virtually invisible.”

Frente a esse cenário de difícil definição do termo, Mayne defende manter a ambiguidade da expressão “cinema de mulheres”, argumentando que para entender como as mulheres atuam no fazer fílmico, seria necessário considerar também a relação que essas mulheres assumiram historicamente, como espectadoras, com o cinema (*ibidem*). Mayne retoma um curto filme do primeiro cinema, *A Search for the Evidence* (1903), no qual uma mulher, acompanhada de um detetive, espia buracos de fechadura em um corredor de hotel, buscando flagrar seu marido em uma traição. A cada porta, o plano da mulher se curvando em frente à fechadura é montado junto a planos de ponto de vista subjetivo, recortados por uma moldura em formato de fechadura, que revelam diversas cenas da vida privada de personagens que o filme apresenta apenas de passagem. Para Mayne, o buraco da fechadura se torna passagem entre o público e o privado, e uma metáfora para o que ela entende como “cinema de mulheres”:

A mulher no buraco da fechadura em *A Search for the Evidence* é uma metáfora apropriada para a cineasta e para a espectadora. O buraco da fechadura representa algo tanto da visão da câmera quanto da visão na tela. A mulher crítica também é um pouco como a mulher no buraco da fechadura. Ampliando um pouco a metáfora, pode-se imaginar a cineasta atrás da câmera, e a espectadora diante da tela. O lugar mais apropriado para a crítica parece ser ao lado daquela máquina que é intermediária entre a câmera e a tela: o projetor.³ (*ibidem*, p. 41)

Talvez a ideia de investigar a produção de mulheres no *found footage* seja tentadora por sugerir ainda outra posição para essas mulheres além das descritas por Mayne, marcando uma diferença e ao mesmo tempo uma conjunção em relação às demais. Se a cineasta se encontra *atrás* da câmera, a espectadora *diante* da tela e a crítica *ao lado* do projetor, podemos imaginar a realizadora do *found footage* dentro da sala de montagem. Como a espectadora, ela assiste a um material fílmico que não foi captado por ela, e se relaciona com ele como a “derradeira dialectista”⁴, oscilando entre a adesão e o

³ “The woman at the keyhole in *A Search for the Evidence* stands as an appropriate metaphor for the filmmaker and the viewer. The keyhole represents something both of the vision of the camera and the vision onto the screen. The critic is also somewhat like the woman at the keyhole. Extending the metaphor a bit, one can imagine the filmmaker behind the camera, and the viewer before the screen. The most appropriate place for the critic would seem to be next to that machine which is intermediary of sorts between the camera and the screen: the projector.”

⁴ Foi Ruby Rich quem definiu desta forma a experiência das mulheres espectadoras. Rich desenvolve: “the cinematic codes have structured our absence to such an extent that the only choice allowed to us is to identify with Marilyn Monroe or with the man behind me hitting the back of my seat with his kness. How

repúdio àquilo que é mostrado na tela. Como a cineasta, ela agencia seu olhar na produção de discursos e narrativas fílmicas. Como a projetorista, ela olha de tempos em tempos para a máquina ao seu lado, e “a projeção de estruturas voyeurísticas sobre a tela é momentaneamente interrompida: O gesto não é tanto de destruição, mas de desaceleração do filme em uma série de fragmentos de celuloides”⁵ (*ibidem*, p.43).

Se a projeção, no entanto, é a marca da distância que esta mulher crítica estabelece com a tela, a realizadora do *found footage* chega a estar perto o suficiente para pegar o filme em suas mãos. A máquina que tem ao seu lado deixa de ser marcada pela distância do projetor, que é substituído pela mesa de montagem, a moviola, a copiadora ótica ou, mais recentemente, o computador. Nesse sentido, a realizadora do *found footage* se relaciona mais com a anedota de Maya Deren, também evocada por Mayne, que, se debatendo para assistir a um filme em um visualizador manual com mau funcionamento, rejeitou a sugestão de seu marido de usar um projetor.

O contato físico imediato com o filme, a proximidade da imagem, o controle muscular automático de sua velocidade - o fato de que, conforme eu bobino, meus impulsos e reações em relação ao filme se traduzem em impulsos musculares e assim diretamente ao filme, sem máquina - botões, interruptores, etc. - entre eu e o filme... Este contato físico cria uma sensação de intimidade. Não é uma imagem independente de mim, projetada em uma parede, da qual sou espectadora. Ela é imediata, direta, unicamente para meus olhos. Ela ganha vida a partir da energia de meus músculos.⁶ (DEREN apud MAYNE, 1981, p. 41)

Mayne propõe uma leitura interessante do “cinema de mulheres” ao unir as posições da cineasta, da espectadora, e da crítica. No *found footage*, sugerirei, todas estas posições se encontram no ato de produção dos filmes, e são encarnadas pela realizadora, como espectadora-montadora cujas reações ao material assistido se traduzem

does one formulate an understanding of a structure that insists on our absence even in the face of our presence?” (CITRON et al., 1978, p. 87)

⁵ “the projection of voyeuristic structures onto the screen is momentarily interrupted: The gesture is not so much one of destruction, but of a slowing-down of film into a series of celluloid fragments”

⁶ “The immediate physical contact with the film, the nearness of the image, the automatic muscular control of its speed - the fact that as I wound, my impulses and reactions towards the film translated themselves into muscular impulses and so to the film directly, with no machine - buttons, switches, etc. - between me and the film... This physical contact creates a sense of intimacy. It is not an image independent of me, projected on a wall, of which I am spectator. It is immediately, directly, uniquely for my eyes. It comes to life out of the energy of my muscles.”

diretamente no filme. O singular empregado encobre, no entanto, outra questão essencial na discussão do “cinema de mulheres”: *quais mulheres são essas?*

Já desde os anos 1980 parte da crítica feminista aponta para o caráter elitista, branco, cis e heterossexual de parte do feminismo ao propagar uma concepção de mulheres que se pretende universal ou a-histórica, e que é muitas vezes apresentada sob o singular Mulher. Esse questionamento parte, já nos primeiros anos da década de 1980, de autoras negras que não se viam então identificadas com o feminismo branco da segunda onda. Obras como as de bell hooks (1981) e Angela Davis (1981), além das coletâneas de textos de Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa (1981) e de Gloria Hull, Patricia Bell Scott e Barbara Smith (1982) apontam, a partir de uma perspectiva de raça, para as diferenças entre as mulheres, clamando por um retorno à historicização desses sujeitos. Diferenças de classe, sexualidade e território passam a ser também tematizadas, marcando radicalmente esse sujeito do feminismo - até então tido como homogêneo - com a noção de diferença.

Como então, sustentar um recorte de gênero como o proposto na presente dissertação, frente à inegável heterogeneidade e mesmo instabilidade da categoria “mulheres”? Teresa de Lauretis explora essa questão, avaliando que a diferença deve ser um componente constitutivo do feminismo. Indo além das diferenças *das* mulheres (a diferença de gênero em relação aos homens), De Lauretis explora, a partir dos questionamentos das feministas negras nos anos 1980, as diferenças *entre* as mulheres, que enfim se traduzem em diferenças *dentro* das mulheres, constitutivas desses sujeitos que são formados no gênero e atravessados pelos diversos marcadores de diferença:

O sujeito feminino é en-gendrado⁷, construído e definido no gênero através de representações múltiplas de classe, raça, linguagem, e relações sociais; (...) portanto, diferenças entre mulheres são diferenças *dentro* das mulheres, e é por isso que o feminismo pode existir apesar dessas

⁷ O original en-gendered realiza um jogo de palavras entre os termos “gendered” (marcada/o pelo gênero) e “engender” (engendrar, gerar). Assim, o termo alude ao papel do gênero na constituição dos sujeitos. A palavra “gendered”, da língua inglesa, denota aquilo que é marcado pelo gênero, entendido aqui a princípio como a construção cultural sobre as diferenças sexuais entre homens e mulheres. O termo não encontra um equivalente direto no português. Optei, ao longo da dissertação, pelo uso do termo “gendrado” para designar o sentido de “gendered”. O termo aparece na tradução de Suzana Funck de “A Tecnologia do Gênero”, publicada em 1994 na coletânea “Tendências e Impasses”, e alude ao jogo de palavras realizado aqui e em outras ocasiões pela autora Teresa de Lauretis.

diferenças e, como estamos começando a compreender, não pode continuar a existir sem elas.⁸ (DE LAURETIS, 1987, p. 139)

De Lauretis vai sugerir repensar o “cinema de mulheres”, afastando-o de qualquer ideia de unidade estética entre as produções de mulheres, tão marcadas pela diferença, pensando-o então como a produção de uma *visão social feminista*. Para a autora, o feminismo como forma de crítica política foi capaz de conceber um “novo sujeito social, as mulheres: como oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, usuárias, e realizadoras de formas culturais, formadoras de processos culturais”⁹, e que sua tarefa então seria a de construir as condições de representabilidade deste novo sujeito (*ibidem*, p. 134-135).

Na construção de seu argumento, a autora retoma os primeiros debates acerca do “cinema de mulheres”, desenvolvidos ao longo dos anos 1970. Neste primeiro momento, a discussão acerca do “cinema de mulheres” se configurou como uma discussão sobre estratégia, ocupada com quais tipos de filme deveriam ser produzidos para expressar as preocupações feministas que então se configuravam. Nos anos 1970 esse debate ficou polarizado em dois pontos de vista. Havia quem argumentasse que o esforço deveria ser aquele de criar “imagens positivas” ou “autênticas” de mulheres, usando, por exemplo, a linguagem já instituída do documentário tradicional para registrar a vida e os embates de mulheres reais a partir de códigos de linguagem estabelecidos no cinema convencional – era uma posição que se preocupava com o conteúdo das representações. Por outro lado, a partir especialmente da provocação de Laura Mulvey (1975) de que o cinema feminista deveria romper com a narrativa e com o prazer visual, uma vertente do feminismo passou a reivindicar que não bastava uma mudança de conteúdo das obras; era preciso uma forma radicalmente distinta do cinema convencional, que elaborasse uma linguagem própria para o feminismo que então ganhava força no tecido social. Essa segunda vertente se interessaria pela tradição do cinema de vanguarda e seu desafio aos códigos de representação do cinema tradicional (DE LAURETIS, 1987).

⁸ “the female subject is en-gendered, constructed and defined in gender across multiple representations of class, race, language, and social relations; and that, therefore, differences among women are differences within women, which is why feminism can exist despite those differences and, as we are just beginning to understand, cannot continue to exist without them.”

⁹ “A new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users, and makers of cultural forms, shapers of cultural processes”

Teresa de Lauretis argumenta que este tipo de discussão, acerca de qual deveria ser a linguagem ou a estética de um cinema de mulheres, se mantém “dentro da casa do senhor”, ao preservar os critérios dominantes de estética e autoria, e vai então sugerir que se pense o “cinema de mulheres” em termos de endereçamento. De Lauretis propõe pensar em filmes que abordem as espectadoras *como* mulheres, entendendo por isso uma definição de todos os pontos de identificação – com os personagens, a imagem ou a câmera – como “do sexo feminino” (female), feministas, ou femininos. Em outras palavras, a autora sugere que se pense “quem está fazendo filmes para quem, quem está olhando e falando, como, onde, e para quem”. A partir dessa postura, o que outrora teria sido entendido como divisões dentro do feminismo – entre teoria e prática; formalismo e ativismo; ou entre as mulheres, em suas diferenças constitutivas – poderia ser tomado como uma “heterogeneidade produtiva”, como a própria força do feminismo.

De uma perspectiva contemporânea, e alinhada à ideia de “cinema mundial” (*world cinema*)¹⁰, Patricia White também aborda a heterogeneidade da produção e das posições de mulheres no cinema. Para a autora, a noção de cinema de mulheres do século XXI teria se expandido para uma perspectiva transnacional, que precisaria levar em conta “um mundo de diferenças”, uma vez que a produção de mulheres no cinema agora habitaria uma pluralidade de contextos nacionais e culturais (WHITE, 2015, p. 12). Citando Alison Butler, White entende que o “cinema de mulheres” não se baseia em um entendimento essencialista de subjetividade de gênero, mas nas posições das mulheres na cultura contemporânea, “nem incluídas nem excluídas das tradições culturais, sem uma identidade coletiva coesa, mas ainda não absolutamente diferenciadas umas das outras”¹¹ (BUTLER apud WHITE, 2015, p. 13). A autora retoma o trabalho de De Lauretis, para sobre ele acrescentar novas preocupações relevantes a um estudo sobre cinema de mulheres:

Pesquisar a situação do cinema de mulheres no início do século XXI me convence de que as categorias que utilizamos - autoria, estética e endereçamento - continuam sendo vitais, mas são insuficientes nesta conjuntura. Elas devem ser complementadas pela consideração e teorização de questões institucionais - de produção, distribuição, exibição e recepção.¹² (WHITE, 2015, p. 13)

¹⁰ As diferentes definições de World Cinema são trabalhadas por (NAGIB, 2005).

¹¹ “Neither included within nor excluded from cultural traditions, lacking a cohesive collective identity but yet not absolutely differentiated from each other”

¹² “Surveying the status of women’s cinema in the early twenty-first century persuades me that the categories we have used – authorship, aesthetics, and address – remain vital, yet they are insufficient at this

Nesse sentido, talvez mais produtivo do que olhar para a mulher dentro da sala de montagem, em sua dimensão simbólica, seja pensar as mulheres dentro das salas de montagem, ilhas de edição e outros tantos espaços constituídos de forma mais ou menos profissionalizada para o trabalho com imagens encontradas ou apropriadas. É importante ainda notar que, embora o raciocínio se baseie no debate realizado sobre o cinema, o recorte desta dissertação não se limita a obras pensadas enquanto um produto cultural cinematográfico. Pensando o *found footage* como uma prática, como veremos a seguir, que atravessa diversos domínios do audiovisual, como o vídeo, a televisão, e as artes visuais, além do cinema, defendo ser possível pensar suas especificidades de produção no que concerne ao acesso historicamente obtido pelas mulheres a esta prática, e que permitiram a produção de um corpo relevante de obras. A partir de então, pensar a política que as orienta, não tanto a partir de um lugar do feminino, mas sim de uma postura feminista – procurando entender de que forma eles produzem “uma visão social feminista”, dentro de sua diferença constitutiva.

•

O uso do termo *found footage* também está longe de ser um consenso, tampouco é consenso quais usos de reemprego de material audiovisual podem ou não serem considerados filmes de *found footage*. Embora a prática de se apropriar de imagens e sons alheios exista desde o início do cinema, apenas a partir do final dos anos 1980 o termo *found footage* começa a ser empregado amplamente. Até então, o que havia era a ideia de *cinema de compilação*, cunhada por Jay Leyda (1964) para designar um conjunto de filmes realizados a partir de tomadas pré-existentes, muitos de caráter ensaístico, mas em geral ainda bastante ligados a uma ideia de acesso à realidade através das imagens apropriadas – ainda que essa realidade seja sempre vista como mediada, como trabalhada através de ideias e conceitos. Para usos experimentais de imagens encontradas ou apropriadas, era corrente o termo “filmes de colagem”¹³. O primeiro estudo de fôlego voltado à definição e

junction. They must be supplemented by consideration and theorization of institutional questions – of production, distribution, exhibition, and reception.”

¹³ O Congresso de Cinema Experimental de Toronto, por exemplo, realizado em 1989, ainda utilizava o termo “filmes de colagem” para denominar uma de suas mostras, composta por aquilo que viríamos a entender como filmes de *found footage*

à categorização desse novo termo, *found footage*, será realizado nos anos 1990 por William Wees. Localizando sua análise no "domínio da montagem", o autor propõe uma distinção entre diferentes formas adotadas para montar material "reciclado", e utiliza os termos "colagem", "compilação" e "apropriação" para diferenciar os modos de reciclagem por ele identificados (WEES, 1993).

Para Wees, a compilação é uma forma de montagem ligada ao documentário, na qual as imagens são ordenadas em função do discurso do realizador. No argumento de Wees, a compilação segue o seguinte modelo, com diferentes graus de sofisticação: "planos retirados de filmes que não tem necessariamente relação um com o outro, um conceito (tema, argumento, estória) que motive a seleção de planos e a ordem em que aparecem, e um acompanhamento verbal que ligue os planos ao conceito"¹⁴ (*ibidem*, p. 35). Wees se alinha a Leyda no argumento de que o cinema de compilação trabalha com uma ideia de realidade, destacando que, embora imprimam um novo olhar ao material reciclado, filmes de compilação supõe uma correspondência direta entre as imagens apropriadas e os eventos que registram. Ou seja, a compilação percebe a imagem como documento histórico, e opera dentro de um ideal de realismo. Em especial, Wees critica o modo da compilação por não problematizar o próprio processo de compilação, uma vez que não exporia o trabalho de composição operado nos filmes através da montagem.

Já a apropriação, método que o autor associa especialmente ao videoclipe, ocuparia o polo oposto da compilação, ao esvaziar os fragmentos reciclados de qualquer ligação com seu contexto original de produção. Associada pelo autor a uma ideia de "cultura de massas", a apropriação substitui o evento histórico pela superficialidade do simulacro, no qual os fragmentos são tratados como representações de representações, vazias de conteúdo. Wees utiliza o clipe de *Man in the Mirror* de Michael Jackson como exemplo da prática de apropriação. No clipe, uma imagem de bomba atômica assume bizarramente a função narrativa de virada positiva no enredo, perdendo totalmente seu lastro com a realidade histórica. Para Wees, "se filmes de compilação 'citam a história', *The Man in the Mirror* cita a mídia, que substituiu a história e praticamente aboliu a historicidade"¹⁵ (*ibidem*, p. 45).

¹⁴ "shots taken from films that have no necessary relationship to each other, a concept (theme, argument, story) that motivates the selection of the shots and the order in which they appear; and a verbal accompaniment that yokes the shots to the concept"

¹⁵ "if compilation films 'quote history', *The Man in the Mirror* quotes the media, which have replaced history and virtually abolished historicity"

O autor emprega então o termo colagem, em explícita referência à prática que se tornou símbolo do modernismo nas artes visuais, para se referir ao modo de montagem utilizado no *found footage*. Para ele, a colagem desestabiliza noções fixas de arte ao introduzir dentro da "moldura" fragmentos do mundo real - no caso do *found footage* entendidos por Wees como a produção aparentemente infinita de imagens pela mídia de massas. Na colagem, o referente histórico das imagens não é apagado como na apropriação, mas o interesse central se volta não para a realidade representada no material utilizado, e sim para o seu contexto de produção, distribuição e recepção. As imagens carregam sua realidade de mídia para o novo contexto, e são colocadas em choque com outras imagens de outros contextos, ao invés de absorvidas em um corpo uniforme (o discurso coeso da compilação ou o esvaziamento da apropriação). A colagem seria, assim, o único procedimento que interroga e investiga a origem e o processo de produção das imagens apropriadas, desafiando-as além de investi-las de novos significados. Filmes de *found footage*, para Wees, são aqueles que se utilizam da colagem no processo de montagem do material de terceiros. Se para Wees a compilação é o modo exemplar relacionado ao documentário e a apropriação ao videoclipe, é o cinema experimental e de vanguarda que irá empregar prioritariamente o uso da colagem.

A partir dos anos 1990 tanto a prática quanto o estudo do *found footage* encontram um momento de expansão, e uma discussão que durante décadas foi pautada quase unicamente pelo livro de Jay Leyda *Films Beget Films*, se expandirá não só com o livro de Wees, mas também na obra de diversos teóricos, que vão tencionar as definições do que é um filme de compilação ou um *found footage*, muitas vezes propondo uma sobreposição entre essas duas esferas, rejeitando sua categorização ou ainda introduzindo outras nomenclaturas ao debate.

Nicole Brenez e Pip Chodorov, em sua "Cartografia do *found footage*" publicada em 2000, vão propor outras três categorias para o que eles chamam de "reciclagem exógena", ou seja, a reutilização de materiais feitos por terceiros. De forma similar a Wees, os autores fazem uma distinção entre o que chamam de "cinema de montagem" e o *found footage*, entendendo o primeiro como o uso ilustrativo das imagens e o segundo como uma forma que "confere autonomia às imagens, privilegia a intervenção material sobre a película e se adere a novos locais (por exemplo, às camadas de emulsão) e a novas formas de montagem" (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 3). A terceira categoria delineada pelos autores é o *stock-shot*, um uso de material de arquivo que "considera essencialmente o

motivo do plano” (*idibem*). Ligada ao uso de bancos de imagens comerciais, é empregada para, por exemplo, preencher uma narrativa tradicional com *establishing shots* de outra origem, mas sempre criando uma aparência de homogeneidade entre as fontes distintas.

Há outros autores, no entanto, que se mostram mais resistentes a categorizações tão estanques. Embora o livro de Wees explicita que seu modelo deveria ser encarado de forma sugestiva e que seu valor estava em mostrar que diferentes maneiras de utilizar material encontrado estavam relacionadas a diferentes paradigmas estéticos, sua divisão entre compilação, colagem e apropriação chega a ser ilustrada em uma tabela ao lado do texto, com colunas ligando cada metodologia a um determinado “significado”, a um “gênero exemplar”, e um “viés estético” (WEES, 1993). Essa categorização esquemática foi alvo de muitas críticas por sua excessiva rigidez. Patrik Sjöberg aponta para a tendência do próprio texto de Wees a se fiar demais às divisões acima, passando a impressão de “subgêneros independentes” aos quais se poderia “delegar filmes” (SJÖBERG, 2001), e o próprio levantamento de filmes de *found footage* que Wees faz ao final do livro se utiliza desta metodologia para delimitar quais filmes deveriam ou não entrar na lista.

Uma série de autores vai demonstrar que há mais permeabilidade entre as diferentes formas de utilização de material de terceiros do que a categorização de Wees leva a crer. Jamie Baron, por exemplo, enxerga uma falsa dicotomia na divisão expressa por Wees entre um uso realista das imagens em filmes de compilação e um uso modernista naquilo que ele considera como *found footage*. Baron trabalha com um *corpus* diverso que engloba tanto trabalhos entendidos como documentários quanto filmes experimentais, e que muitas vezes ocupam um lugar ambíguo entre esses dois polos. Todos esses filmes são chamados por ela de “filmes de apropriação”, em um claro descolamento da ideia de apropriação como esvaziamento presente no trabalho de Wees (BARON, 2014).

Para a autora, imagens apropriadas trazem sempre um aspecto de disparidade temporal e de disparidade intencional entre seu contexto de produção e seu contexto atual de uso, e essas disparidades são responsáveis por produzir um “efeito de arquivo” na experiência do espectador. A disparidade temporal se faz presente em qualquer material produzido em outro tempo, seja captado ou não pelo realizador que dele se apropria no tempo presente, e se evidencia em aspectos como mudanças no corpo de personagens retratados, transformações em paisagens urbanas, ou mesmo em marcas da própria imagem fílmica (ruído, grão, definição, cor). Já a disparidade intencional se refere

a uma imagem produzida com outra intenção, distinta da expressa em seu emprego dentro do filme de apropriação, e a percepção dessa disparidade depende em grande parte do conhecimento extratextual do espectador, para que identifique as diferentes intenções em jogo. Embora toda imagem apropriada tenha sido produzida com outra intenção, a autora defende que existem diferentes graus de repressão ou ampliação da disparidade intencional, ou seja, há filmes que se esforçam para absorver a nova imagem em um discurso aparentemente coeso e há outros que promovem o choque entre a intenção de captação e a intenção do novo filme, mas são gradações, muito mais do que categorias estanques ligadas a formatos específicos (BARON, 2014).

Ao centrar sua análise na relação que o espectador estabelece com os filmes, Baron evita a excessiva categorização, englobando desde filmes experimentais de *found footage*, até documentários históricos ou mesmo os “falsos *found footage*”, filmes como *A Bruxa de Blair* (*Blair Witch Project*, dir. Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999) ou *A Mulher Melancia* (dir. Cheryl Dunye, 1996), que tem seu efeito pautado na sensação de se estar assistindo em primeira mão a um material “encontrado” retratando fatos ou personagens reais, mas cujas imagens são fabricadas pela cineasta. Esses filmes costumam ser deixados de lado por análises de *found footage* e considerados um problema terminológico por serem também amplamente conhecidos pelo público como “filmes de *found footage*”.

Paul Arthur argumenta, ao tecer uma oposição entre *found footage* e cinema direto, que qualquer estrutura fílmica que escolhe trabalhar com imagens de arquivo privilegia a percepção da construção fílmica consciente sobre a ideia de realidade sem mediação, abraçando relações de descontinuidade entre passado e presente em detrimento de uma ilusão de unidade temporal. O autor argumenta, através de uma série de exemplos, que mesmo no uso de imagens de arquivo comumente associado ao documentário e ao paradigma do realismo, as imagens apropriadas assumem um sentido muito mais figurativo do que de evidência factual. Um dos exemplos utilizados pelo autor é o filme *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) no início do qual a imagem mostra um grupo de mulheres agrupadas ao redor de um rádio, enquanto na banda sonora se houve o discurso de FDR declarando guerra ao Japão. Arthur argumenta que no filme não importa se essas mulheres estão de fato ouvindo ao discurso, não importa sequer se elas têm alguma relação com as mulheres entrevistadas no filme. Há um pacto firmado entre filme e espectador de que as imagens de arquivo utilizadas no documentário assumam um

caráter genérico, ilustrativo, e não específico, factual, bastando que obedecem a um critério mínimo de verossimilhança temporal e geográfica (ARTHUR, 1998).

A partir do argumento de Paul Arthur, Michael Zryd defende que as imagens apropriadas – seja no documentário, seja no cinema experimental - servem como evidência não de um determinado fato histórico, mas de um discurso cultural específico, historicamente localizado; de uma memória social; e dos padrões de pensamento e crenças que possibilitaram a produção dessa imagem em primeiro lugar. Em outras palavras, a “historicidade” da imagem encontrada emerge de suas próprias condições de produção, circulação e consumo. Segundo ele, na mesma linha de Arthur, há uma preferência por cineastas a escolherem imagens genéricas e icônicas em detrimento de imagens raras e historicamente acuradas, porque imagens icônicas carregam um notável “potencial de condensação, de ‘memória’ histórica enquadrada como ilustrativamente mítica ou irônica”¹⁶ (ZRYD, 2003, p. 49). Para Zryd, o *found footage* seria então uma forma de meta-história que remete aos discursos culturais e padrões narrativos de determinadas épocas.

Para Catherine Russell, a associação de Wees entre a compilação e o realismo e sua afirmação de que a compilação não questiona o aspecto representacional das imagens não se sustentam frente a obras como *Atomic Cafe* (1982) ou *The Clock* (2010), que compilam produtos culturais de forma a trazer para primeiro plano seu caráter ficcional e de representação, mostrando-os como vestígios históricos justamente daquilo que Zryd chama de “discursos culturais e padrões narrativos” da época em que foram captados. Para a autora, a tipologia de Wees é útil para mapear diferentes usos de imagens encontradas, mas esses usos nem sempre são facilmente separáveis uns dos outros: “A profunda ironia desse modo de realização fílmica deriva da sobreposta e coextensiva estética do realismo, modernismo e da simulação pós-moderna, uma combinação que talvez seja mais adequadamente agrupada com a teoria da alegoria”¹⁷ (RUSSELL, 1999, p. 240).

Sjöberg também critica a associação exclusiva no trabalho de Wees entre uma postura auto-reflexiva e o modernismo do cinema de vanguarda. Para o autor, qualquer

¹⁶ “Iconic images have a remarkable potential for condensation, for compressed historical “memory” framed as illustratively mythic or ironic.”

¹⁷ “The deep ironies of this mode of filmmaking derive from the overlapping and coextensive aesthetics of realism, modernism, and postmodern simulation, a combination that might most adequately be subsumed within the theory of allegory.”

filme que mobiliza materiais já existentes carrega dentro de si um imperativo auto-reflexivo, independentemente da metodologia empregada ou gênero ao qual se filie. A reflexividade seria, assim, uma característica tangente aos fragmentos apropriados. Optando por usar o termo "filmes de compilação" para designar um campo abrangente de filmes que trabalham com a remontagem de imagens, Sjöberg aponta que esses filmes se esquivam de distinções genéricas ou categóricas, muitas vezes borrando as linhas entre documentário e experimental (SJÖBERG, 2001).

Catherine Russell também refuta o termo *found footage*, optando por um neologismo que poderia ser traduzido como *arquiteologia*¹⁸, definido por ela de forma ampla como "uma prática de coletar imagens e as compilar de maneiras novas e surpreendentes, empregada por artistas e cineastas independentes, que trabalham com uma variedade de mídias audiovisuais"¹⁹ (RUSSELL, 2018, p. 9). Para ela, o termo *found*, ou encontrado, evoca a ideia do acaso ou acidente, encobrindo o amplo trabalho de pesquisa empregado nesses filmes, em especial na era digital. Além disso, o termo *footage*, que tem a origem na unidade "pés" do sistema de medição utilizado nos Estados Unidos e Inglaterra, estaria ligado à medição de película no cinema analógico, não dando conta de material audiovisual digital, hoje medido em *bytes* e *pixels*.

O termo se complica ainda mais na língua portuguesa devido ao seu estrangeirismo. "Como achar uma tradução apropriada?" - se pergunta Carlos Adriano (2015). A tradução literal proposta pelo autor como "metragem filmada encontrada", ganha uma sequência temporal quando ele mesmo adiciona um novo conectivo "metragem filmada e encontrada", afastando o ato de filmar daquele de encontrar. Em outro caminho, Adriano propõe também a expressão "cinema de reapropriação de arquivo", abandonando a ideia de algo que é encontrado, ou "a delícia do achado do objeto", e focando no ato de se (re)apropriar, de tomar as imagens de outro. Apesar dos importantes questionamentos, o autor segue utilizando o termo em inglês *found footage*, que nomeia o seu "Dossiê Found Footage" na *Revista Laika*, e aparece também em outros textos da edição.

¹⁸ A autora usa o termo em inglês *archiveology*, que implica uma mistura dos termos *archive* (arquivo) e *archaeology* (arqueologia). Embora seja possível encontrar a tradução do termo como *arquivologia* em alguns trabalhos em português, a palavra não parece dar conta da dimensão arqueológica do conceito de Russell, sendo um termo já amplamente usado em relação ao estudo relativo à organização de arquivos.

¹⁹ "a practice of collecting images and compiling them in new and surprising ways, performed by artists and independent filmmakers, working in a variety of audiovisual media"

Optamos também pelo uso do termo *found footage* neste trabalho, com o entendimento deste ser um termo consolidado e amplamente utilizado na crítica tanto em português quanto em inglês, e que hoje remete a um uso mais abrangente de imagens apropriadas do que aquele primeiramente descrito por Wees. Acreditamos, como sugere Jamie Baron, que existe um aspecto de “*foundness*”, do encontrado, inerente a qualquer material apropriado nesse tipo de cinema, quer seja encontrado por acaso no lixo, em um mercado de pulgas, na internet, no fundo de um armário ou encontrado em um arquivo, seja ele físico ou digital, público ou particular, em decorrência de um trabalho de pesquisa (BARON, 2014).

O extenso debate exposto ao longo deste capítulo demonstra as dificuldades e limites impostos em se criar categorias estanques para as diferentes maneiras de reutilizar imagens e sons, as quais frequentemente se interpelam e se sobrepõe. É essa mesma dificuldade de categorização que afasta do campo a ideia de gênero cinematográfico como um possível aglutinador destes filmes. Para Sjöberg, estes filmes não podem “ser agrupados mediante o período histórico que foram produzidos ou montados; o país no qual foram produzidos; as preocupações estéticas relativas a seu estilo ou aparência; a/o diretora/o; ou mesmo pelo tema ou tópico de determinado filme”²⁰ (SJÖBERG, 2001). O autor remete ao conceito de fotomontagem para traçar um paralelo com os filmes de compilação, e defende que estes devem ser vistos como uma ferramenta, ou um método, que pode ser aplicado em diferentes situações e com diferentes intenções. Christa Blümlinger segue um caminho parecido, ao discutir o termo “filme artístico de arquivo” de Sharon Sandusky.

O gênero do filme artístico de arquivo não existe mais do que a colagem como uma forma artística estabelecida. O que deve ser explorado são as múltiplas histórias de apropriação de materiais encontrados, suas possíveis afinidades e contextos culturais, mas sobretudo: a possibilidade, até a necessidade de descrever, analisar e comentar como trabalhos individuais, filmes, vídeos, animações e instalações digitais utilizam filmes pré-existentes como material.²¹ (BLÜMLINGER, 2013, p. 84)

²⁰ “be grouped together by means of the historical period in which they were produced or assembled; the country in which they were produced; the aesthetic concerns regarding a film’s style and appearance, its director, or even by means of the topic or theme of a given film”

²¹ “le genre du film artistique d’archive n’existe pas plus que le collage comme forme artistique établie. Ce qu’il s’agit d’explorer, ce sont les multiples histoires de l’appropriation de matériaux trouvés, d’éventuelles affinités et des contextes culturels, mais avant tout: la possibilité, voire la nécessité de décrire, d’analyser et de commenter comme les oeuvres individuelles les films, les vidéos, les animations et les installations

Propomos então pensar o *found footage* não como um gênero, mas como uma prática - a prática de se apropriar de imagens e sons alheios para utilizá-los em um novo contexto, com um novo propósito. Esta prática atravessaria gêneros e formatos diversos, uma vez que entendemos que ela pode ser aplicada não só no cinema experimental, mas também no documentário, na videoarte, na ficção, além dos vídeos de internet e de obras voltadas a galerias de arte. Em todos esses contextos, o ato de apropriação pode imprimir um aspecto auto-reflexivo no material apropriado, além de promover sua ressignificação.

Por fim, entendendo as dificuldades colocadas em associar determinadas estéticas ou formas a uma produção “de mulheres”, pensar o *found footage* como uma prática nos permite evitar essencialismos ao olhar para as mulheres reais, históricas, envolvidas neste fazer. Mais do que associar um tipo de filme a uma ideia de “feminino”, nos propomos a olhar para as particularidades materiais da prática do *found footage*, e por um lado pensar quais foram as condições de estrutura e trabalho que permitiram a realização destes filmes e, de outro, que particularidades a tornam interessante de um ponto de vista político, como ferramenta ou método para a elaboração de um possível discurso feminista.



A preocupação com esses dois tópicos, o *found footage* e a produção audiovisual de mulheres, aqui trabalhados sempre articulados, atravessa os três capítulos da presente pesquisa. O primeiro capítulo se desenvolve em torno da historiografia da produção de *found footage*, ou da remontagem de imagens alheias, realizada por mulheres. Uma primeira aproximação com o tema revela de saída a participação de uma mulher na origem desta prática: Esfir Chub, montadora e diretora, atuante na vanguarda soviética, cunhou o que viria a se chamar filme de compilação, ao mostrar a história da Revolução Russa de 1917 a partir de imagens comissionadas pelo Czar deposto.

Atravesso então dois momentos da história do cinema nos quais o uso de materiais apropriados é notório, mas em torno dos quais os debates raramente tematizam a atuação das mulheres. O Cinema Ensaio francês, e sua interrogação da história e das imagens que

numériques qui prennent pour matériau des films préexistants. Car la pensée du cinéma, la pensée avec et dans le cinéma, comme l'appelle Gilles Deleuze, ne naît qu'à travers une forme d'expression singulière”

a constroem, é retomado levando em conta a enorme influência exercida em sua formação por duas mulheres hoje raramente lembradas, Nicole Védre e Myriam Borsoutsy. Agnès Varda figura também aqui, sua obra entendida como exemplo de uma prática de arquivo feminista. Em seguida, trato do cinema experimental norte-americano, que é atravessado com força a partir dos anos 1980 pelo movimento feminista. Fazendo uso intenso do *found footage*, essa geração de mulheres feministas tematiza questões de gênero e sexualidade a partir de imagens alheias, e desafia a separação tradicional entre alta arte e cultura de massas. Por fim, o capítulo levanta algumas questões que se colocam ao *found footage* a partir do advento do digital e da difusão da prática em dimensão transnacional, questionando a própria validade de recortes nacionais e temporais para o estudo do *found footage*.

O segundo capítulo ensaia respostas possíveis à pergunta: por que mulheres e *found footage*? De saída, se coloca o imperativo material da prática do cinema, que dificulta o acesso financeiro à produção de cinema convencional, fazendo com que muitas mulheres tenham procurado métodos alternativos de produção, como o cinema experimental e o vídeo. A ausência do set de filmagem no *found footage* o torna uma opção especialmente viável nesse sentido. Além disso, não é possível falar de *found footage* realizado por mulheres sem notar a expressiva presença de mulheres na área de montagem, na história do cinema mundial. O binômio invisibilidade e trabalho manual, em sua relação com o trabalho de montagem, será explorado nesse capítulo por diversos ângulos, procurando lançar luz aos motivos que permitiram a presença de mulheres nessa área da produção, e as formas de expressão encontradas a partir deste lugar. Sugerirei o olhar como um gesto fundamental no trabalho da montagem, entendendo por fim as realizadoras do *found footage* como montadoras-espectadoras, capazes de imprimir seu olhar nas imagens que recebem. O conceito de Tecnologias de Gênero, de Teresa de Lauretis (1994), será mobilizado no sentido de investigar a relação entre uma cultura visual disponível para a reapropriação pelo *found footage* e a construção de identidades de gênero formadas socialmente.

No terceiro capítulo, vamos aos filmes. Frente a um campo amplo e heterogêneo de *found footage* de autoria feminina, o capítulo propõe um levantamento de *estratégias de resignificação* empregadas com relevância nesta produção audiovisual. A ideia de resignificação é aplicada aqui a partir da leitura de Judith Butler (2013), que entende que as identidades de gênero e subjetividades individuais são forjadas através da repetição de

identidades coletivas dominantes, e que são portanto construídas socialmente. A autora vê na própria repetição a possibilidade de deslocamento, ou ressignificação, dessas identidades impostas. A ideia de repetição é transportada para o *found footage* para pensar como a repetição de imagens e sons em novos contextos podem desafiar seu significado original. A exposição de cada estratégia é feita concomitantemente a uma breve análise de alguns filmes que as empregam e cuja observação foi essencial na conformação do presente levantamento. O conjunto de estratégias exposto é composto pela *repetição*, a *compilação*, o *conflito*, a *continuidade* e a *materialidade*. Trabalhamos com as estratégias não como categorias, mas como recursos formais mobilizados de maneiras diversas e frequentemente em combinação, visando promover a ressignificação do material apropriado. A listagem não pretende esgotar as estratégias possíveis, mas analisar, em luz dos estudos de gênero, como os recursos identificados atuam na construção de pontos de vista feministas sobre o material.

Capítulo 1 - Panorama do *found footage* realizado por mulheres

A presente pesquisa parte da percepção de que há pontos de encontro possíveis entre uma prática de cinema realizada por mulheres e a apropriação de material audiovisual produzido por terceiros. Essa percepção se origina, primeiramente, na observação de uma clara e constante presença de filmes realizados por mulheres que empregam esta prática através da história do cinema. Do pioneirismo da soviética Esfir Chub²² às práticas feministas contemporâneas de rearticulação de material alheio, as mulheres têm demonstrado constante interesse e inovação dentro do campo do *found footage*.

Este primeiro capítulo se configura então como uma tentativa inicial de mapear esta história, atravessando continentes e décadas em busca de momentos em que ela se constituiu de forma marcante. O texto se propõe ao desafio de estudar a produção de mulheres com *found footage* de forma ampla - sem restrição temporal ou geográfica - e, no entanto, lacunar, uma vez que a extensão dessa pesquisa daria conta de apenas uma parcela da ampla contribuição de realizadoras mulheres nesse campo. A ideia de atlas como explorada por Giuliana Bruno (BRUNO, 2018), é emprestada aqui em direção a uma cartografia incompleta, mutável e fragmentada. De certa forma este capítulo imita o movimento que a própria pesquisa tomou de início, delineando um primeiro mapa que parte de uma investigação inicial dos momentos históricos nos quais o uso de imagens de terceiros foi articulado de forma mais contundente, em busca do papel que as mulheres tiveram nesses momentos e no desenvolvimento da prática como um todo.

1.1 Esfir Chub e o surgimento de um novo gênero

No livro “Films Beget Films”, Jay Leyda mostra que desde os primórdios da história do cinema, a prática de reciclar trechos de filmes, remontando-os em novos contextos, esteve presente. É uma mulher, no entanto, quem vai levar a prática para um próximo nível, inaugurando o que Leyda irá chamar de um novo gênero, o filme de compilação (LEYDA, 1964). Esfir Chub foi uma diretora e montadora atuante na vanguarda soviética, colaboradora do Grupo LEF e integrante do grupo *Outubro* (JALLAGEAS, 2019).

²² Há outras grafias para o nome da diretora. Leyda e demais autores da língua inglesa utilizam o nome Esfir Shub, em francês há a grafia Esfir Choub (BLÜMLINGER, 2013), e algumas publicações em português utilizam também Esther Schub (MORETTIN, 2015). A escolha da grafia Esfir Chub se deu por ser a mais corrente em artigos e traduções recentes na língua portuguesa (JALLAGEAS, 2019), (LABAKI, 2015).

Reconhecida montadora, Chub trabalhou por anos na Goskino (Comitê do Estado Soviético para a Cinematografia), estatal soviética de cinema, realizando a remontagem de filmes estrangeiros ou pré-revolucionários para adequação à ideologia bolchevique. “Duzentos filmes estrangeiros remontados e uma dúzia de filmes Soviéticos montados foram minha escola de montagem”²³, afirma Chub em sua autobiografia “meu primeiro trabalho independente, no entanto, eu queria fazer a partir de material histórico não-ficcional”(CHUB apud DYSHLYUK, 2016, p. 19). A oportunidade surgiu quando a diretora foi comissionada para realizar um documentário celebrando os dez anos da Revolução de Fevereiro de 1917.

Em *A Queda da Dinastia Romanov* (*Padenie Dinasti Romanovykh*, 1927), Chub se apropria de arquivos fílmicos oficiais do derrotado regime czarista para recriar a história da queda do Czar Nicolau II, e dos anos que precederam a revolução socialista entre fevereiro e outubro de 1917. Sua montagem promove a justaposição da vida da corte com a vida do povo, sempre cronologicamente, de forma a criticar o antigo regime e tornar clara a necessidade da revolução. Dessa forma, materiais que foram captados com o intuito de preservar e promover aspectos da Rússia pré-revolucionária têm seu significado alterado pela montagem de Chub. A diretora relata dificuldades em conseguir colocar em prática sua visão, afirmando que o diretor do estúdio achou que ela não daria conta da tarefa.



Figura 1.1 - *A Queda da Dinastia Romanov* (*Padenie Dinasti Romanovykh*, 1927, dir. Esfir Chub)

²³ “Two hundred reedited foreign films and a dozen edited Soviet films were my editing school. My first independent work, however, I wanted to make out of nonfiction historical footage.”

A primeira historiografia abrangente de filmes de compilação, feita por Jay Leyda em 1964, destaca *A Queda da Dinastia Romanov* como filme pioneiro de um uso do arquivo no documentário que vai além da simples ilustração, que não coloca o material em função de um discurso, mas busca tecer o discurso a partir da justaposição de imagens retiradas de fontes diversas. Leyda cunha o termo “filme de compilação” para ocupar um vazio terminológico existente até então no que se refere a trabalhos que “começam na mesa de edição, com tomadas pré-existentes”, nos quais o material fílmico utilizado tem sua origem em algum ponto do passado, foi produzido com outro objetivo. Além disso, Leyda buscava um termo que indicasse “que se tratam de filmes de ideia, visto que a maioria dos filmes feitos nessa forma não se contentam em ser meros registros ou documentos”²⁴ (LEYDA, 1964, p. 9). Para Leyda, o filme de compilação passa necessariamente por uma manipulação da matéria prima que busca se esconder, se apresentar como realidade, mas que representa apenas *uma* das realidades possíveis - a realidade arranjada pelo realizador. Esse aspecto do filme de compilação fica evidente no trabalho de Chub, no qual materiais captados originalmente por um cinegrafista pessoal do Czar, e de viés elogioso ao regime, tem seu significado invertido pela montagem da diretora. Nos escritos de Chub, fica claro que sua intenção não é exatamente fabricar novos sentidos no material apropriado, mas fazer emergir, através da montagem, uma verdade que já estaria latente no material original. Para Chub, a montagem opera uma *interpretação* sobre os fatos demonstrados pelas imagens.

Conectando fragmentos de sequências dos eventos históricos por meio da continuidade da montagem, *A Queda da dinastia Romanov* tornou-se um autêntico documento fílmico do passado recente. O objetivo não era apenas mostrar os fatos, mas também interpretá-los do ponto de vista da classe que venceu a batalha revolucionária. Isso fez com que o filme, montado principalmente com material contrarrevolucionário, fosse um filme revolucionário. (CHUB apud JALLAGEAS, 2019, p. 50)

Leyda destaca Chub como a primeira realizadora de filmes de compilação a unir a atenção dada ao conteúdo dos trechos compilados àquela dirigida à sua forma (LEYDA, 1964). Inserida dentro de um contexto extremamente preocupado com os efeitos e

²⁴ The proper term would have to indicate that the work begins on the cutting table, with already existing film shots. It also has to indicate that the film used originated at some time in the past. The term could also indicate that it is a film of idea, for most of the films made in this form are not content to be mere records or documents

potências da montagem, Chub seria então responsável por trazer aos filmes de compilação os pressupostos de montagem que Eisenstein, Kuleshov e Pudovkin aplicavam aos filmes de ficção, ou Dziga Vertov, juntamente com Elizaveta Svilova, aos documentários. Chub teve participação ainda na formação em montagem de Eisenstein que, querendo aprender a montar, foi seu assistente no trabalho de remontagem de *Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, 1922, dir. Fritz Lang)*.

O trabalho de Chub vai continuar a se focar sobre materiais de arquivo nos próximos anos, quando ela realiza os também históricos longas-metragens de compilação *A grande avenida (1928)*, sobre os primeiros dez anos da Rússia pós-revolução, e *A Rússia de Nikolai II e Liev Tolstói (1929)*, sobre a vida do escritor Liev Tolstói. Além do trabalho de montagem, esses filmes exigiram de Chub uma postura de pesquisa ativa, voltada a encontrar e recuperar materiais em geral esquecidos, muitas vezes tidos como perdidos e por vezes armazenados em péssimas condições ou dispersos ao redor do mundo. Seu contato com as condições gerais de armazenamento de material fílmico da época fez com que fosse uma das primeiras pessoas no cinema mundial a perceber a importância da preservação fílmica e da criação de uma cinemateca. Seu trabalho nos três filmes de compilação que realizou levou, além da criação do que viria a ser considerado um novo gênero cinematográfico, ao “exame, a seleção, a catalogação e o restauro de aproximadamente 5200 metros de filmes, entre negativos e positivos” (JALLAGEAS, 2019, p. 42). O constante trabalho de escrita e publicação de Chub, incluindo uma autobiografia publicada em 1959, faz com que hoje seja possível conhecer amplamente sua atuação e seu pensamento sobre o cinema. No entanto, grande parte de sua obra cinematográfica desapareceu ao longo dos anos.

1.2 Apropriação no cinema de ensaio francês: Védère, Myriam, Varda

Após a Segunda Guerra Mundial, há um renovado interesse pela re-apropriação de imagens e sons pré-existentes ao redor do mundo, em especial na França e nos Estados Unidos. Na França, este uso será associado ao Cinema Ensaio, aquilo que Francisco Elinaldo Teixeira define como um quarto domínio do cinema, localizado além da ficção, do documentário e do experimental (TEIXEIRA, 2015, p. 16). Desenvolvido entre práticas documentais e de vanguarda, entre o não-narrativo e o narrativo, este domínio é definido por Timothy Corrigan como “(1) um teste de subjetividade expressiva através de (2)

encontros experimentais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensamento ou o pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta espectral" ²⁵ (CORRIGAN, 2011, p. 30). Embora o Cinema Ensaio não pressuponha a reapropriação de imagens, sendo mais frequentemente associado ao uso da voz over reflexiva, há uma certa recorrência do uso de imagens alheias nestes filmes que constroem a *figuração do pensamento* em sua forma. Esses filmes se utilizariam principalmente da montagem como forma de construção deste pensamento, recurso que, para Antonio Weinrichter assume maior protagonismo ao trabalhar imagens apropriadas do que imagens originais:

O *princípio* da montagem se dá, por força, mais efetivo na remontagem de fragmentos apropriados: ao voltar a olhar uma imagem fora de contexto impõe-se uma reflexão sobre essa distância (entre o sentido original e o que adquire no novo contexto), podendo servir como introdução de um componente ensaístico sem necessitar da voz, como ocorre no ensaio ortodoxo. (WEINRICHTER, 2015, p. 67)

Christa Blümlinger defende que um estudo da produção de *cinema de segunda mão* deve se debruçar sobre as diferentes “histórias do cinema” que produziram estes filmes, mais do que se esforçar em caracterizar as diferentes formas de “elaboração secundária” de material, como fizeram os estudos que buscaram diferenciar filmes de compilação e *found footage*, por exemplo (BLÜMLINGER, 2013). A autora parte então da distinção feita por Peter Wollen (1982). entre duas vanguardas: a primeira ligada ao contexto das Cooperativas norte-americanas, centrada em nomes como Jonas Mekas e Stan Brakhage, preocupada com o trabalho formal sobre o material, com a abstração, e tida como “esteta”; e a segunda de origem europeia, que estaria relacionada “menos com o mundo da arte do que com uma forma de criação que não rompe todos os laços com o cinema narrativo, mas que mobiliza formas narrativas e estratégias híbridas para examinar criticamente as implicações ideológicas do cinema” ²⁶. Esta última estaria ligada a nomes como Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub, e seria muitas vezes rotulada como “política”. No campo da reutilização de material, a autora associa esta segunda vanguarda a “um ensaísmo

²⁵ “(1) a testing of expressive subjectivity through (2) experiential encounters in a public arena, (3) the product of which becomes the figuration of thinking or thought as a cinematic address and a spectral response”

²⁶ “elle se rattache moins au monde de l'art, qu'à une forme de création qui n'a pas coupé toute attache avec le cinéma narratif, mais mobilise des formes de récit et des stratégies hybrides pour poser un regard critique sur les implications idéologiques du cinéma”

melancólico que descobre nas ruínas do universo cinematográfico os sinais do tempo”²⁷ (BLÜMLINGER, 2013, p. 80).

Ainda que a divisão de Wollen não diga respeito às estratégias de remontagem de material alheio, e possa soar limitante como uma categorização destes filmes, Blümlinger a considera útil para diferenciar entre duas tradições estéticas, dois quadros culturais distintos nos quais vão se posicionar gerações diversas de realizadores do que ela chama de “filme artístico de arquivo”. Embora situada em especial nos anos 1960 e 1970, a divisão encontraria origens nas vanguardas do começo do século XX, tendo a montagem de Esfir Shub e Vertov/Svilova como antecessora da vanguarda europeia e o dadaísmo de Joseph Cornell e seu filme de apropriação *Rose Hobart* (1936) como antecessor do experimentalismo norte-americano do *found footage*. A autora critica, no entanto, uma divisão implícita no trabalho de Wollen entre uma primeira vanguarda “experimental” e uma segunda “documental”, que deixa de lado o hibridismo do cinema ensaio, no qual o uso da narração não tem função demonstrativa ou didática, mas se presta à reflexão.

Embora o reuso de material de forma ensaística no cinema francês seja mais frequentemente associado a nomes masculinos como Alain Resnais (*Nuit et bruillard*, 1956), Chris Marker (*Le Fond de l'air est rouge*, 1977) e Jean-Luc Godard (*Histoires du cinéma*, 1988), um estudo mais aprofundado mostra que esses diretores foram profundamente influenciados por mulheres que, já nos anos 1940, realizaram filmes de compilação com esta qualidade ensaística. Timothy Corrigan situa nos anos 1940 uma década essencial de formação das bases do cinema ensaio.

A crise da Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, o trauma que viajou ao redor do mundo a partir de Hiroshima e a iminente Guerra Fria informam, em suma, uma crise social, existencial e representacional que iria estimular um imperativo ensaísta de questionar e debater não só um novo mundo mas também os melhores termos nos quais se poderia habitar subjetivamente, encenar publicamente e pensar empiricamente este novo mundo.²⁸ (CORRIGAN, 2011, p. 63)

²⁷ “essayisme mélancolique qui découvre dans les ruines de l'univers cinématographique les signes du temps”

²⁸ “The crisis of World War II, the Holocaust, the trauma that traveled from Hiroshima around the world, and the impending Cold War inform, in short, a social, existential, and representational crisis that would galvanize an essayistic imperative to question and debate not only a new world but also the very best terms by which we subjectively inhabit, publicly stage, and experientially think that new world”

Considerado por Leyda o primeiro filme de compilação produzido depois da Segunda Guerra Mundial, *Paris 1900* (1947), dirigido por Nicole Védère e montado por Myriam Borsoutsky - curiosamente as únicas duas mulheres diretoras mencionadas por André Bazin ao longo de toda a sua obra - pode ser considerado como um ponto de inflexão na história do cinema de ensaio francês e do cinema de compilação. *Paris 1900* é uma compilação realizada a partir da remontagem de fragmentos de mais de 700 fontes fílmicas, retiradas de acervos públicos e particulares, e até de mercados de pulgas, que retratam a cidade de Paris entre os anos 1900 e 1914. Em forma de compilação, o filme perpassa os mais diversos temas do cotidiano da Paris da Belle Époque: a construção da Torre Eiffel, a moda, o teatro, a aviação, os esportes femininos, o movimento sufragista, políticos e personalidades notáveis da época, entre outros.

Outras realizadoras também se utilizaram de imagens de arquivo para construir uma história do começo do século XX na França. Antes de Védère, Germaine Dulac havia realizado *Le Cinéma au Service d'Histoire* (1935), montado inteiramente a partir de cinejornais da Gaumont cobrindo o período de 1905 a 1935. Pouco tempo depois de *Paris 1900*, Denise Tual realizaria *Ce siècle a 50 ans* (1950), uma compilação de registros da primeira metade do século XX. O filme de Védère, no entanto, se tornou notável como um dos primeiros a construir uma forma ensaística a partir da remontagem de imagens de arquivo.

Às imagens compiladas por Védère se soma uma narração em *off* que comenta as cenas reapropriadas, criando um sentido para o fluxo associativo de temas. Embora de voz masculina empastada, signo de autoridade das vozes-over de documentários explicativos, a narração vai se mostrando progressivamente subjetiva, quase anedótica mais do que factual, e carregada de ironia. Em vez de encarnar a subjetividade da diretora, como é frequente na narração ensaística, a voz aqui assume uma subjetividade própria que é frequentemente tensionada pelas imagens e pela construção narrativa do filme. Além disso, o filme se diferencia de outras compilações feitas até o momento, uma vez que as imagens compiladas por Védère misturam com naturalidade cinejornais e ficção ao cinema de atração, empregando a todos os registros o mesmo valor de evidência - não dos "fatos" como se deram na história, como nos lembra Zryd, mas de um discurso cultural específico, historicamente localizado (ZRYD, 2003). Conforme avança a narrativa, as imagens vão perdendo seu tom inicial de nostalgia e exaltação e a narração, associada a este sentimento de época, e que insiste que "felizmente, guerras são uma coisa do

passado”, acaba desacreditada conforme o filme se encaminha para a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

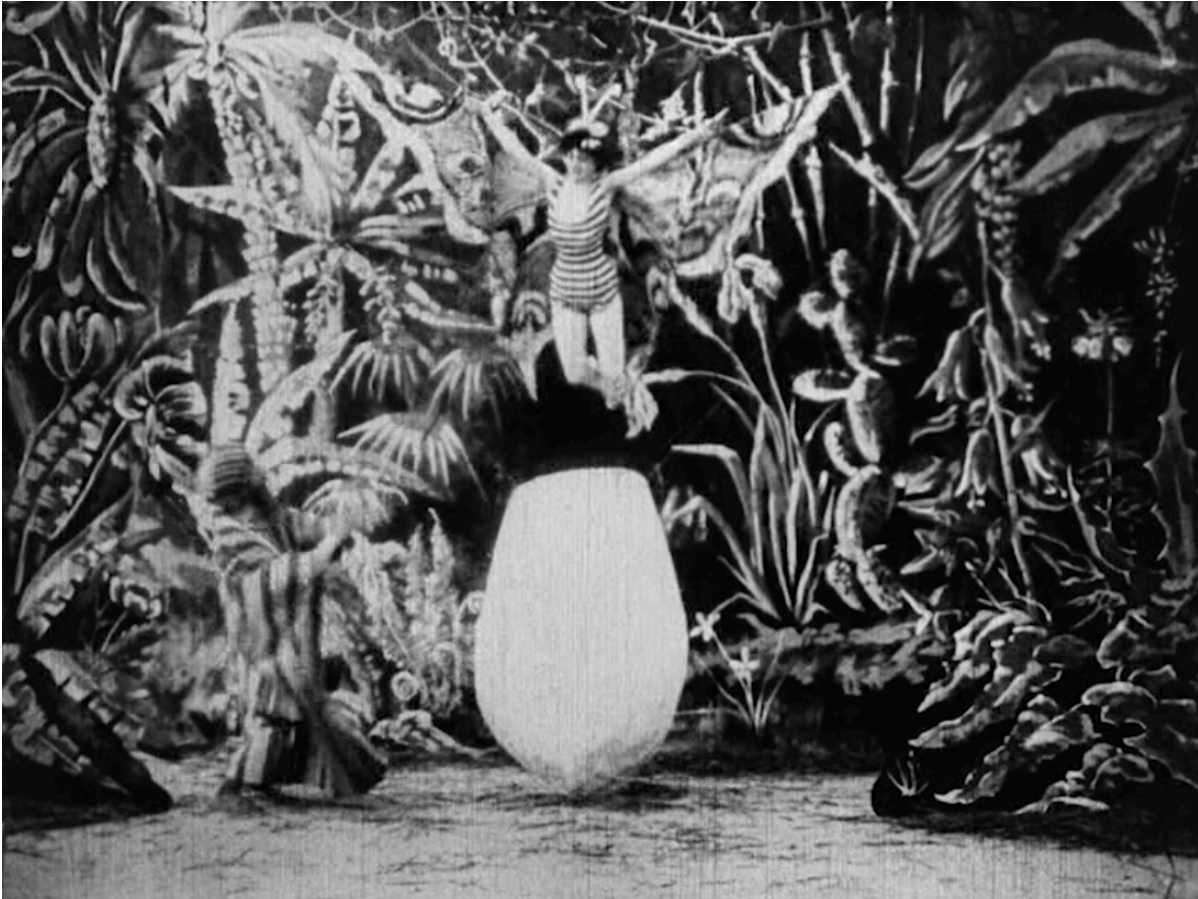


Figura 1.2 - *Paris 1900* (1947, dir. Nicole Védres)

Nicole Védres (1911-1965) foi uma romancista, jornalista e cineasta que realizou apenas dois longas-metragens e dois curtas-metragens. Seu primeiro filme, *Paris 1900* permanece um marco no cinema de compilação, e inspirou, à época de seu lançamento, textos críticos de importantes pensadores como André Bazin e Siegfried Kracauer. O filme teve influência indiscutível para o desenvolvimento do cinema de ensaio francês, como fica claro na tocante homenagem de Chris Marker à diretora, que escreve em um ensaio de memórias em 1998: “A Nicole Védres, devo tudo”. Marker desenvolve a afirmação, argumentando que foi a partir de seu contato com os filmes de Védres que ele passou a entender que a inteligência poderia ser matéria prima para o cinema.

Dizer que Nicole, com dois filmes, ensinou-me que o cinema não era incompatível com a inteligência poderia soar ridiculamente pretensioso.

Esse aí, quem ele pensa que é? Eram os outros idiotas? Então, vamos deixar claro isto. Não é a inteligência dos cineastas que está em pauta, é a ideia, pouco acolhida na época, de que a inteligência poderia constituir o material de base, a matéria bruta a ser trabalhada pelo comentário e pela montagem, de modo a extrair-lhe um objeto chamado filme. [...] Isso tudo parece trivial hoje. Antes de *Paris 1900* [Nicole Védère, 1947] e de *La Vie commence demain* [*A vida começa amanhã*, Nicole Védère, 1950], não era assim em absoluto. (MARKER, 2015, p. 104)

Com seu fluxo associativo e narrador subjetivo, e a montagem que quebra a hierarquia entre imagens documentais e ficcionais, Nicole Védère propõe uma forma incipiente de prática moderna no documentário, que se mostra auto-reflexiva na medida em que coloca em xeque a autoridade tanto do documento histórico quanto do narrador onisciente. O filme não apresenta um acesso objetivo a um tempo que passou através de documentos de realidade, e o narrador não tem a função de auxiliar a entender essa multiplicidade de fontes. Os fragmentos utilizados não comportam uma verdade factual, e sim se compõe junto à voz do narrador para representar um espírito de época, uma estética marcada historicamente.

Hoje em dia, a importância de Nicole Védère para o cinema francês tem sido bastante reconhecida e celebrada. A edição de 2017 do festival Il Cinema Ritrovato contou com uma retrospectiva de toda sua obra restaurada, e no ano seguinte também a obra completa foi lançada em DVD e Bluray. O processo de criação do filme, no entanto, ultrapassa sua diretora, e contou com nomes como Pierre Braunberger, produtor e idealizador do filme, Alain Resnais, que foi assistente de Védère na pesquisa de material, Yannick Bellon, assistente de montagem, e a montadora Myriam. É este último nome, assinado nos créditos finais sem sobrenome, que chama a atenção da pesquisadora Monica Dall'Asta, e uma investigação sobre o trabalho da montadora mostra que ela também teve um papel fundamental nesses anos de formação do cinema ensaio francês. Além de montar *Paris 1900*, Myriam Borsoutsy realizou a montagem de outro filme de compilação, *La Course de taureaux* (1951) no qual também assinou codireção com Pierre Braunberger, e cuja montagem impressionou tanto André Bazin que ele a caracterizou como “diabólica”. Para Bazin, a montagem de Myriam, especialmente em *La Course de taureaux*, mas também em *Paris 1900*, não se contenta em costurar os planos para criar associações simbólicas entre imagens como na vanguarda soviética, e nem em criar a ilusão de continuidade e linearidade narrativa do cinema americano. A ideia é extrair do

material sua forma temporal e espacial. Conhecido por sua crítica à montagem, Bazin cria o termo neomontagem para se referir ao trabalho de Myriam (BAZIN, 2008).

Além de ter tido enorme influência sobre a sua assistente Yannick Bellon, que seguiria depois uma carreira prolífica como diretora, incluindo o filme *Le Souvenir d'un avenir* (2001), um ensaio de compilação feito em parceria com Chris Marker, Myriam foi também uma influência determinante na carreira de Alain Resnais, tendo-o convencido a estudar cinema na instituição pública recém-inaugurada em Paris IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), como demonstra Dall'Asta. Anos depois, Myriam teria sido também tutora de montagem de Jean-Luc Godard na produtora de Braunberger, Les Films de la Pléiade (DALL'ASTA, 2016).

Em termos historiográficos, “Myriam” pode funcionar como um nome coletivo: ainda que novas pesquisas sejam necessárias para clarear a obscuridade que recaiu sobre ela, descobrir seu nome hoje significa acima de tudo revelar as condições que produziram um momento específico de experimentação coletiva sobre o potencial discursivo da montagem e, de forma geral, sobre a imagem fílmica como uma forma específica de memória.²⁹ (*ibidem*, p. 35)

Infelizmente, como é o caso de muitas mulheres na história do cinema, as carreiras de Védres e Myriam não foram tão prolíficas quanto as de seus colegas. Após realizar apenas dois longas-metragens e dois curtas, Nicole Védres encontrou resistência quando tentou passar a dirigir filmes de ficção, tendo então se voltado à sua carreira de escritora, além de passar anos como apresentadora de televisão no programa de temática literária *Lectures pour tous*³⁰. Sobre Myriam pouco se sabe, depois de *La Course de taureaux* (1951) seu nome deixa de aparecer, embora seja sabido que em 1956 ainda trabalhava para Braunberger na Les Films de la Pleiade, quando foi tutora de Godard.

Vale notar ainda que a década de 1950 marcaria o começo da carreira de Agnès Varda, outra cineasta essencial para o desenvolvimento da forma ensaística no cinema francês e cuja carreira seria, felizmente, mais profícua do que as de suas conterrâneas da geração anterior. Varda filmou desde os anos 1950 até o seu falecimento, em 2019,

²⁹ “In historiographic terms “Myriam” can function as a collective name: while new research is needed to clear away the obscurity that has fallen over her, today rediscovering her name means above all to disclose the conditions that produced a particular moment of collective experimentation about the discursive potential of montage and, more generally, the film image as a specific form of memory.”

³⁰ Informação disponível em <https://festival.ilcinemaritrovato.it/sezione/nicole-vedres-quando-il-secolo-prese-forma/> (acesso em 15/06/2020)

construindo uma obra de mais de 40 filmes e instalações artísticas. Embora não tenha realizado filmes produzidos inteiramente com material “de segunda mão”, sua obra é constantemente atravessada pela retomada de material pré-existente, seja produzido por terceiros ou, mais frequentemente, por ela mesma, retirado de suas obras anteriores. Patrícia Machado caracteriza a montagem de Varda em seus ensaios como *inventorial* (MACHADO, 2019). O termo preserva o duplo sentido, oscilando entre a ideia de catalogação, organização, e de invenção, criação. Assim, aponta para a construção de uma espécie de arquivo audiovisual mutável, em constante formação e revisão em seus filmes. Esse aspecto do cinema de Varda, em especial a partir da ideia de catação presente em *Os Catadores e Eu (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)*, será trabalhado por autoras como Catherine Russell (2018), Homy King (2015) e Domietta Torlasco (2013) tendo em vista as possibilidades de exploração da memória encontradas por Varda no contexto digital, com especial atenção para a retomada de sua própria obra em *As Praias de Agnès (Les Plages d’Agnès, 2008)*.

“Catação”, aponta Torlasco “aparece como a coleta daquilo que é deixado para trás (comida, objetos, imagens), não contabilizado, que é pisado ou enviado para a pilha de lixo”³¹. Para Russell, esses últimos filmes de Varda “apontam para a forma em que uma linguagem de arquivo pode coincidir com uma crítica feminista e uma linguagem fílmica feminista”³², uma *arquiteologia* própria, que trabalharia contra a ordem do patriarquivo³³. Todas essas autoras apontam para o papel de Varda, em cena nos filmes, se colocando como mediadora subjetiva dessa memória e desse inventário. A presença da subjetividade na montagem *inventorial* de Varda a colocaria na posição de abrir mão do controle absoluto, se colocando não na condição de construir uma memória objetiva, mas justamente na posição vulnerável de quem encara as contingências e instabilidades da memória.

Varda e seus catadores recuperam, salvam e coletam coisas são para embalsama-las, mas para usá-las, no sentido de coloca-las em prática e em circulação – sejam comestíveis, ferramentas ou imagens. A catação

³¹ 'gleaning' figures there as the gathering of what is left behind (food, objects, images), unaccounted for, stepped over, or sent to the trash heap

³² point to the way in which an archival language may coincide with a feminist critique and a feminist film language

³³ O termo patriarquivo utilizado pela autora se origina na obra de Derrida (2001), que por sua vez descreve uma dinâmica edipiana entre perda e restauração como base daquilo que vai chamar de “mal de arquivo” (RUSSELL, 2017)

envolve um reconhecimento da transitoriedade, não uma negação dela.³⁴
(KING, 2015, p. 83)

1.3 O *found footage* no cinema experimental norte-americano

Enquanto na França começavam a se montar as bases do cinema ensaio, nos Estados Unidos a tradição do cinema experimental passa a se consolidar com força, e a partir das décadas de 1950 e 1960 irá se utilizar amplamente de práticas de apropriação no que na época se denominava filmes de colagem. Cineastas como Bruce Conner (*A Movie*, 1958) e Ken Jacobs (*Tom Tom The Piper's Son*, 1969) estão entre os mais atuantes e reconhecidos nessa primeira geração do pós-guerra, sendo *A Movie* considerado responsável por lançar as bases para esse tipo de prática.

Catherine Russell argumenta que o período da Guerra Fria não é marcado somente pela expansão do uso de *found footage* no cinema norte-americano, mas que a construção da "América" operada nesse período pela mídia, pautada pelos ideais de família, democracia e livre iniciativa, com a família suburbana como ponto focal, constitui uma fonte privilegiada de material também para gerações posteriores de realizadores do *found footage*. Para a autora, "Na forma fragmentada de arquivo, a produção de imagens desse período - incluindo filmes caseiros feitos com a recém-lançada câmera Kodak 8 mm - constitui um documento ficcional, ou uma alegoria da história"³⁵ (RUSSELL, 2018, p. 242). Russell destaca ainda a parafernália associada ao consumo doméstico que explode nesse período como "detalhe etnológico" constituído ao redor da figura da dona de casa como consumidora (RUSSELL, 1999).

Assim, a expansão do *found footage* no cinema experimental estadunidense começa a se dar em um momento de proliferação de imagens de consumo aliadas a uma construção de identidade nacional marcada pelo contexto de disputas de narrativas na Guerra Fria. O cinema experimental dessa época responde a essas imagens, e continua a responder nas décadas seguintes. Somente no final dos anos 1980, no entanto, o termo *found footage* se estabelece, e o livro de William Wees, publicado na década seguinte, representa uma primeira tentativa de sistematização desse cinema emergente. Ao final do

³⁴ "Varda and her gleaners recover, save, and collect things not in order to embalm them but to use them, in the sense of putting them into practice and circulation — be they comestibles, tools, or pictures. Gleaning involves a recognition of transience, not a denial of it."

³⁵ In fragmented archival form, the imagery from this period - including home movies made by the newly available eight-millimeter Kodak camera - constitutes a fictional document, or an allegory of history.

livro há uma seleção de filmes feita pelo autor dentro do escopo que foi definido por ele como “filme de *found footage*”, ou seja, deixando de lado as outras formas de reciclagem – compilação e apropriação - por ele categorizadas. Embora recortada por sua divisão rígida, que privilegia o cinema experimental como lócus principal da reutilização de imagens de terceiros, e pouco abrangente no que tange cinematografias de nacionalidades diversas, a seleção de Wees cobre grande parte da produção experimental norte-americana do período, de forma que a utilizarei como base para traçar uma breve trajetória da produção de mulheres dentro desse contexto (WEES, 1993).

É sabido que as primeiras décadas do cinema experimental norte-americano se pautavam em um cânone extremamente masculino e branco, com pouquíssimo espaço para a atuação de mulheres de forma geral³⁶. No contexto específico da prática de *found footage*, o cenário não é diferente. As poucas mulheres que dirigiram filmes de *found footage* nesse período eram no geral brancas e heterossexuais, com sua presença nos círculos de vanguarda muitas vezes negociada através de relações afetivas com homens, frequentemente seus maridos. Ainda assim, é interessante notar que essas mulheres já constroem posicionamentos passíveis de leituras feministas, tanto na forma e conteúdo de seus filmes, como em seus processos muitas vezes colaborativos.

No levantamento feito por William Wees consta apenas um filme de *found footage* da década de 1950 dirigido por uma mulher: *Odds and Ends* (dir. Jane Conger Belson Shimane, 1959). O filme de apenas três minutos ironiza justamente os círculos de vanguarda da época, fazendo referências à cultura de colagem e aos Beatnik. A diretora/montadora estadunidense mistura restos de filmes de viagem e publicidades encontrados em um laboratório a pequenas animações feitas com recortes de papel, e os sobrepõe a uma narração masculina de tom apático, que interpreta o papel de um *hipster* discorrendo de forma *nonsense* e macarrônica sobre temas como poesia, jazz e financiamento no mercado de artes. Belson Shimane era casada à época com Jordan Belson, cineasta que produziu sobretudo filmes abstratos e de cunho espiritual. A página do site da National Film Preservation Foundation dedicada ao filme *Odds and Ends* alega

³⁶ Ruby Rich fala sobre “the harshness of the avant-garde film world toward women and its condescension toward ‘Maya’ as the boys liked to call her, now that she was gone and they safely held center stage for themselves” (RICH, 1998). Para mais sobre a atuação de mulheres no cinema experimental estadunidense ver (BLAETZ, 2007); (PETROLLE; WEXMAN, 2005); (JUHASZ, 2001).

não haver muitas informações sobre a cineasta, e indica que ela teria “parado de fazer filmes após o fim de seu casamento”³⁷.



Figura 1.3 - *Odds and Ends* (1959, dir. Jane Conger Belson Shimane)

De volta ao levantamento de obras feito por Wees, e seguindo para a década de 1960, encontramos apenas quatro filmes realizados por mulheres: *Barbara's Blindness* (Dir. Betty Ferguson e Joyce Wieland, 1965), *Schmeerguntz* (Dir. Gunvor Nelson e Dorothy Wiley, 1965), *Waterfall* (Dir. Chick Strand, 1967) e *Handtinting* (Dir. Joyce Wieland, 1967). É importante notar que tanto Joyce Wieland quanto Gunvor Nelson eram casadas com cineastas atuantes na época, respectivamente Michael Snow e Robert Nelson, o que pode ter facilitado sua entrada nos círculos restritos da vanguarda. Ainda, é notável que os dois primeiros filmes aqui citados sejam frutos de parcerias entre essas artistas e outras mulheres, o que parecia ser, por um lado, uma prática deliberada de oposição à ideia de um autor único no cinema e, por outro, uma prática afetiva de troca e suporte mútuo entre essas realizadoras. Paul Arthur destaca o primeiro aspecto em análise da obra de Wieland, que conta com colaborações em mais da metade de seus vinte filmes: “Wieland era

³⁷ Disponível em <https://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/clips/odds-ends-1959#> (acesso em 06/06/2020)

dedicada a um etos de colaboração, a confrontar mitos masculinos de autonomia criativa ao trazer para o primeiro plano a dependência do cinema em relação ao trabalho coletivo.”³⁸ (ARTHUR, 2007, p. 51).

Já a entrevista realizada por Brenda Richardson em 1971 com Gunvor Nelson e Dorothy Wiley sobre seu extenso trabalho colaborativo, aponta mais para as negociações afetivas atuantes nessas dinâmicas de produção do que para uma postura declaradamente opositora. Nelson relata que fez seu primeiro filme, um registro pessoal para mandar para seus pais na Suécia, juntamente a seu marido Robert Nelson. Depois disso, conta que passou a filmar pequenos filmes junto com Dorothy Wiley, enquanto Robert “foi com Bill Wiley (William T. Wiley, artista plástico e então marido de Dorothy Wiley), Bob Hudson e Ron Davis e fez *Plastic Haircut* e isso foi algo mais profissional – Dorothy e eu apenas brincávamos com pequenas coisas”³⁹ (RICHARDSON; NELSON; WILEY, 1971, p. 34). As duas contam ainda que foi Robert que as instruiu brevemente no uso da câmera, quando começaram a filmar. O relato das duas é sempre marcado por uma autodeclaração de certo amadorismo, um cenário no qual estariam brincando e tateando com o fazer cinematográfico, em oposição ao trabalho “mais profissional” de seus maridos.

Sobre sua preferência por trabalharem em parceria, Wiley afirma: “até recentemente, eu nunca estava suficientemente motivada para fazer algo por mim mesma. Mas se eu dissesse a Gunvor que estaria lá às onze, para agradá-la eu estaria lá às onze, e o faria. Mas se dependesse de mim, eu provavelmente teria ido lavar mais louça ou algo assim.”⁴⁰, ao que Nelson complementa que “é como se livrar do medo daquilo ou algo assim” (*ibidem*, p. 35). Assim, no caso de Wiley e Nelson, a colaboração aparece como a condição mesma de criação, que estaria sempre ameaçada por uma pilha de pratos na cozinha ou pelo medo. Esse cenário não impediu as duas de criarem, em *Schmeerguntz*, uma obra desafiadora dos papéis de gênero, como veremos no terceiro capítulo da presente dissertação, o que abriria caminho para que continuassem a filmar e estabelecessem suas carreiras como realizadoras.

³⁸ “Wieland was dedicated to an ethos of collaboration, to confronting male-centered myths of creative autonomy by foregrounding film’s reliance on collective labor. Indeed, more than half of the twenty films listed in her filmography feature some form of outside cooperation”.

³⁹ “went with Bill Wiley, Bob Hudson, and Ron Davis and made *Plastic Haircut*, and that was more like a professional thing - Dorothy and I just fiddled around with little stuff”

⁴⁰ “For me, up until lately, I was never highly motivated enough to do something for myself. But if I said to Gunvor I’d be there at eleven, to please her I’d be there at eleven, and do it. But if it had been up to me, I would probably have done more dishes or something”

Enquanto a lista de Wees apresenta apenas mais quatro filmes de *found footage* dirigidos por mulheres nos anos 1970 (dois de Chick Strand e dois de Betty Ferguson), na década de 1980 há mais de 40 filmes citados. Entre os filmes dessa década, a lista de Wees - até então completamente focada em cineastas dos Estados Unidos e Canadá - passa a englobar também realizadoras europeias: a francesa Cécile Fontaine, a alemã Christine Noll Brickmann e a italiana Angela Ricci Lucchi, em parceria com o marido Yervant Gianikian. Esse aumento da quantidade de nomes no levantamento aponta para uma mudança cultural que se desenvolve nos anos 1980. Segundo Paul Arthur, os anos 1970 marcam um momento de enfraquecimento do cinema direto no campo do documentário norte-americano, que vem associado a uma maior demanda por revitalização das estratégias do *found footage*. O autor liga esse movimento, por um lado, a uma vontade de reformulação de narrativas históricas, ligada em especial à Guerra Fria e às críticas à atuação norte-americana no Vietnã, e por outro, à "emergência ou aceleração de lutas políticas por igualdade racial, de gênero e sexual, e suas concomitantes demandas pela revisão de histórias individuais e coletivas"⁴¹ (ARTHUR, 1998). Nesse contexto, William Wees identifica um momento de importante reestruturação para o cinema experimental, que se consolida com mais força ao longo dos anos 1980, e que possibilita o surgimento de trabalhos interessantes produzidos por cineastas como Su Friedrich, Leslie Thornton ou Abigail Child.

Dois dos mais importantes desenvolvimentos da vanguarda norte-americana nos anos 1980 foram a crescente presença de importantes mulheres cineastas e a evolução dos filmes de colagem em um leque incrivelmente rico e variado daquilo que viria a ser chamado, no final dos anos 1980, de filmes de *found footage*.⁴² (WEES, 2001, p. 72)

Wees associa, dessa forma, a evolução e diversificação nos modos de *found footage* a uma crescente presença feminina entre os cineastas que empregavam a prática. Além dos nomes já citados, poderíamos mencionar diretoras como Peggy Ahwesh, Barbara Hammer, Mary Filippo, Lynne Sachs, entre outras. Essa geração de mulheres está inserida

⁴¹ "emergence or acceleration of political struggles for racial, gender, and sexual equality, and their concomitant demands for the revision of individual and collective histories"

⁴² "Two of the most important developments in North American avant-garde film during the eighties were the increasing presence of important women filmmakers and the evolution of collage films into an incredibly rich and varied range of what had come to be called, by the late eighties, found footage films."

no contexto de demandas identitárias identificado por Paul Arthur, e irá utilizar o *found footage* para criticar as representações de mulheres na cultura de massas, ao mesmo tempo em que, ao se apropriarem dessas imagens, borram a linha entre elas e uma ideia de arte moderna elevada. Assim, essa geração se coloca em oposição a pressupostos modernistas dominantes no cinema experimental norte-americano até então, entre eles a ideia de autonomia das artes e de elevação da obra de arte acima da cultura popular e, especialmente, à ideia de uma criação individual, centrada na figura do autor.

Elas rejeitavam a Teoria Romântica, Emersoniana, do Grande Homem da criação individual, assim como sua perpetuação de um cânone de grandes filmes e cineastas, e estavam bastante cientes de que, exceto por Maya Deren, todos os “gigantes” eram homens.⁴³ (*ibidem*, p.71)

Este embate com a geração anterior se torna especialmente explícito nos eventos ligados ao Congresso de Cinema Experimental de Toronto, em 1989. Inspirado pelo provocador ensaio “O fim do cinema de vanguarda”, publicado por Fred Camper em 1986, o congresso convida múltiplos curadores a programar livremente “o que eles consideram ser os melhores novos filmes”⁴⁴ experimentais produzidos nos últimos anos (WEES, 2000, p. 110). No entanto, tanto o ensaio de Camper quanto a programação do congresso (com grandes retrospectivas dedicadas a Hollis Frampton e Jack Chamber, e relegando as mostras para novas/os diretoras/es a uma sala improvisada em um bar), pareceram se mostrar excessivamente devotos aos antigos preceitos modernistas tão criticados por essa nova geração, inspirando a redação de uma carta em oposição ao congresso, que contou com cerca de oitenta assinaturas entre homens e mulheres (*ibidem*).

Embora assumo o formato de repúdio ao cenário que se configurava no Congresso, para Wees a carta acaba servindo muito mais como uma espécie de manifesto inflamado desta nova geração que surgia, no geral muito mais politizada e preocupada com aspectos que excediam discussões sobre a forma fílmica. Intitulada “Let’s set the record straight”, a carta deixa clara a preocupação dessa geração com a diferença de identidades e pontos de vista, e sua crítica a um suposto universalismo da geração anterior:

⁴³“They rejected its Romantic, Emersonian, Great-Man Theory of individual creation as well as its perpetuation of a canon of great films and filmmakers, and they were well aware that, with the exception of Maya Deren, all the “giants” were men.”

⁴⁴“what they believe to be the very best new film”

Obras [expostas no congresso] são escolhidas para minimizar diferenças linguísticas, sexuais e culturais, em geral em conformidade com o modelo da “linguagem universal da forma” tão caro aos esperantistas institucionais. Diferença é reconhecida somente onde pode ser recuperada e diluída em um pluralismo morno.⁴⁵ (WEES, 2000, p. 103)

A carta contém ainda uma crítica a um histórico de “esforços [por parte dos organizadores do Congresso] contra o Funnel Experimental Center e contra a teoria de cinema feminista”⁴⁶ e termina com um enfático: “A Vanguarda está morta; vida longa à vanguarda”⁴⁷ (WEES, 2000, p. 104). Como fica claro na carta-manifesto, e especialmente nos filmes produzidos ao longo dos anos 1980, o trabalho das cineastas ligadas a esta nova geração sofre forte influência do debate feminista que se aquecia desde os anos 1970, e do surgimento da crítica feminista no cinema, que vinha dedicando especial atenção aos mecanismos de produção de imagens pelos discursos dominantes, que subordinavam a imagem da mulher ao olhar hétero-masculino fetichista. Diferente da maioria de suas antecessoras do cinema de compilação e de ensaio, muitas dessas diretoras vão se apropriar de imagens alheias justamente para criticar a representação feita do gênero feminino nas mais diversas mídias, como cinema, televisão, publicidade, filmes domésticos, educativos e pornografia.

Wees pontua as carreiras de Abigail Child, Leslie Thornton e Su Friedrich como exemplares desta nova geração do cinema experimental (WEES, 2001). Em primeiro lugar, ele destaca que são mulheres construindo pontos de vista marcados pelo gênero, e abordando diretamente questões de gênero e sexualidade, em clara oposição ao machismo e ao patriarcalismo, o que era algo raro na geração anterior dos “Gigantes”. O autor desenvolve uma análise sobre as séries de filmes *Is This What You Were Born For* (dir. Abigail Child, 1981-1989) e *Peggy and Fred in Hell* (dir. Leslie Thornton, 1984-2013) e o filme *Sink or Swin* (dir. Su Friedrich, 1990). Em comum, são obras fragmentadas, divididas em partes, sejam as cenas independentes, uma para cada letra do alfabeto, em *Sink or Swin*, sejam os diferentes filmes nas séries de Child e Thornton. Essas séries se construíram como processos contínuos, em aberto, sujeitas a revisão conforme os filmes

⁴⁵ “Work is chosen to minimize linguistic, sexual, and cultural difference, typically to conform to the model of the “universal language of form” so dear to institutional esperantists. Difference is recognized only where it can be recuperated and diluted to a tepid pluralism”

⁴⁶ “Their efforts in Toronto against the Funnel Experimental Film Centre and against feminist film theory speak”

⁴⁷ “The Avant-Garde is dead; long live the avant-garde”

eram lançados e, enquanto *Is This What You Were Born For* se encerra já nos anos 1980, *Peggy and Fred* segue durante três décadas – quando Wees escreve, ainda se tratava de uma obra de final aberto, tendo seu episódio final lançado somente em 2013. Além disso, ele percebe os três trabalhos marcados por uma enorme heterogeneidade do material, misturando imagens e sons encontrados em fontes diversas com filmagens originais das diretoras. As filmagens originais são marcadas por uma estética que não as distingue com clareza do material apropriado, ou seja, não são colocadas como um produto de valor estético superior, mas como parte da cultura popular de que as realizadoras se apropriam. Assim, Wees defende que o trabalho com o *found footage* realizado por essa geração, “criada na televisão”, estabelece uma relação muito mais dialética com o material apropriado, dissolvendo as divisões entre arte e cultura popular características da Vanguarda. São, nas palavras de Child, “imagens emocionais, imagens que significam algo para nós, imagens ressonantes, poderosas – não [estamos] pegando qualquer coisa, mas prestando atenção ao que as imagens dizem e significam e como elas podem ser lidas, abordando de fato o fluxo de criação de sentido, de representação”⁴⁸ (CHILD apud WEES, 2001, p. 74).

1.4 Limites da categorização

Ao recuperar brevemente três das principais correntes na história do cinema que se utilizaram de materiais de terceiros: o filme de compilação, o cinema ensaio e o filme experimental norte-americano, é possível perceber uma enorme contribuição de realizadoras mulheres a estes cinemas, seja como pioneiras destas práticas ou como agentes chave de sua expansão e diversificação. Esta primeira aproximação com a história das mulheres que se apropriaram de imagens alheias indica que parece haver sim uma relação a ser explorada no encontro do estudo desta prática com um olhar voltado aos estudos de gênero. No entanto, a tentativa de traçar uma história linear e cronológica da prática, e muitas vezes o esforço em categorizar seus usos, pode deixar de fora uma série de outras realidades - temporais, geográficas, econômicas, ou mesmo de mídia - menos

⁴⁸ “Now, what I think a lot of us are doing: we’re using emotional images, images that mean something to us, powerful resonant images - not taking just anything, but being attentive to what images say and mean and how they can be read, actually approaching the flow of image-meaning, representation— and then rolling those representative images into structures that might share more formalist ideas.”

hegemônicas, ou que por vezes não se aglutinam em contornos tão definidos quanto os expostos acima.

O próprio levantamento de Wees ignora o uso de imagens recicladas no cinema ensaio exposto anteriormente, por exemplo, além de deixar totalmente de lado produções norte-americanas em vídeo, anteriores ou contemporâneas a sua pesquisa, que dialogam intensamente com os filmes trabalhados por ele. Isso faz com que fiquem de fora de seu levantamento importantes trabalhos da tradição da videoarte, como grande parte da obra de Dara Birnbaum entre o final dos anos 1970 e 1980, mais conhecida pelo *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79), mas que inclui também títulos como *Kiss The Girls: Make Them Cry* (1979), *Local TV News Analysis* (1980), *Pop-Pop Video* (1980) e *General Hospital/Olympic Women Speed Skating* (1980). Christa Blümlinger aponta para o vídeo como um ponto cego no trabalho de Wees. Entendendo a colagem como a lógica cultural do vídeo, a autora defende que a complexa relação entre videoarte e cinema de vanguarda deve ser analisada mais profundamente (BLÜMLINGER, 2013). Trabalhos como os de Dara Birnbaum se apropriam da mídia da televisão para criticar suas representações, de dentro de seu meio específico, e mostram o vídeo como um campo fértil para emprego de um olhar marcado pelo gênero sobre materiais reciclados.

No Brasil, o uso de imagens alheias esteve tradicionalmente mais ligado à videoarte e às artes visuais, ou a documentários históricos que empregam material de arquivo. Não é possível delimitar claramente um período ou movimento estético em que a experimentação com o reuso de imagem tenha se dado de forma concentrada, mas sim apontar escolhas individuais de realizadores e realizadoras. Da mesma forma, não encontramos um momento específico em que realizadoras mulheres tomaram protagonismo nessa prática, e sim algumas obras em que ela foi empregada por mulheres de forma relevante. É, no entanto, interessante notar que Ana Carolina e Helena Solberg, duas de nossas principais cineastas atuantes nos anos 1970 que hoje têm sido felizmente retomadas e celebradas depois de algum tempo de esquecimento, realizaram filmes de compilação em suas primeiras incursões para além do campo do curta-metragem.

Em *Getúlio Vargas* (1974), Ana Carolina narra a vida do controverso ex-presidente que governou o Brasil ao longo de dezoito anos. Ana Carolina remonta o extenso acervo de cinejornais produzidos pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão instituído pelo próprio Vargas) e pela Agência Nacional, além de fotos de época, discos, discursos de Vargas e textos de literatura de cordel para compor o retrato do presidente,

narrado por Paulo César Pereio. A diretora, que até o momento só havia dirigido alguns curtas-metragens, afirma só ter sentido segurança em assumir esta árdua tarefa pois havia trabalhado na Cinemateca Brasileira e conhecia o acervo relativo ao ex-presidente. Carolina se refere ao filme como um exorcismo da figura paterna representada por Getúlio, cuja imagem paternalista tinha ainda uma força incomparável na época (MOCARZEL, 2010). Levando isso em conta, o filme inaugura uma sequência de filmes da diretora que se debruçam sobre relações de poder na sociedade brasileira, e pode ser visto não em plena ruptura, mas em certa continuidade com a trilogia de ficções que realizaria em seguida, e que tem como ponto inicial o longa-metragem *Mar de Rosas* (1977), no qual ela se debruça sobre as relações familiares.

Também em 1974, três anos após se mudar para os Estados Unidos, Helena Solberg realiza de forma coletiva, junto a mulheres ligadas ao contexto universitário, o média-metragem *A Nova Mulher* (*The Emerging Woman*, 1974), uma historiografia das lutas pelos direitos das mulheres nos Estados Unidos, composta quase inteiramente por materiais de arquivo, tanto em sua imagem – em geral arquivos estáticos como fotos, pinturas, gravuras – quanto em sua narração, um mosaico de documentos históricos lidos por vozes diversas, que encenam os personagens que os enunciam, em uma postura que Ramayana Sousa e Alessandra Brandão aproximam da ideia de contação de histórias (BRANDÃO; SOUSA, 2018). O filme marca o surgimento do Women’s Film Project, um projeto colaborativo que produziria nos próximos anos os curtas-metragens *A Dupla Jornada* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977), também dirigidos por Solberg.

Movido por uma vontade pessoal de Solberg de aprender sobre a história do feminismo, *A Nova Mulher* acabou servindo também como porta de entrada para a atuação de Solberg como diretora nos Estados Unidos, que afirma: “acabou dando muito certo porque é um filme relativamente simples, é feito com stills, com fotografias; você tem pouca imagem em movimento, mas, como é muito didático, as escolas, as universidades queriam esse filme para os estudos de mulheres” (FERREIRA, 2019). De fato, o interesse didático do filme fez com que vendesse centenas de cópias e fosse incluído como filme oficial da American Bicentennial Commission. Como Védres e Chub antes delas, tanto Solberg quanto Ana Carolina encontram nesta forma “relativamente simples” de fazer cinema uma porta de entrada para a posição de mulheres diretoras, dificultada seja devido ao deslocamento de emigrar para um país estrangeiro, seja pela dominação da lógica masculina no próprio contexto nacional.



Figura 1.4 - A Nova Mulher (The Emerging Woman, 1974, dir. Helena Solberg)

Podemos destacar ainda o uso inventivo de imagens de arquivo por parte de realizadoras brasileiras ligadas ao documentário como Mônica Simões (*Um Casamento*, 2016; *Uma Cidade*, 2000; *Negros*, 2009) e Anita Leandro (*Retratos de identificação*, 2014). Na última década, usos de imagens de arquivo que borram as fronteiras dos gêneros documentário ou experimental têm chegado às telas de cinema, como é o caso do longa-metragem *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava* (Fernanda Pessoa, 2018), em que dezenas de filmes de pornochanchada são compilados para criar um retrato do período da ditadura militar no Brasil a partir de representações ficcionais da época. É o caso também de uma certa leva de curtas-metragens contemporâneos de jovens diretoras, muitas provenientes do contexto universitário, que receberam destaque em festivais nos últimos anos. Filmes como *Travessia* (2017, Safira Moreira), *Autópsia* (2016, Mariana Barreiros), *Historiografia* (2017, Amanda Pó), *Antonieta* (2016, Flávia Person) e *Inconfissões* (2018, Ana Galizia) trabalham com a prática de *found footage* de maneiras diversas, a partir de materiais tão distintos quanto programas de TV, pinturas, fotografias históricas e filmes e fotos de acervos familiares.

1.5 Desafios do digital

A divisão exposta por Blümlinger (2013) entre as vanguardas norte-americana e europeia prevalece até os anos 1990. A partir desta década, a autora observa um período

de efervescência no estudo, produção e difusão de filmes de *found footage*. O livro *Recycled Imagens*, de Wees (1993), acompanha uma mostra organizada pelo autor em Nova York em 1993, mas a autora destaca diversas outras mostras organizadas ao longo da década de 1990 em Viena, por Peter Tscherkassky e Brigitta Burger-Utzer; Lucerne, por Christoph Settele e Cecilia Hausheer; Valença/Madrid, por Eugeni Bonet e Paris por Yann Beauvais. Desde então, as formas e contextos de realização do cinema de *found footage* se proliferaram aceleradamente ao redor do mundo, de forma que se torna muito difícil delimitar recortes geográficos, temporais ou formais para seus usos, por um lado cada vez mais globalizados e, por outro, descolados de contextos aglutinadores específicos. Blümlinger associa esse interesse ao advento das mídias digitais. Para ela, a chegada da televisão, seguida pelo vídeo, o DVD e o computador, retiraram os filmes das salas de cinema e dos arquivos, tornando-os materiais amplamente acessíveis. Essa migração transmidiática das imagens implicaria para o cinema uma crise da memória, e é esta crise que seria elaborada na amplificação das formas do *found footage* a partir dos anos 1990, muito mais do que uma ideia nostálgica de adeus à sétima arte. Para Blümlinger, “a videoarte e o cinema de vanguarda anteciparam o desejo de arquivo da cultura digital”⁴⁹ (BLÜMLINGER, 2013, p. 25).

Thomas Elsaesser vê os anos 1990 como a última “era de ouro perdida” do cinema de *found footage*, que foi superada a partir da popularização das tecnologias de edição digital nas décadas seguintes. Para o autor, conforme passou a ser possível editar em casa com um simples laptop, houve uma larga democratização ou desprofissionalização do trabalho de edição - a depender do ponto de vista. *Remixes*, *fan videos* e outras obras pautadas em apropriação se proliferaram em plataformas da internet como o Vimeo e o Youtube, que se tornam ao mesmo tempo imensos arquivos e espaços acessíveis de distribuição e exibição. Neste contexto, o autor afirma que o *found footage* passa a se tornar um território interessante de apropriação para Hollywood - especialmente exemplificado nos “falsos” *found footages* como *A Bruxa de Blair* (*Blair Witch Project*, dir. Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999) e *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, dir. Oren Peli, 2009). O resultado, para Elsaesser, é que os artistas têm sido resistentes ao uso da internet como plataforma de difusão e exibição democrática, e se voltam cada vez mais para as galerias de arte e museus, espaços seletivos onde ainda é mais fácil se assegurar

⁴⁹ “L’art vidéo et le cinéma d’avant-garde ont anticipé le désir d’archive de la culture numérique”

de um suposto reconhecimento artístico (ELSAESSER, 2015). O autor destaca *The Clock* (2010), de Christian Marclay como um exemplo de *found footage* que encontrou seu lugar nos museus ao mesmo tempo em que dialoga com a linguagem de *remix* de internet, de forma a trazer ambos a um limite, mas seria possível também citar os trabalhos com imagens de Hollywood de Candice Breitz ou Tracey Moffatt. Outros exemplos de artistas que se voltaram para o espaço de exibição da galeria são Harun Farocki, Fiona Tan e Filipa César.

Elsaesser destaca ainda uma outra forma de apropriação, resultado da associação entre os meios digitais e a cinefilia: o *video essay*, ou vídeo ensaio, seria “um gênero que combina a história dos filmes de compilação, dos filmes de *found footage* e do cinema ensaio: todos gêneros que tentam fazer filmes refletirem sobre suas próprias condições de possibilidade, e que enriquecem nossa experiência de cinema ao criar formas de para-cinema, pós-cinema e meta-cinema”⁵⁰. A partir da ampla disponibilidade de filmes dos mais diversos períodos online, agora seria possível para ensaístas trabalhar diretamente com essas imagens e sons, deixando que esses fragmentos não apenas “falem por si mesmos, mas pensem cinema com seus próprios sons e imagens”⁵¹ (ELSAESSER, 2015, p. 1).

Por outro lado, é possível enxergar também possibilidades interessantes de expressão em usos mais amadores (e aqui aludimos também ao termo no sentido daquele que ama, que tem paixão) da apropriação, em especial o *fan video*. Se Elsaesser se preocupa com a desprofissionalização advinda das tecnologias digitais de edição, autores como Francesca Coppa a celebram. Em sua análise da comunidade de *vids*, os videoclipes montados por fãs a partir de cenas de séries e filmes, Coppa mostra que a tradição remonta aos anos 1970, antes do digital, e se constitui hoje como uma ampla comunidade formada majoritariamente por mulheres, que se utilizam das ferramentas de edição não somente de forma elegíaca sobre suas obras audiovisuais favoritas, mas também como um meio de imprimir suas próprias narrativas e desejos nos materiais de que se apropriam (COPPA, 2011). Para Catherine Russell, os vídeos feitos por fãs são um exemplo da proliferação das práticas de compilação no cinema digital, mas diferente de Elsaesser,

⁵⁰ “(...) a genre that combines the history of compilation films, of found footage films and the essay film: all genres that try to make films reflect about their own conditions of possibility, and that enrich our experience of cinema by creating forms of para-cinema, post-cinema and meta-cinema.”

⁵¹ “they allow the film fragments not only to speak for themselves but to think cinema with their own sounds and images”

a autora defende que as linhas entre “amadores, artistas, e acadêmicos são cada vez mais borradas na era do vídeo ensaio cinéfilo”⁵² (RUSSELL, 2018, p. 21).

Para dar conta dos novos caminhos do *found footage* no digital, Elsaesser propõe defini-los como filmes de pós-produção, inserindo o debate em uma virada em maior escala, na qual os filmes em geral começaram a se pautar cada vez mais na pós-produção, diminuindo a importância do set de filmagem no produto final. Para o autor, o cinema como pós-produção obedeceria a uma lógica extrativista, na qual o mundo seria tratado como “dados a serem processados ou extraídos, como material bruto e recursos a serem explorados”⁵³ (ELSAESSER, 2015, p. 10). No lugar do desejo de *capturar* para então *representar* a realidade, que o autor associa ao analógico, a abundância de imagens do digital colocaria em cena uma prática de cinema centrada na *colheita* de material, na *extração* de realidade.

Percebendo, de forma similar a Elsaesser, a produção cinematográfica em geral cada vez mais localizada na etapa chamada de pós-produção, com uma profusão de filmes Hollywoodianos feitos quase inteiramente em CGI, por exemplo, Hito Steyerl propõe uma mudança terminológica para que não se fale em *pós-produção* e sim em *reprodução*. O prefixo que apontava para um ponto temporal após a produção, agora apontaria para as ideias de repetição e resposta. “Estamos em um estado no qual a produção é infinitamente reciclada, repetida, copiada e multiplicada, mas também potencialmente deslocada, rebaixada e renovada”⁵⁴ (STEYERL, 2012). O termo aponta também para a ideia de trabalho reprodutivo, o trabalho responsável pela reprodução da força de trabalho, de cuidados, e historicamente associado ao gênero feminino, em oposição ao trabalho produtivo tipicamente masculino. Steyerl aponta para uma sobreposição total entre as esferas de produção e reprodução do trabalho no capitalismo atual. Para a autora: “Na era da reprodução, o famoso homem com a câmera de Vertov foi substituído pela mulher na mesa de montagem, bebê no colo, uma jornada de vinte e quatro horas pela frente”⁵⁵ (STEYERL, 2009, p. 184). Neste cenário de excesso e reprodução, o desafio está

⁵²“it is also true that the lines between amateurs, artists, and scholars are increasingly blurred in the age of the cinephiliac video essay.”

⁵³ “data to be processed or mined, as raw materials and resources to be exploited”

⁵⁴ “We are in a state in which production is endlessly recycled, repeated, copied, end multiplied, but potentially also displaced, humbled, and renewed”

⁵⁵ “In the age of reproduction, Vertov’s famous man with the movie camera has been replaced by a woman at an editing table, baby on her lap, a twenty-four-hour shift ahead of her”

justamente em encontrar os usos de imagens pré-existentes que não apenas as repitam, mas as “desloquem, rebaixem e renovem”.

O objetivo ao longo deste capítulo foi traçar algumas das “múltiplas histórias” da prática do *found footage*, e apontar para as diferentes formas de atuação, inovação e disrupção realizadas pelas mulheres como participantes ativas dessas histórias. Esta retomada historiográfica mostra efetivamente uma relação entre a prática do *found footage* e a atuação de mulheres no audiovisual. Compartilho com Sjöberg (2001), no entanto, a convicção de que o agrupamento por período histórico ou país não dá conta das particularidades que os filmes carregam quando encarados individualmente, de sua complexidade e diferença. Assim, o trabalho de análise dos filmes procurará cruzamentos transnacionais e transgeracionais, aproximando filmes produzidos em contextos distintos, para analisar as estratégias utilizadas em sua construção. Antes disso, no entanto, proponho um olhar mais atento para as particularidades da prática do *found footage*, buscando aspectos que tornaram possível e vantajosa a sua adesão por parte de tantas mulheres realizadoras.

Capítulo 2 - Porque mulheres e *found footage*?

Uma vez estabelecida a enorme contribuição de mulheres cineastas para a conformação e inovação do campo do *found footage*, cabe investigar os motivos para tal associação. Ao eliminar a etapa do set de filmagem, em geral a mais dispendiosa da produção cinematográfica, o *found footage* se torna, por um lado, uma opção particularmente acessível, em termos financeiros, àqueles grupos que encontram dificuldades para viabilizar a produção de seus filmes. Sabendo que historicamente a maior parte dos recursos do cinema estiveram centrados nas mãos de homens brancos, é possível entender a maior participação das mulheres no cinema de *found footage* a partir dessa ótica de acesso financeiro. Alexandra Juhraz, responsável por uma série de entrevistas com realizadoras do cinema experimental norte-americano, destaca em sua introdução a centralidade do acesso - ou falta de - aos meios de produção na trajetória dessas artistas.

Sendo o filme, e mesmo o vídeo, indiscutivelmente as mídias mais caras dentro da arte e da comunicação, um fator importante nessa história tem sido a capacidade de mulheres de adquirir capital. Como mulheres tiveram pouco acesso a dinheiro e ao poder associado à riqueza, o papel das mulheres foi mínimo em Hollywood, um pouco maior na televisão, e maior ainda no vídeo, documentário, e cinema experimental.⁵⁶ (JUHASZ, 2001, p. 17)

Por outro lado, ao tematizar uma prática quase inteiramente centrada na montagem, é importante investigar a histórica presença de uma grande quantidade de mulheres na área da montagem, nas mais diversas épocas e contextos nacionais. Em geral, as justificativas para essa presença giram em torno de associações essencialistas entre mulheres, trabalho manual e espaço doméstico. Proponho então um olhar mais atento a esses aspectos do trabalho com a montagem e com o *found footage* de forma mais ampla.

Por fim, para além da questão do acesso, me interessa também analisar quais são as possibilidades oferecidas pela reapropriação de materiais de terceiros na conformação de um discurso feminista. Proponho investigar como essas mulheres se relacionam com

⁵⁶ Given that film and even video are arguably the most expensive media for art or communication, a significant factor in this history has been women's ability to acquire capital. Because women have had little access to money and the power associated with wealth, women's roles have been minimal in Hollywood film, somewhat larger in television, and larger still in video, documentary, and experimental media. (JUHASZ, 2001, p.17)

os materiais dos quais se apropriam, ocupando simultaneamente o espaço de espectadoras e realizadoras, e como elas se situam na contradição do trabalho com materiais de terceiros, entre o fascínio pela imagem apropriada e a distância crítica possibilitada pela sua remontagem.

2.1 Uma questão de acesso

Ao falar da prática de *found footage*, falamos de um cinema ou audiovisual que está centrado na pós-produção, como diz Elsaesser, ou começa na mesa de edição, para usar as palavras de Jay Leyda. Assim, trata-se de uma prática que elimina totalmente - ou quase - a etapa do *set* de filmagem do processo. É notável que muitas das realizadoras ligadas a esse cinema vêm do campo da montagem, tendo colaborado com outros realizadores como montadoras e sendo, muitas vezes, elas mesmas, montadoras de seus filmes - por vezes centralizando em uma só pessoa as funções de roteiro, pesquisa e montagem. Esfir Chub, por exemplo, antes de realizar seus filmes de compilação, trabalhou também na Goskino, maior estatal soviética de cinema da época, onde era responsável pela remontagem e adequação de filmes estrangeiros para o mercado interno. Myriam Borsoutsky, responsável pela montagem de *Paris 1900*, e Yannick Bellon, sua assistente na ocasião, posteriormente realizaram também seus próprios filmes de compilação.

Recentemente, a diretora e montadora estadunidense Su Friedrich criou um site dedicado a dar visibilidade à impressionante quantidade de mulheres montadoras na história do cinema mundial, em especial nos Estados Unidos⁵⁷. A página oferece informações sobre 206 montadoras e editoras, além de trechos de entrevistas e dois filmes de compilação editados por Friedrich a partir de cenas de filmes montados por mulheres. O site conta ainda com uma sessão denominada “Diretoras que (sempre ou às vezes) montam”, na qual figuram 96 realizadoras, muitas delas ligadas ao *found footage* e ao cinema de compilação, como Peggy Ahwesh, Abigail Child, Germaine Dulac, Barbara Hammer, Angela Ricci Lucchi, Leslie Thornton, Chick Strand, Vivian Ostrovsky, Lynne Sachs e Joyce Wieland, além da própria Friedrich. Assim, seria possível considerar que a expressiva contribuição das mulheres à prática do *found footage* estaria aliada a uma também expressiva atuação histórica no campo da montagem. Como se dá essa relação?

⁵⁷ O site “Edited By - Women Film Editors”, ligado à universidade de Princeton, pode ser acessado pelo link: <http://womenfilmeditors.princeton.edu/> (acesso em 19/08/2020)

Seria a montagem uma área "feminina", um espaço privilegiado para o exercício da criatividade de mulheres? E o *found footage*, poderia ser considerado nesse sentido uma prática de caráter "feminino"?

Quando perguntada acerca das razões de haverem tantas mulheres montadoras hoje, Mary Jo Markey colocou a questão nos termos mais simples possíveis: "Muitas mulheres se tornam montadoras," ela disse, "porque mulheres se tornam montadoras."⁵⁸ (MEUEL, 2016, n.p.)

As mulheres historicamente tiveram uma inserção mais ampla na montagem do que em qualquer outra área técnica do cinema, na maior parte dos contextos nacionais. A declaração de Markey, montadora de Blockbusters como *Missão Impossível 3* (*Mission Impossible 3*, 2006) e *Star Wars: O Despertar da Força* (*Star Wars: The Force Awakens*, 2015), aponta para a importância da influência intergeracional entre profissionais, uma vez que a existência de mulheres montadoras já estabelecidas abre o caminho para que gerações futuras ocupem também esse espaço. Muitas vezes, o próprio desejo de se tornar montadora tem sua origem no reconhecimento da possibilidade de se obter sucesso profissional nessa área sendo mulher, em detrimento de campos de domínio inteira ou majoritariamente masculino. Assim, seguindo o raciocínio de Markey, a explicação para o relativo protagonismo das mulheres na montagem poderia remontar à configuração do campo nas primeiras décadas do cinema, durante as quais a área da montagem teria sido associada ao trabalho de mulheres.

Embora a crítica feminista de cinema em sua origem tenha se esforçado em apontar a ausência gritante de mulheres no cinema, a partir dos anos 1990 novos trabalhos de pesquisa empírica começaram a mostrar que, ao contrário do que se acreditava e do que de fato se conformaria nas décadas seguintes, as mulheres não estavam ausentes do cinema desde o seu início. Como se descobriu, o primeiro cinema contava com uma quantidade grande de mulheres diretoras, produtoras e montadoras, que ajudaram a conformar a linguagem dessa arte que então nascia (GAINES, 2016). No entanto, conforme o cinema se configurou como um negócio lucrativo e passou a ser levado mais a sério, as funções técnicas se tornaram progressivamente especializadas e, nesse mesmo processo, se tornaram *gendradas*, marcadas pelo gênero, de forma que

⁵⁸ "When asked why there are so many women film editors today, Mary Jo Markey once put it in the plainest possible terms. "A lot of women go into editing," she said, "because women go into editing." (MEUEL, 2016, n.p.)

mulheres que até então ocupavam os *sets* de filmagem como diretoras ou produtoras perderam progressivamente seu espaço, desaparecendo dos estúdios e das Histórias do cinema.

No livro *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*, David Meuel mostra como a partir dos anos 1910 em Hollywood a própria função de montagem, que até então era muitas vezes realizada pelo diretor ou diretora, se especializou com o surgimento da função do montador e suas subdivisões, incluindo as *patchers*, ou cortadoras de negativos. Da mesma forma, Kristin Thompson nota o surgimento de funções similares nos cinemas francês, alemão e soviético dos anos 1920. Diferente dos Estados Unidos, no entanto, neste momento esses países não contavam com a figura profissional do montador, e as decisões criativas acerca do corte permaneceram centralizadas no diretor. Os novos cargos que então surgiam atuavam como assistentes no processo de montagem, selecionando tomadas e fazendo emendas nas *rushes*, por exemplo. Em todos esses contextos, a cortadora de negativos era uma função ocupada quase inteiramente por mulheres. Os próprios nomes que esses cargos assumiram mostram sua marcação de gênero, uma vez que *monteuse* em francês, *die Kleberin* em alemão, e *montazhnitsy* em russo, são palavras no gênero feminino. Essas figuras eram vistas como apartadas do processo criativo, devendo apenas operacionalizar a visão do diretor e suas propostas criativas (THOMPSON, 1993). Segundo Meuel, no contexto norte-americano a função de *patcher* era um trabalho pouco desejado, sendo considerado tedioso, próximo à costura ou tricô, de forma que jovens mulheres com pouco treinamento profissional foram "consideradas ideais para a profissão" (MEUEL, 2016). Alla Gadassik descreve o mesmo quadro para o caso soviético:

As mulheres foram ativamente recrutadas para cargos de manufatura no primeiro cinema, de trabalhos como emenda manual de películas até a pintura à mão de celuloide. Estes trabalhos de menor remuneração eram vistos como tediosos, repetitivos, e não criativos ou tecnicamente exigentes. A tarefa efetiva de edição da película foi equiparada a ocupações como produção têxtil e confecção de roupas, onde o mesmo trabalho era repetido várias vezes de acordo com um padrão inteiramente predeterminado⁵⁹. (GADASSIK, 2018, n.p.)

⁵⁹ "Women were actively recruited into manufacturing positions in early cinema, from jobs like hand-splicing reels to hand-painting celluloid. These lowest paid jobs were viewed as tedious, repetitive, and not creatively or technically demanding. The actual task of editing celluloid was placed alongside occupations like textile production and garment making, where the same work was replicated over and over according to a fully predetermined pattern."

Apesar de ser um trabalho pouco desejado, o cargo de cortadora de negativos servia como porta de entrada para muitas mulheres que se tornariam montadoras posteriormente, como é o caso da soviética Elizaveta Svilova, parceira de Dziga Vertov, ou das norte-americanas Margareth Booth e Irene Morra, ambas atuantes nos estúdios Griffith (HATCH, 2013).

Embora em um primeiro momento a carreira de montagem tenha sido associada a práticas tidas como essencialmente femininas, as montadoras estadunidenses também eventualmente perderam grande parte de seu espaço para montadores homens. Hatch demonstra que com o advento do cinema sonoro, as montadoras do silencioso tiveram algumas dificuldades de adaptação, por um lado tendo a liberdade de corte diminuída pelo imperativo da sincronização, por outro passando a ter que responder a homens “especialistas”, advindos dos departamentos de efeitos. “Eles vinham da área do som, e eles todos sabiam de tudo. E eles não sabiam de coisa alguma, mas eles ‘sabiam de tudo’”⁶⁰, afirmaria Margareth Booth (BEHLMER apud HATCH, 2013, n.p.) A partir desse momento, o protagonismo de mulheres na área diminuiu, e muitas permaneceram apenas naquelas funções consideradas mais mecânicas e secundárias no processo de montagem, não exercendo poder de decisão sobre o corte. Diferentemente de funções como direção e produção, no entanto, uma minoria expressiva de mulheres montadoras permaneceu na indústria e desenvolveu carreiras bastante prolíficas. Para Meuel, uma razão para isso se daria na natureza invisível do trabalho das montadoras, por um lado reclusas dentro da sala de montagem, por outro tendo seu próprio trabalho invisibilizado pela tradição do cinema clássico norte-americano de associar a boa montagem à uma montagem ‘invisível’, e, portanto, não perceptível no filme.

Nem de perto tão visível quanto o diretor ou produtor, e tampouco autora do filme, fora de importantes posições de liderança, uma mulher montadora era - em poucas palavras - menos notável e, portanto, menos ameaçadora à nova ordem masculina.⁶¹ (MEUEL, 2016, n.p.)

⁶⁰ “Sound was their background, and they all knew everything. And they didn’t know a damn thing, but they ‘knew everything’”

⁶¹ “Not nearly as visible as the director or producer, not the “auteur” (or author) of the film, and not a major management/leadership position, a woman editor was - simply put - less conspicuous and thus less threatening in the new masculine order.”

Dalila Missero retrata um quadro similar no contexto italiano, descrevendo a profissão de montadora como invisível e manual: “os laços entre mulheres e montagem tem uma longa história no cinema italiano, pois as mulheres italianas desenvolveram uma relação estreita com as profissões invisíveis e manuais da indústria cinematográfica”⁶² (MISSERO, 2018, p. 58). A autora destaca também a natureza relativamente privada do espaço da ilha de edição, em contraposição à exposição do set de filmagem, afirmando que “a natureza fechada do local de trabalho permitiu a relativa persistência das mulheres na sala de montagem conforme dicotomias público-privado se sobrepunham à marcação de gênero das profissões cinematográficas italianas”⁶³ (MISSERO, 2018, p. 71). A autora defende, no entanto, que as mulheres italianas encontraram a condição contraditória de, a partir de seu próprio espaço de confinamento, desenvolver uma forma de se expressar e de explorar sua criatividade.

Diferente da ideia de ausência de autoria reforçada por Meuel, aqui o uso do termo criatividade traz para a montagem uma dimensão que vai além de um trabalho apenas manual, embora o aspecto manual seja inegável, em especial nestes primeiros cinemas. Entender o papel da montagem no cinema como um papel criativo é também entender o papel de autoria que as montadoras exerceram nesses cinemas, de forma a evitar recair na visão do diretor como autor único, e da *mise-en-scène* como espaço privilegiado de exercício da autoria e da criatividade. A ideia da montagem como um trabalho apenas mecânico pode ter contribuído para que muitas mulheres pudessem permanecer na função enquanto perdiam seus postos como diretoras e produtoras, mas a montagem pode ser entendida como um lugar de exercício da criatividade, e a proliferação de formas do *found footage* pode ser vista como um indício disso.

Assim, os motivos da persistência das montadoras em uma indústria que ao longo de décadas excluiu as mulheres das demais áreas da produção ainda não são totalmente claros. Por um lado, relata-se que o caráter manual da montagem em película, em especial no silencioso, teria sido associado ao trabalho de corte e costura, portanto considerado próprio a mulheres. No entanto, se argumenta também que o confinamento da sala de montagem, próximo à condição do espaço doméstico, facilitaria o acesso das mulheres a

⁶² “The bond between women and editing has a long history in Italian filmmaking, as Italian women developed a close relationship with the invisible and manual professions of the cinema industry”

⁶³ “the enclosed nature of the workplace enabled the relative persistence of women in the cutting room as private-public dichotomies overlapped with the gendering of Italian film professions”

este espaço, em oposição a posições mais públicas e visíveis nos *sets* de filmagens. Por fim, a valorização do corte invisível no cinema clássico americano, e a ideia de que “um filme perfeito deve passar a ilusão de que tudo foi feito exatamente como se vê na tela, e que nunca existiu alguém como um montador”⁶⁴ (BOOTH, [s.d.]), contribuiria para a invisibilidade da contribuição criativa existente no trabalho das montadoras, o que facilitaria sua persistência nessa posição. No entanto, o trabalho com montagem se reformulou drasticamente ao longo das décadas. O que antes trazia um caráter manual hoje é feito de forma completamente virtual, por montadoras sentadas em frente a computadores, não mais diante de grandes carretéis de filmes. É possível justificar, a partir de uma ideia de trabalho manual, a persistência até os dias de hoje da montagem como uma das áreas do audiovisual que mais absorvem profissionais mulheres? E ainda, seria realmente possível associar a ampla produção de mulheres no *found footage* a essa presença histórica e a influência intergeracional, em uma área que mudou tanto ao longo do tempo?

Há uma recorrência da associação do trabalho de montadoras com a costura que merece atenção mais aprofundada. A aproximação entre arte feita por mulheres, espaço doméstico e trabalho manual não é recente e tampouco exclusiva ao campo do cinema ou da montagem. Ana Paula Simioni retoma o longo processo histórico que, no campo das artes visuais, relegou as artes têxteis a uma esfera de *labor* e de trabalho manual e, portanto, não de arte, e descreve como esse campo foi paulatinamente feminizado. Segundo a autora, a origem dessa valoração remonta ao Renascimento e à criação das primeiras categorias da moderna história da arte por G. Vassari. A categorização elevava as atividades artísticas entendidas como advindas do trabalho intelectual e baseadas no *desígnio*: a pintura, escultura e arquitetura. As demais artes passaram a ser associadas ao artesanato e ao trabalho manual, consideradas desprovidas de trabalho intelectual e próximas aos procedimentos de produção das guildas (SIMIONI, 2007). Com o surgimento da Academia Francesa e a exclusão de mulheres da instituição, que então detia o monopólio do estudo do modelo vivo, as mulheres passam a estar aptas somente a realizar os gêneros considerados “menores” e domésticos, e essas categorias vão sendo aos poucos *feminizadas*.

⁶⁴ “a perfect film ought to give the illusion that it was all done exactly as seen on the screen, and that there never was any such person as a cutter”. Disponível em <http://womenfilmeditors.princeton.edu/intentions-and-invisible-artistry/> (acesso 05/11/2020)

Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho feminino (logo, inferior), e a do trabalho manual (a cada dia mais desqualificado). (SIMIONI, 2007, p. 94)

Assim, Simioni mostra como nem a associação do gênero feminino aos meios têxteis e nem a descrição destes como atividade mecânica desprovida de criação são noções naturais ou dadas, mas sim resultado de um longo processo de construção e de valoração das diferentes atividades artísticas. Tidas como destituídas do *desígnio*, da intenção associada à criação intelectual, as artes têxteis se tornaram indissociáveis de determinações econômicas, e localizadas na esfera do *labor*, entendidas como mera repetição e aplicação de padrões. Em oposição a esse cenário estava a figura masculina do artista que detém controle de todas as etapas de seu trabalho. No caso do cinema, arte constitutivamente coletiva, o momento de especialização e subdivisão de funções descrito anteriormente - em especial no contexto europeu - parece vir acompanhado de um esforço simbólico em concentrar a atividade criativa na figura do diretor, tornando as outras áreas meras executoras do *desígnio* deste último. A associação do trabalho de montagem com os saberes e técnicas da costura, e, portanto, como algo essencialmente feminino e desprovido de contribuição criativa para a construção do filme, contribui para o apagamento dessas profissionais.

Simioni descreve ainda como os anos 1970 representam um novo momento na relação entre gênero e artes têxteis. Nesse momento, artistas de posicionamento feminista passam a se apropriar desse suporte para subverter o cânone exposto acima. A autora destaca o trabalho da norte-americana Miriam Schapiro como exemplar desse momento, em especial seus trabalhos com *quilts*, ou colchas, que retomam e revalorizam uma prática tradicionalmente feminina, trazendo-a para o contexto das artes visuais (SIMIONI, 2010). Contemporânea de Schapiro, a canadense Joyce Wieland é conhecida como uma artista multimídia, tendo trabalhado com pintura, têxteis e filmes experimentais. Já nos anos 1960, Wieland praticava em sua obra a reapropriação e posituação feminista das técnicas têxteis e dos *quilts*, antes mesmo da prática ser difundida com o trabalho de Schapiro.

Wieland está também entre as pioneiras do uso do *found footage* no cinema experimental norte-americano, tendo realizado ao longo dos anos 1960 os filmes de *found footage* *Barbara's Blindness* (co-dirigido com Betty Ferguson, 1965), e *Handtinting* (1967).

Neste último, Wieland se apropria de *outtakes* de um documentário em que realizou operação de câmera para a Job Corps, organização governamental dos EUA destinada a capacitação profissional. As imagens mostram apenas mulheres, em sua maioria negras, realizando atividades como dança e natação, no que se imagina ser parte do treinamento vocacional realizado pela Job Corps. Neste filme, como em sua prática com *quilts*, Wieland recupera a tradição da costura, mas o gesto não se dá em associação com o trabalho de montagem, e sim na manipulação da imagem. A cineasta trabalha as próprias tiras de filme com materiais e técnicas advindos da costura, realizando o tingimento manual de diversos trechos da película - daí o nome *Handtinting* - e perfurando o filme com agulhas de costura.



Figura 2.1 - *Handtinting* (1967), de Joyce Wieland

Paul Arthur aponta a ambiguidade contida neste trabalho de Wieland. Em um contexto em que experimentos com a materialidade fílmica costumavam estar associados a estratégias formais anti-ilusionistas, como no trabalho de Stan Brakhage e Carolee Schneemann, o autor enxerga uma nova camada de significado em *Handtinting* a partir justamente da apropriação de técnicas tradicionalmente ligadas a trabalhos tidos como

femininos, em associação à temática de trabalho contida no material original. Essa ambiguidade faz com que o filme escape a categorizações fáceis, se colocando como um desafio para o espectador em sua imbricação de forma e conteúdo.

As disrupções de Wieland carregam uma carga adicional ao inscrever uma tradição artesanal explicitamente feminina, de forma a simultaneamente diminuir e embelezar as atividades das jovens e alegres trabalhadoras. O trabalho, aliás o trabalho artesanal *gendrado*, torna-se um subtexto potente aqui e em outros lugares, se desviando ao mesmo tempo das metáforas líricas e orientadas para a natureza da vanguarda sobre a superfície e da ênfase obstinada do minimalismo na materialidade.⁶⁵ (ARTHUR, 2007, p. 47)

Dessa forma, como nas artes plásticas, a reapropriação de técnicas consideradas manuais, domésticas e femininas é utilizada de forma subversiva no *found footage*, em especial em trabalhos em película que promovem alterações diretamente na materialidade da imagem. Mesmo em décadas mais recentes, nas quais o vídeo e o digital em grande medida suplantaram a hegemonia do analógico, ainda é possível encontrar este interesse pelos processos manuais com a materialidade da película. Em *Removed* (1999), por exemplo, Naomi Uman se apropria de um *soft-porn* alemão em 35 mm, removendo manualmente o corpo feminino de cada fotograma do filme. Uman relatou em entrevista que a ideia do filme surgiu quando trabalhava como projetorista na CalArts e o filme era usado para a prática com o uso do projetor. Nas longas horas em que ficava ociosa no trabalho, Uman sempre tinha esmalte a mão, e sabendo que o cosmético protegia a película da ação do alvejante, resolveu ver como ficaria o filme sem seu principal atrativo visual, o corpo da mulher. Assim, o filme de Uman, como o de Wieland, é produzido com materiais considerados parte de um “universo feminino”: esmalte e alvejante (REMES, 2017, p. 71).

De forma semelhante, a realizadora francesa Cécile Fontaine afirma que não se considera uma cineasta, mas alguém que faz filmes. Nas palavras dela: “Eu uso métodos que não tem nada a ver com o cinema, como as ferramentas do pintor (a faca), ou do

⁶⁵ “Wieland’s disruptions carry an additional charge by inscribing an explicitly feminine craft tradition, thus simultaneously undercutting and embellishing the activities of the frolicking young workers. Work, indeed gendered artisanal labor, becomes a potent subtext here and elsewhere, equally deflecting the lyrical avant-garde’s nature-oriented surface metaphors and minimalism’s single-minded emphasis on materiality.”

escultor, ou da dona de casa”⁶⁶ (TRALLI, 2016, p. 73). Em seus filmes de *found footage*, trabalha diretamente sobre a película, criando sobreposições com técnicas caseiras que envolvem tirar a emulsão superficial com fita adesiva, ou com uma faca de cozinha, após lavar o material com sabão. O processo de Fontaine, realizado sobre a pia da cozinha, também foi considerado por alguns de uma natureza íntima e feminina (*ibidem*, p.75). Assim, as relações feitas entre trabalho manual, feminilidade e domesticidade dizem respeito ao universo das relações sociais, são construídas socialmente, e por isso mesmo ocupam um terreno de disputa, podendo ser reforçadas, negadas ou mesmo positivadas, subvertidas. O foco somente no caráter manual, no entanto, costuma encobrir aspectos criativos ou intelectuais do trabalho, e por isso deve ser questionado.

Preocupada com o aspecto da materialidade no cinema, e em especial com a ideia de superfície em todas as suas intersecções com o campo, Giuliana Bruno associa o cinema em geral com uma “forma de alfaiataria”. Embora sua análise perpassasse o trabalho manual realizado por mulheres montadoras nos primeiros anos do cinema, a autora tece uma associação que ultrapassa o domínio do trabalho da montagem, trazendo a ideia de costura e alfaiataria como uma operação cognitiva de construção do filme a partir de partes distintas, de montagem, mesmo quando esta é feita virtualmente. Aqui a associação com a costura não aparece para descrever uma parte menos importante do fazer fílmico, destituída de trabalho intelectual e que não exerceria criatividade ou autoria, mas como a essência do próprio cinema, a partir da qual se desenvolve a sua linguagem.

Pode-se dizer que o próprio cinema é uma forma de alfaiataria. É costurado em fios de celuloide, tecido em padrões, desenhado e montado, hoje até virtualmente, como uma peça de vestuário customizada. O processo de produção de filmes esteve ligado desta forma íntima ao padrão de costura desde seu início. Ao falar de moda e cinema, devemos primeiro observar que o cinema, historicamente, foi literalmente “manufaturado”: na era silenciosa e além, os filmes foram trabalhados em grande parte por mulheres montadoras, que trabalhavam com tiras de película em casas de produção que lembravam confecções, onde elas cortavam e costuravam materiais, mimetizando o processo mesmo de construção de roupas. Pode-se dizer, portanto, que a linguagem do cinema se desenvolveu a partir da forma e modelo da alfaiataria.⁶⁷ (BRUNO, 2014, p. 36)

⁶⁶ “I use methods that have nothing to do with cinema, such as the painter’s tools (the knife), or the engraver’s, or the housewife’s”.

⁶⁷ “Film itself can be said to be a form of tailoring. It is stitched together in strands of celluloid, woven into patterns, designed and assembled, now even virtually, like a customized garment. The filmmaking process

O filme *The Evidence of the Film* (1913, dir. Lawrence Marston e Edwin Thanhouse) apresenta muito bem esses espaços aos quais Bruno se refere, espaços compartilhados pelas grandes equipes de mulheres trabalhadoras da montagem, neste caso específico no contexto do cinema estadunidense. No filme, vemos uma grande sala habitada por mulheres, cada uma em sua mesa de trabalho, desenrolando longos rolos de filme em grandes carretéis, e os observando atentamente.



Figura 2.2 - *The Evidence of the Film* (1913 dir. Lawrence Marston e Edwin Thanhouse)

Em *The Evidence of the Film*, a sala de montagem tem também um papel narrativo fundamental. A atriz Florence LaBadie interpreta uma profissional da equipe de montagem que teve o jovem irmão incriminado por um roubo que não cometeu. A acusação é feita por um despachante que, responsável por uma soma substancial de

has been linked in this intimate way to the pattern of tailoring since its inception. When speaking of fashion and film, we should first observe that cinema, historically, has been literally “manufactured”: in the silent era and beyond, film was worked on largely by women editors, who labored on strips of film in production houses that resembled fashion houses, where they cut and stitched together materials, mimicking the very process of clothing construction. The language of cinema thus can be said to have developed out of the mode and model of tailoring.”

dinheiro de seu cliente, manda o menino, mensageiro, transporta-la. No meio do caminho o despachante intercepta o menino e, sem que este perceba, troca o envelope em sua mão por outro cheio de recortes de papel. Por sorte, o momento em que o envelope é trocado pelo verdadeiro bandido foi captado por uma das câmeras do estúdio em que a personagem de LaBadie trabalha, e seu olhar atento ao material filmico é capaz de encontrar essa imagem e inocentar seu irmão. Neste filme, o cinema tem o papel de representar algo que estava oculto, e fornecer uma realidade objetiva, uma prova incontestável de inocência do garoto, mas é o olhar da montadora que é capaz de interpretar a evidência contida no filme.

Em março de 1927 Esfir Chub escreve um texto em comemoração ao “Dia das Mulheres Trabalhadoras”, feriado dedicado a lembrar a importante contribuição das mulheres à Revolução de Fevereiro de 1917 (GADASSIK, 2018). No texto, a cineasta faz uma descrição detalhada do trabalho das equipes de montagem do cinema soviético silencioso, então inteiramente formadas por mulheres, as *montazhnitsy*. Chub expõe cada uma das categorias de *montazhnitsy*, desde cargos técnicos e de manutenção, passando pelas posições mais especializadas de assistente *montazhnitsy* e *montazhnitsy* de negativos. Em todos os casos, ela destaca a qualidade técnica do trabalho dessas mulheres, sua alta especialização e grande habilidade, além de sua memória visual. Mais do que a ideia de uma montadora solitária confinada em sua sala de montagem, ou de um trabalho íntimo e individual, Chub escolhe destacar a natureza coletiva do trabalho das *montazhnitsy*: “Esse coletivo de mulheres trabalhadoras nos encanta com sua harmonia política, ativismo social e sentimento de camaradagem absoluta perante umas às outras”⁶⁸ (*ibidem*, n.p.).

O papel das mulheres montadoras no cinema soviético tem sido bastante retomado nos últimos tempos. Impressiona que em um cinema historicamente tão calcado na montagem, duas de suas grandes montadoras, Esfir Chub e Elizaveta Svilova, tenham passado a receber atenção crítica só muito recentemente. Svilova, montadora e esposa de Dziga Vertov, foi retratada em uma das primeiras e mais célebres imagens de uma montadora trabalhando no cinema, em *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), dirigido por Vertov. Em uma famosa sequência auto-reflexiva, vemos Svilova na sala de montagem, assistindo, cortando, e selecionando trechos de película para

⁶⁸ “This collective of women workers delights us with its political harmony, social activism, and a sense of absolute camaraderie toward one another”

o documentário. Conforme Svilova manuseia e observa os trechos de filme, vemos os mesmos planos passarem a ocupar o corpo do filme em tela cheia. Karen Pearlman relata que ao projetar o filme para seus alunos, foi sendo ano após ano mais questionada: “não devia se chamar *Uma Mulher com uma Mesa de Montagem?*”⁶⁹ (PEARLMAN; HEFTBERGER, 2018, n.p.).



Figura 2.3 - Elizaveta Svilova em *Um Homem com uma Câmera* (1929, dir. Dziga Vertov)

Pearlman, John MacKay e John Sutton realizam uma análise detalhada da representação de Svilova em *Um Homem com uma Câmera*, destacando por exemplo como o enquadramento das tiras de filme acompanha a direção do olhar da montadora. Destacam também a importância do gestual de organização e seleção do material, que é separado primeiro em uma estante, com etiquetas indicando grandes categorias temáticas, e depois fixado em uma caixa de luz, na qual a montadora pode olhar para os fotogramas, lembrar do movimento contido em cada trecho, e pensar. Dois aspectos são

⁶⁹ “Shouldn’t it be called Woman with an Editing Bench?”

colocados com centralidade para se compreender o trabalho de montagem. Em primeiro lugar, é um trabalho reativo, um esforço de criação que acontece a partir da reação ao material bruto, e por isso a importância dos atos de assistir, triar e selecionar na representação do trabalho de Svilova. Por fim, os autores argumentam que a essência do trabalho de montagem é o pensamento. Em um movimento contrário ao paradigma da montagem como trabalho manual, eles afirmam: “Svilova e Vertov e o material filmado trabalhavam juntos. O trabalho é o pensamento. Eles pensavam juntos.”⁷⁰ (PEARLMAN; MACKAY; SUTTON, 2018, n.p.).

Embora literalmente visível na tela, tanto com sua presença física quanto com seus cortes, o oposto do paradigma de “corte invisível” do cinema clássico norte-americano, Svilova é creditada no filme apenas como assistente de Vertov, então seu marido. No caso de Svilova e Vertov talvez a sala de montagem represente um espaço de apagamento do trabalho da mulher. Neste espaço compartilhado apenas entre diretor e montadora, as contribuições criativas dessa última são assimiladas no corpo final do filme, mas diluídas como apenas escolhas da direção. O filme, resultado desse pensamento estendido entre diretor, montadora e material, é tido como criação única do diretor, no qual o papel da mulher teria sido de simples assistência⁷¹.

Mesmo Esfir Chub, que produziu o seminal *A Queda da Dinastia Romanov* com financiamento do estado soviético, e que conquistou nas décadas seguintes uma carreira prolífica na direção de documentários, parece ter encontrado nesta forma mais barata de produção audiovisual a sua única chance de fazer a transição da montagem para a direção. Martim Stollery demonstra, em texto dedicado às diferenças entre a carreira de Chub e de Eisenstein, que: “*A Queda* não desperdiçou grandes quantias de dinheiro público soviético. O filme de Chub demandou muito trabalho, mas foi relativamente barato de fazer. Foi feito a partir de material de segunda mão; velhos cinejornais e documentários” (STOLLERY, 2002, p. 93). Stollery relata também que, embora tenha seguido um caminho profissional similar ao de Eisenstein, passando do teatro para o cinema, Chub se deparou com muito mais resistências e caminhos interrompidos.

Embora tivesse provado seu valor dentro do setor, Chub teve dificuldade de passar da montagem para a direção e começar seus próprios projetos.

⁷⁰ “Svilova and Vertov and the filmed material worked together. The working is thinking. They thought together.”

⁷¹ Laura Mulvey (2006) também faz uma análise desta sequência, a qual retomarei mais à frente

Ela registra ter sido aconselhada por llya Trainin, chefe do primeiro estúdio cinematográfico de Moscou, a 'continuar montando filmes de ficção'.⁷² (*ibidem*, p.96)

Além disso, Jay Leyda relata que a princípio Chub não recebeu créditos de direção em *A Queda da Dinastia Romanov*, e que foi necessária uma mobilização encabeçada por Vladimir Mayakovsky para que seu trabalho de criação fosse reconhecido (LEYDA, 1964). Resta nos perguntarmos se Chub teria conseguido financiamento para produzir um filme em outro modelo de produção, visto as dificuldades que encontrou para sair de seu papel de montadora e assumir a função de diretora-montadora. De forma semelhante, após dirigir dois longas e dois curtas documentários, a maioria com amplo uso de imagens de arquivo, Nicole Védres encontrou barreiras para passar para o cinema de ficção, eventualmente abandonando a carreira de diretora.

2.2 Mulheres trabalhando

A prática do *found footage* abarca uma diversidade mais ampla de atividades do que frequentemente se imagina. A montagem é, sim, na grande maioria das vezes, um dos trabalhos centrais para a criação desse tipo de cinema, mas não costuma ser o único nem o primeiro. Antes de chegar na sala de montagem, esses filmes passam muitas vezes pela etapa de roteiro, e quase sempre por algum trabalho de pesquisa, que pode se dar em arquivos ou repositórios de imagens físicos ou virtuais, em busca de material específico, ou ligado a algum recorte mais geral. No caso de imagens realmente *encontradas* ao acaso, a pesquisa pode se dar em busca de maiores informações sobre aquela imagem: contexto de produção, quem são as pessoas retratadas, ano e lugar de filmagem, etc.

Ainda, o trabalho de manipulação dessas imagens nem sempre envolve apenas a mesa de montagem. Como vimos, muitas realizadoras escolhem trabalhar com processos manuais de alteração da imagem na própria película, intervindo, riscando, tingindo, furando o material para transformar o próprio suporte e a imagem que ele carrega, trazendo à tona novas leituras, até então latentes. Por outro lado, não somente o *found footage* como o cinema experimental de forma geral, em especial no pós-Guerra, se utilizou com frequência de copiadoras óticas para criar os efeitos de repetição, ampliação,

⁷² "Although she had proved her worth within the industry Shub found it difficult to move from editing to direction and initiate her own projects. She records being told by llya Trainin, head of the First Moscow film studio, to 'go on editing fictional films.'"

aceleração, ralentamento, etc que somente com o advento do cinema digital passaram a ser realizados pelos mesmos equipamentos e softwares utilizados para a montagem.

Em *Endangered* (1988), Barbara Hammer retrata um pouco do seu próprio trabalho com as copiadoras óticas. O título *Endangered* poderia ser traduzido para algo como “ameaçados”. O filme utiliza imagens de animais ameaçados de extinção, intercaladas com chuvas de faíscas e imagens da própria Hammer trabalhando na copiadora ótica. Sobre as imagens, Hammer realiza intervenções como riscos na imagem, sobreposições, uso do negativo, e ralentamento do movimento. Em *Endangered*, não são apenas os animais que estão ameaçados de extinção, mas também a própria cineasta e suas tecnologias de trabalho - a copiadora ótica e a materialidade da película - então ameaçadas pela chegada do vídeo.

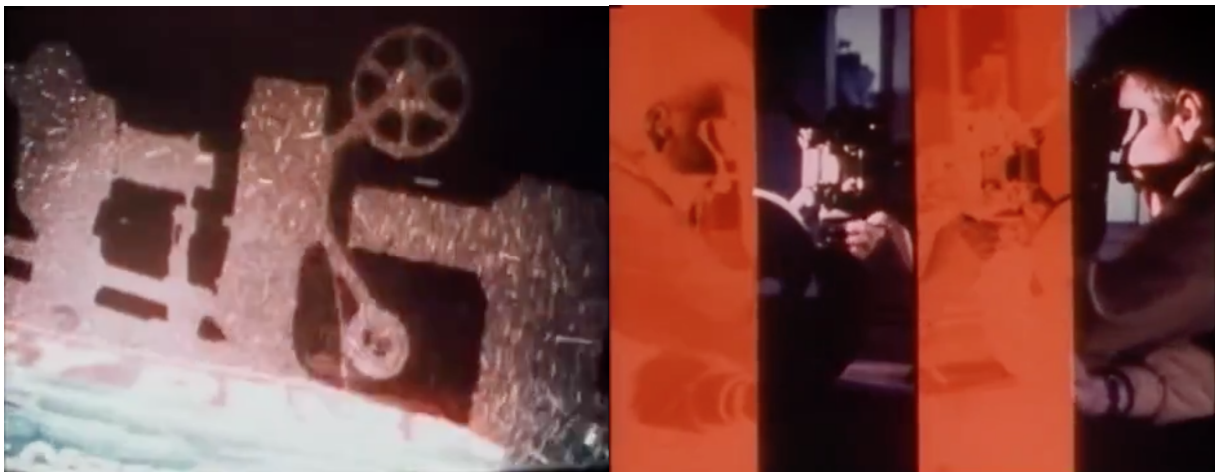


Figura 2.4 - *Endangered* (1988), de Barbara Hammer

Uma copiadora ótica nada mais é do que um ou mais projetores ligados a uma câmera de cinema. É um dispositivo utilizado para refotografar um filme quadro a quadro, e por isso é muitas vezes encontrado em arquivos e cinematecas, mas ele também permite que se produza uma série de efeitos visuais na imagem, como os utilizados por Hammer. John Powers (2018) demonstra como, ao longo dos anos 1970 e 1980, os círculos ligados às universidades e cooperativas de cinema se articularam para a fabricação, em modo “do it yourself” de copiadoras óticas de baixo custo que se tornaram o instrumento preferido de uma geração de cineastas experimentais. O preço da JK, copiadora utilizada por Hammer, “se manteve abaixo de US\$1.000,00 ao longo da década; por outro lado, uma copiadora da marca Acme-Dunn custava US\$75.000,00 em 1981 (aproximadamente

US\$200.000,00 quando convertido para dólares de 2018)”⁷³ (POWERS, 2018, p. 89). Assim, Powers localiza o uso das copiadoras óticas dentro de uma lógica de interação entre restrição material e potencialidades criativas, no interior da qual emerge o trabalho de criação, balizado sempre por estes dois polos.

Hammer descreve uma relação íntima com essa tecnologia, que por sua vez permitia uma intimidade tátil e um trabalho intuitivo com o próprio material fílmico: “ela encorajava intimidade criativa com seu aspecto de ‘faça você mesmo’. Eu podia arranhar, pintar, queimar, filtrar e sobrepor quadros. Eu trabalhava intuitivamente e mantinha diários com notas técnicas detalhadas. Eu teria uma ideia, faria acontecer e seguiria para qualquer ideia que viesse em seguida”⁷⁴ (HAMMER apud POWERS, 2018, p. 57). Para Powers, a copiadora ótica marca uma virada de ênfase no cinema experimental, que deixava para trás a espontaneidade dos efeitos e escolhas estéticas criados na captação, em direção a uma postura mais analítica e revisionista, calcada na pós-produção. A copiadora ótica permitia que as cineastas examinassem atentamente o seu material, e o transformassem com impressionante grau de controle. Por isso mesmo, foi uma tecnologia essencial no desenvolvimento do *found footage* neste período, uma vez que permitia tomar controle sobre uma imagem produzida por outros.

Embora o trabalho mostrado por Hammer seja comumente realizado de forma íntima e solitária, a escolha da realizadora de performá-lo dentro do filme, de colocar seu corpo em cena, subverte esse lugar, trazendo-o para uma esfera pública. Powers aponta que “as imagens do Hammer em sua copiadora ótica são menos anti-ilusionistas ou ‘meta’ do que performativas, uma encenação do trabalho físico criativo que trouxe o filme à existência”⁷⁵ (POWERS, 2021, p. 1). Como o trabalho de Svilova, o trabalho de Hammer com a copiadora ótica também se torna visível a partir da performance do “trabalho criativo físico” que trouxe o filme ao mundo. A’ssim como Hammer, outras realizadoras também escolheram performar seu trabalho de pós-produção com imagens alheias, como é o caso da brasileira Helena Solberg.

⁷³ “remained under \$1,000 throughout the decade; by contrast, an Acme-Dunn printer cost \$75,000 in 1981 (approximately \$200,000 in 2018 dollars)”.

⁷⁴ “It encouraged creative intimacy with its DIY come-on. I could scratch, paint, burn, filter and superimpose frames. I worked intuitively and kept journals of detailed technical notes. I would have an idea, make it happen, and follow whatever idea came next”.

⁷⁵ “The images of Hammer on her optical printer are less anti-illusionistic or “meta” than performative, a staging of the creative physical labor that brought the film into being”

O filme de compilação *A Nova Mulher* (*The Emerging Woman*, dir. Helena Solberg, 1974) é o primeiro filme realizado por Solberg ao se mudar para os Estados Unidos. Buscando se inserir no contexto estadunidense como realizadora e entender mais sobre o movimento feminista no país, Solberg procura no contexto universitário mulheres dispostas a construir junto com ela uma compilação sobre a história do feminismo (de um ponto de vista bastante eurocêntrico). O filme começa e termina com cenas auto-reflexivas que revelam um pouco sobre seu processo de criação. Nas cenas, quatro mulheres dividem o mesmo espaço e nele examinam fotografias e gravuras históricas impressas, teclam em uma máquina de escrever, redigindo o que se supõe ser o roteiro ou a narração do filme, operam uma moviola e um gravador de som. Os trechos revelam também a traquitana utilizada para transformar as imagens impressas em filme: duas lâmpadas, uma de cada lado, apontam para a superfície onde é colocado o livro aberto, que é filmado visto de cima. Na transição para a narrativa do filme, em um recurso muito similar ao utilizado por Vertov e Svilova em *Um Homem com uma Câmera*, corta-se de um plano em que Solberg segura uma gravura em suas mãos para a mesma gravura em tela cheia, e em seguida começa a narração *over* que irá conduzir o filme de compilação.

Sobre as imagens das quatro mulheres trabalhando, ouve-se um burburinho constante de vozes femininas dialogando, debatendo, talvez discutindo as escolhas criativas envolvidas no fazer do filme. Muito diferente da imagem solitária e silenciosa da sala escura de montagem, as cenas que emolduram a narrativa de *A Nova Mulher* mostram um ambiente de cooperação, de diálogo e de trabalho coletivo, de certa forma condizente com a temática do filme, que traça uma história do movimento de mulheres nos Estados Unidos e Europa. O filme foi realizado em um contexto universitário, e partiu da vontade da própria Solberg de conhecer mais sobre o movimento feminista. Assim, ele carrega consigo um certo caráter de pesquisa acadêmica, e sua equipe enxuta, dividindo o mesmo espaço, em pouco se assemelha às grandes equipes de sets de filmagem e do cinema comercial. Aqui, parece que a simplicidade da estrutura do *found footage* não está em função de permitir que uma pessoa faça o trabalho todo sozinha, mas que essas mulheres possam construir um espaço de criação conjunta, com calma e tempo para que se estabeleça o diálogo criativo entre elas.



Figura 2.5 - *A Nova Mulher (The Emerging Woman, dir. Helena Solberg, 1974)*

Passando para um exemplo amador, Francesca Coppa (2008, 2011) mostra como uma comunidade de fãs de Star Trek passou, desde os anos 1980, a se encontrar para produzir e compartilhar *vids*. *Vids* são essencialmente vídeos compostos de cenas retiradas de uma série ou filme e remontadas ao som de uma música. É um tipo de *remix* audiovisual muito corrente hoje em plataformas como o YouTube, mas Coppa remonta suas origens à difusão do videocassete. Muito antes da internet e das plataformas de edição digital, fãs de Star Trek, em sua imensa maioria jovens mulheres, se juntavam aos fins-de-semana, por vezes viajando quilômetros para se encontrar, e utilizavam a opção de gravar em seus videocassetes para fazer uma forma de edição caseira sobre as cenas da série. Como o videocassete era um artigo raro e caro, se formaram coletivos que dividiam o equipamento e as tarefas do trabalho. Editar com o videocassete era uma tarefa árdua, que envolvia anotar o *timecode* de cada cena a ser usada, parear esses tempos com o ritmo da música utilizada, e gravar trecho por trecho, na ordem do vídeo. Um cronômetro era utilizado para garantir que cada trecho tivesse o tempo certo, uma vez que um pequeno erro poderia tirar o vídeo todo de sincronia, e o controle remoto

comandava o ponto de início e fim de cada plano utilizado. Um desses coletivos, *Sterling Eidolan and The Odd Woman Out*, chegou a fazer um vídeo *making off* de seu processo, chamado *Pressure*, a partir do qual Coppa realiza sua análise do trabalho dessas mulheres.



Figura 2.6 – *Pressure* (1990, dir. *Sterling Eidolan and the Odd Woman Out*)

Coppa demonstra como *Pressure* retrata, acima de tudo, mulheres espectadoras em frente à televisão. O jeito que assistem, no entanto, é diferente do que se imaginaria. Elas “assistem em *fast-forward*, com cronômetros nas mãos, avaliando e medindo o que veem”⁷⁶ (COPPA, 2008, n.p.). O processo de tomar decisões criativas sobre o corte é também performado. Coppa destaca o momento em que, sobre uma cena de beijo mostrada na televisão, uma das mulheres faz um sinal de positivo com a mão, e em seguida sua colega “corta” o gesto, mostrando discordância sobre a avaliação do plano.

Esta não é uma representação estereotipada de mulheres. “*Pressure*” representa mulheres trabalhando, pensando, avaliando, comendo e apreciando televisão juntas; elas também estão fazendo arte na esfera doméstica, entre montes de fitas VHS e pilhas de zines de *fan fiction*.⁷⁷ (*ibidem*, n.p.)

Essas imagens de mulheres trabalhando mostram um quadro mais complexo de sua relação com a montagem e com o *found footage* do que se pensaria em um primeiro momento. O próprio desejo de performar o trabalho dentro desses filmes já denota uma

⁷⁶ “watch on fast-forward, stopwatches in hand, evaluating and measuring what they see”

⁷⁷ “This is not a stereotypical representation of women. “*Pressure*” depicts women working, thinking, judging, eating, and enjoying television together; they are also making art in the domestic sphere, among stacks of VHS cassettes and piles of fan fiction zines.”

postura não apaziguada com a condição histórica de invisibilidade que foi associada a esses espaços, e uma procura ativa por um lugar de expressão a partir deles. Assim, nessas imagens, a associação de um espaço recluso ou doméstico com a ilha de montagem, ou com o trabalho de *found footage* de uma perspectiva mais ampla, não aparece como uma forma de diminuir a qualidade artística dos trabalhos, mas mostra uma possibilidade de potência a partir desses espaços. Além disso, se a relação estabelecida por Hammer com a copiadora ótica é descrita por ela como de caráter íntimo, tátil, e seu trabalho é realizado de forma bastante autônoma, processos como o de *A Nova Mulher* e a produção dos *vids* mostram uma busca ativa por um espaço de troca e coletividade entre mulheres, rompendo a ideia de que o trabalho com *found footage* seria necessariamente um trabalho solitário. Por fim observamos, desde a trajetória de Chub e Svilova na vanguarda russa, a montagem e o *found footage* como uma forma de expressão e exercício de criatividade para mulheres que, por motivos diversos, não tinham acesso a meios de produção mais caros.

Em sua introdução ao dossiê “Mulheres e Found Footage” da revista *Feminist Media Histories*, Monica Dall’Asta e Alessandra Chiarini (2016) trabalham a ideia de domesticidade não como metáfora de uma feminilidade essencial ou natural, mas como uma unidade mínima de estrutura para a produção cinematográfica, que pode ser atingida com poucos recursos. Para Dall’Asta e Chiarini, a ilha de edição poderia ser entendida como um espaço em que as mulheres artistas encontram tranquilidade para desenvolver seu trabalho. As autoras trabalham a partir da figura de “Um Teto Todo Seu”, cunhada no famoso ensaio de Virginia Woolf (“A Room of One’s Own”, 1929). Para a autora, tudo o que uma mulher precisa para escrever ficção é um teto todo seu e 500 libras por ano, ou seja, um espaço onde possa escrever sem distrações e uma renda mínima para se manter. O ensaio se dedica a demonstrar como esses dois elementos, aparentemente simples, são de difícil acesso para muitas mulheres em seu momento histórico (WOOLF, 2014).

Se Karen Pearlman propõe a inversão de *Um Homem com uma Câmera* para *Uma Mulher com uma Mesa de Montagem*, Dall’Asta e Chiarini falam em *Uma Mulher sem uma Câmera*, deslocando a questão para as dinâmicas de restrição e criatividade, tão presentes na trajetória dessas mulheres. Assim, apontam para a questão de poder envolvida em qualquer relação de produção e recepção de imagens. Sem acesso a estúdios, equipamentos ou grandes equipes, recursos historicamente concentrados nas mãos de homens brancos, essas mulheres encontraram uma forma de produzir um cinema com

pouco dinheiro e equipes pequenas, sem câmeras, e talvez por isso mais ao alcance de quem se dispor ao trabalho. Nas palavras de Nicole Brenez, o *found footage* poderia ser considerado uma tática de guerrilha, “porque a maior parte das guerrilhas não tem dinheiro nem armas, e então a técnica é recuperar as armas do inimigo” (ARTHUSO; GUIMARÃES, 2014).

Se existe uma afinidade entre as mulheres e o cinema de *found footage*, é mais provável que isso se dê não por causa da semelhança desse processo com o “corte e costura”, mas sim porque o cinema “sem câmeras” se mostra como um modo de produção ideal que pode ser praticado em perfeita autonomia, ou em conjunto com um pequeno grupo de colaboradoras de confiança, no qual a falta de acesso aos meios de produção pode ser contrabalançada com paciência e talento.⁷⁸ (DALL’ASTA; CHIARINI, 2016, p. 4)

No cinema, uma das artes mais caras de produzir, talvez o equivalente a um teto todo seu e 500 libras por ano sejam condições ainda mais difíceis de conseguir. Ao descrever o processo de trabalho das mulheres do coletivo *Sterling Eidolan and the Odd Woman Out*, Francesca Coppa evoca também “Um Teto Todo Seu” de Virginia Woolf. Não é, no entanto, a escritora com 500 libras por mês e um quarto próprio que a autora associa ao trabalho das *vidders*, uma vez que elas podem ser vistas como alguém que não tem acesso a essas condições mínimas, mas encontram, juntas, uma forma de criar mesmo assim. Coppa evoca as personagens hipotéticas descritas por Woolf, Chloe e Olivia, as cientistas que trabalham juntas no laboratório e gostam uma da outra. Talvez mais do que confinamento, os espaços de trabalho desde as salas de montagem descritas por Esfir Chub até os filmes colaborativos de Solberg ou das *vidders* proporcionaram um espaço de criação compartilhada, entre mulheres que gostam umas das outras.

2.3 Montadoras, espectadoras, realizadoras

Em seu texto sobre as *montazhnitsy*, Esfir Chub ressalta não apenas a capacidade manual dessas mulheres de cortar ou colar os trechos de película com precisão, mas principalmente a sua *memória visual*, um termo recorrente na descrição das diversas

⁷⁸ “if an affinity between women and found footage cinema exists, most likely it is not because the process resembles “cutting and sewing,” but because cameraless cinema appears as a utopian mode of production that can be practiced in perfect autonomy, or together with a small group of trusted collaborators, in which a lack of means can be countervailed with patience and flair” (DALL’ASTA; CHIARINI, 2016, p. 4)

subdivisões da área de montagem apresentadas por Chub ao longo do texto. Alla Gadassik destaca como o termo russo para “memória visual” (*zritel'naia pamiat'*) tem a mesma raiz etimológica do termo “espectador” (*zritel'*) (GADASSIK, 2018). Assim, há uma associação no texto de Chub entre o trabalho da montadora e uma postura de recepção ligada à espectadorialidade. Ao fim do texto, Chub aponta mais explicitamente para essa relação, destacando a montadora de negativos como a primeira espectadora do filme, portadora de uma postura crítica e detalhista.

[...] as *montajistas* não se distinguem apenas pela alta qualidade laboriosa de sua mão de obra especializada. Todas são, com raras exceções, altamente exigentes quanto à qualidade do filme como um todo. Na sala de projeção, quando a *montajista* de negativos revisa o corte de controle junto com o diretor, antes de iniciar a montagem dos negativos, sua avaliação de uma imagem é quase sempre infalível. Sua avaliação de um quadro é imediata e ao mesmo tempo profissional. Eu diria mesmo o seguinte: se as cortadoras de negativos gostam de uma imagem é porque ela foi, indubitavelmente, bem-feita. (CHUB apud JALLAGEAS, 2019, p. 45)

Gostaríamos de sugerir aqui, então, que pensemos o gesto da montagem para além do trabalho de corte e cola, ou de costura, trazendo para primeiro plano o olhar da montadora, que está presente em todas as etapas do processo, desde o momento de assistir horas de material bruto (cada vez mais extenso no cinema digital) até o importante momento de conferência do corte, que faz com que a montadora veja e reveja uma infinidade de versões do filme ao montá-lo. Esses aspectos permanecem centrais no processo de montagem independente das mudanças tecnológicas, que migraram a montagem da moviola para o computador.

De fato, nas imagens de mulheres montadoras e realizadoras de *found footage* que observamos aqui, o ato de olhar ou assistir o material tem sempre centralidade, e em *Um Homem com uma Câmera* o olho da câmera de Vertov filma em close o olho da montadora a trabalhar. Mesmo na ficção *The Evidence of the Film*, o elemento definidor do desfecho da narrativa é também o olhar da montadora, capaz de perceber o momento da troca de envelopes registrado no pedaço de película que manuseia, conferindo a seu irmão uma testemunha ocular incontestável de inocência sobre o crime contra o qual é acusado.

A proposta de pensar as montadoras como espectadoras abre alguns caminhos para pensar o *found footage* de cunho feminista, no qual o material bruto nada mais é do que qualquer material audiovisual alheio que a realizadora receba e do qual decida se

apropriar. Essa aproximação se torna especialmente interessante uma vez que os estudos de gênero no cinema são marcados desde sua origem por uma preocupação com os efeitos de espectadorialidade. Nos anos 1970, quando se conformava a crítica feminista de cinema, a aproximação com os campos da psicanálise e da semiótica era central para refletir sobre os efeitos que o cinema provocava no espectador. Embora muitas das posturas formuladas nesse momento tenham sido revistas desde então, como veremos, elas iniciaram um debate que se debruçaria por muito tempo sobre os efeitos de espectadorialidade do cinema, em especial sobre as espectadoras mulheres. Propomos então, a partir deste entendimento do trabalho da montadora como um trabalho também de espectadorialidade, tensionar as práticas de montagem do *found footage* com trabalhos teóricos feministas que se debruçam sobre a forma como o gênero atravessa a relação de um espectador com um filme.

O trabalho de Laura Mulvey foi fundamental em pautar os primeiros anos do debate feminista da segunda onda no campo do cinema, em especial o ensaio “Prazer Visual e o Cinema Narrativo”, publicado em 1975 na revista *Screen*. No texto pioneiro, Mulvey faz uso de teorias da psicanálise para descrever os mecanismos pelos quais o cinema clássico norte-americano promove a identificação do espectador com o olhar da câmera e com o protagonista, caracterizados como masculinos. O feminino, a imagem da mulher - ou a mulher como imagem -, é submetida a esse olhar, ocupando a posição de objeto e não de sujeito. O que move o olhar e o ímpeto narrativo são o desejo e o erotismo, que na proposição inicial de Mulvey ficam vinculados ao masculino, ao fálico. A presença feminina muitas vezes aparece como interrupção da narrativa, momento de espetáculo e prazer visual - e o *close-up* e as cenas de performances musicais são destacadas pela autora como exemplos claros dessa interrupção. Mulvey propôs que o cinema feminista deveria ser anti-narrativo e anti-edípico, e negar o prazer visual proporcionado pela experiência do cinema clássico (MULVEY, 1975). A própria autora irá realizar alguns filmes dentro dessa proposta, o mais conhecido sendo *Riddles of the Sphinx* (1977), lançado apenas dois anos após o artigo.

Em seu livro *Death 24x a Second*, escrito três décadas depois, Laura Mulvey (2006) explora as mudanças que as tecnologias de *home video* conferem à espectadorialidade no cinema. Para a autora, a possibilidade de pausar, voltar e repetir proporciona ao espectador uma nova posição muito mais ativa, na qual ele é capaz de se emancipar do olhar do protagonista, que em sua descrição em “Prazer Visual e Cinema Narrativo”

orientava tanto o olhar da câmera quanto do espectador. A autora termina por delinear duas posições de espectadorialidade que se conformam a partir da possibilidade do que ela chama de um “cinema da demora”: o espectador possessivo e o espectador pensante.

Partindo de sua separação em “Prazer Visual” entre o masculino como propulsor da narrativa e a performance do feminino como momento de quebra da narrativa, Mulvey defende que, com as possibilidades de espectadorialidade digital e a consequente fragmentação do filme em momentos e cenas preferidos, se torna possível para o “espectador possessivo” roubar do protagonista o comando da narrativa e assim “feminizar” o filme, enfraquecendo a narrativa e voltando o foco para “pose, imobilidade, iluminação e a coreografia do personagem e da câmera” (MULVEY, 2006, p. 165). Nesse contexto, a perda de ego que caracterizaria a espectadorialidade da sala de cinema dá lugar a uma postura alerta, de escrutínio, à espreita para capturar um momento ou detalhe especial. Trata-se de uma postura fetichista, que quer possuir aquele momento até então passageiro, se agarrar a ele, e assim possuir também a estrela retratada. Ao perder o controle do avanço da narrativa, no entanto, o protagonista masculino se tornaria tão suscetível a essa forma de espectadorialidade quanto a figura da mulher, de maneira que o espectador possessivo ocuparia uma posição ambígua entre a subversão dos mecanismos de olhar da narrativa e o reforço do fetichismo.

Como a masculinidade de um filme tem que se arriscar ao efeito castrador da demora e da fragmentação, esta forma de espectadorialidade pode funcionar perversamente como uma leitura a contrapelo do filme, mas é também um processo de descoberta, uma forma fetichista de análise textual⁷⁹ (MULVEY, 2006, p. 166)

Também calcado nos mecanismos de “demora” do cinema, o espectador pensante se valeria da possibilidade de pausa no avanço frenético da narrativa para criar um espaço de reflexão sobre o cinema. Partindo do ensaio “O Espectador Pensante” de Raymond Bellour, que analisa o uso de fotografias *still* em filmes narrativos, Mulvey explora a coexistência de imobilidade e movimento na própria natureza do cinema analógico, e defende que a pausa nas tecnologias eletrônicas de visionamento traz à tona a consciência da imagem estática como componente do movimento no cinema, e com isso também a

⁷⁹ “As a film’s masculinity has to risk the castrating effect of delay and fragmentation, this form of spectatorship may work perversely against the grain of the film, but it is also a process of discovery, a fetishistic form of textual analysis”

presença escondida da materialidade da película fílmica. Assim, o espectador pensante é capaz de, a partir da pausa, romper o ilusionismo do cinema narrativo. Retomando os três olhares descritos em “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, o olhar da câmara, do protagonista e do espectador, a autora defende que na demora imposta pelo espectador pensante “a presença do passado (o olhar e tempo da câmara), encontra consciência no presente (o olhar e tempo do espectador), através do tempo da ficção (o olhar e tempo do protagonista)”⁸⁰. Assim, o passado do contexto de produção da imagem vem à tona, quebrando a imersão do movimento narrativo, e a passagem do tempo entre o presente do visionamento e o passado da captação se torna um elemento central da relação do espectador com o filme. Nesse sentido, a noção da imagem como documento também passa para primeiro plano, uma vez que “o fascínio do tempo fossilizado ultrapassa o fascínio da progressão narrativa”⁸¹.

Mulvey tece então uma correspondência entre a ideia de espectador pensante e outra proposição sua, feita anos antes, a de uma espectadora curiosa (MULVEY, 1996). Preocupada com as formas de oposição possíveis aos mecanismos de espetatorialidade *voyeurista* e fetichista por ela identificados, a autora descreve em 1996 a possibilidade de uma postura feminista de curiosidade, movida por um ímpeto de conhecimento, pelo desejo de decifrar um enigma. Trabalhando com a iconografia do mito de Pandora, Mulvey sugere que no lugar da recusa de ver operada pelo fetichismo, a recusa de aceitar a diferença do corpo feminino, uma postura de espetatorialidade feminista apresentaria “um desejo compulsivo de ver e saber, de investigar algo secreto”, uma curiosidade capaz de ultrapassar qualquer proibição ou sinal de perigo, a qual ela chama de epistemofilia. Em uma topografia de interno/externo, o interior da caixa de Pandora representaria aqui o indizível da feminilidade, o que há além da mascarada do fetiche, e a sua curiosidade operaria justamente um desejo de descobrir o segredo atrás de sua própria figuração. Nessa retomada do mito de Pandora, Mulvey propõe que teóricas feministas promovam a passagem dessa topografia do visual para o teórico, ou seja, que se utilizem da curiosidade como uma força política, crítica e criativa, e a transformem em uma forma de “ver com a mente”.

⁸⁰ “the presence of the past (the look and time of the camera) finds consciousness in the present (the look and time of the spectator), across the tense of fiction (the look and time of the protagonist)”

⁸¹ the fascination of time fossilized overwhelms the fascination of narrative progression

É nesse aspecto do “ver com a mente”, parece-me, que Mulvey aproxima a espectadora curiosa do posterior espectador pensante. As possibilidades de pausa e repetição proporcionadas pelos novos meios de visionamento permitem que haja uma distensão temporal para que a espectadora empregue sua curiosidade na investigação de sua própria imagem como construída pelo cinema, uma vez que essa imagem passa a se mostrar como referente a um real passado. As tecnologias digitais operam um papel central de emancipação em relação ao tecido narrativo, proporcionando de forma democrática uma nova relação com o filme que antes estivera presente apenas no cinema de vanguarda, através justamente do acesso à mesa de montagem e das possibilidades de manipulação temporal por ela oferecidas.

Mulvey tece também uma análise da já mencionada sequência de montagem em *Um Homem com uma Câmera*. A autora descreve o momento, pouco antes da aparição de Svilova, em que o filme subitamente congela em um quadro, em uma fotografia *still*, interrompendo o movimento de um cavalo puxando uma carruagem. Mulvey mostra como o filme até o momento vinha construindo um acúmulo de movimento, entre planos de um trem, da carruagem e do cavalo. O quadro congelado do cavalo cria uma distensão no movimento do filme, e uma mudança de registro temporal, “enquanto o movimento tende a afirmar a presença de um contínuo ‘agora’, a imobilidade traz à superfície uma ressonância do ‘então’”⁸² (*ibidem*, p. 13). Somente ao entrar na sala de montagem, através do trabalho de Svilova, o filme retoma o seu movimento, e o trabalho da montadora personifica a reordenação e transformação do material bruto. “Ela segura a tira de filme inerte em suas mãos; ela a enrola sobre a mesa de edição; ela corta certos quadros. Os quadros inanimados voltam à vida; pessoas de seções muito diferentes do filme olham, reagem”⁸³ (*ibidem*, p. 15). Assim, ao pensarmos na figura da montadora como espectadora, como delineada anteriormente, é possível entender também a moviola ou a mesa de montagem como dispositivos de espectralidade ativa que antecedem o vídeo e o digital, mas que permitem uma relação muito similar com o filme. Assim, a mesa de montagem antecipa essa possibilidade de demora no cinema, que torna possível distender

⁸² While movement tends to assert the presence of a continuous ‘now’, stillness brings a resonance of ‘then’ to the surface

⁸³ She holds the inert filmstrip in her hands; she winds it on the editing table; she cuts out certain frames. The inanimate frames come back to life; people from very different sections of the movie look, react, tellingly including the faces of children who will be found much later watching a magic show.

o tempo dos filmes, analisá-los, decupá-los, e em última instância moldá-los a um novo olhar.

As delícias da mesa de montagem (e a crescente distribuição do videocassete, que já as forneceu a uma grande parcela de nossa população) oferecem a sensação de controle através da repetição, aceleração, desaceleração, parada em *freeze-frame*, liberação e inversão de movimento que são inseparáveis da emoção do poder... A euforia que se sente na mesa de edição é a de um foco cognitivo aguçado e de uma soberania lúdica, fundamentada naquela gratificação profunda de uma fantasia de onipotência infantil disponível àqueles que, desde 1896, brincam, como nunca antes na história do mundo, com o *continuum* da temporalidade e a lógica da causalidade.⁸⁴ (MICHELSON apud MULVEY, 2006, p. 193)

Mulvey recorre ao texto de Annette Michelson para dar conta de uma espécie de euforia da descoberta da coexistência do movimento e da imobilidade no cinema convencional quando assistido em um aparelho eletrônico. No texto original, no entanto, a passagem dizia respeito ao processo de montagem de *Três Canções Para Lênin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934, dir. Dziga Vertov), filme de compilação híbrido composto por materiais de arquivo e imagens originais, no qual novamente Svilova é creditada apenas como assistente, embora se saiba que ela teve um papel fundamental em encontrar materiais de arquivo inéditos de Lênin (MICHELSON, 1990), e muito provavelmente tenha tido um papel ativo na montagem do filme⁸⁵. A descrição de Michelson das “delícias” e da “euforia” da mesa de montagem, aliada às ideias de “onipotência”, “soberania” e “foco cognitivo aguçado” estão muito distantes da descrição da montagem como um trabalho chato, tedioso e manual. Além disso, Michelson e Mulvey fazem uma clara ligação entre uma

⁸⁴ “The heady delights of the editing table (and the expanding distribution of the vcr, which has, by now, delivered them into the hands of a large section of our population) offer the sense of control through repetition, acceleration, deceleration, arrest in freeze-frame, release and reversal of movement that is inseparable from the thrill of power... The euphoria one feels at the editing table is that of a sharpening cognitive focus and of a ludic sovereignty, grounded in that deep gratification of a fantasy of infantile omnipotence open to those who, since 1896, have played, as never before in the world’s history, with the continuum of temporality and the logic of causality.”

⁸⁵ Nas palavras de John MacKay: “Writing about Svilova and her massive contribution to what we generally think of as ‘Vertov’s films’ can be deeply frustrating. With the apparent exception of some of the early Kino-Pravdas, Vertov did not make (to our knowledge) a single significant film during his long maturity - that is, between 1922 and his death in 1954 - in which Svilova was not involved as editor (and often in numerous other ways as well); and yet we cannot identify even one sequence that we can attribute solely to her hand, or any draft notes that clearly reveal the ideas that she brought to the films.” (MACKAY apud PEARLMAN; MACKAY; SUTTON, 2018)

relação de espectralidade democratizada pela expansão do VHS e posteriormente do DVD, que confere ao espectador um novo poder sobre a obra, e aquela proporcionada pela mesa de montagem - em especial quando o montador se debruça sobre imagens criadas para outro contexto, em outro tempo, para outro propósito, mas sobre as quais ele ganha poder através das possibilidades de manipulação temporal e espacial.

Mesmo André Bazin, impactado pela maestria da montagem de Myriam Borsoutsky no filme de compilação *La Course de Taureaux* (1951), aponta também para o potencial da mesa de montagem como aparelho de visionamento, que ofereceria a possibilidade de uma leitura mais analítica e detalhada do filme: “Faltaria ver o filme na moviola para se distinguir com alguma certeza as tomadas autônomas das sequências inteiramente reconstituídas a partir de cinco ou seis tomadas diferentes, tal a perfeição com que os cortes em movimento dissimulam a articulação dos planos” (BAZIN, 2008, p. 130). Na mesma linha do raciocínio, a montadora e realizadora Abigail Child explica como a moviola altera sua recepção e conseqüentemente a relação que estabelece com o cinema:

Eu tenho uma relação diferente com cinema do que uma audiência teria, não só porque sou uma cineasta, mas porque eu posso ver os filmes de formas que uma audiência não pode. Talvez o VHS seja diferente nesse sentido, fitas de vídeo. Filme é linear, mas você não pode ver um filme repetidamente como você pode abrir um livro em qualquer parte e ler. Eu tenho uma relação única com filmes porque eu tenho uma máquina que os reproduz e pausa, então eles começam a ter a propriedade de um livro, ou pelo menos, como vídeo, eu posso voltar e passar uma hora olhando para três cenas, algo que as pessoas não podem fazer em uma sala de cinema, mas podem fazer em suas próprias casas com o videocassete.⁸⁶ (CHILD, 2005, p. 206)

A obra de Abigail Child, quase toda ligada à prática do *found footage*, é um caso exemplar que transpõe para os filmes essa relação “única” que a moviola permite estabelecer com a imagem. Mesmo em seus filmes de ritmo mais acelerado, como *Prefaces*

⁸⁶ “I have a different relationship to film than an audience would have, not only because I am a filmmaker but also because I get to look at film in ways an audience can’t. Maybe vhs is different in that respect, videotape. Film is linear, but you can’t see film over and over again like you can open up a book at any place and read. I have a unique relationship to film because I have a machine that will start and stop it so it begins to have a quality of a book, or at least, like video, I can actually go back and spend an hour looking over three scenes, which people couldn’t do in a public theater situation, but they can do that in their own homes with videotape.”

(1981) ou *Mutiny* (1982) há uma recorrência de certas imagens, que retornam diversas vezes no mesmo filme, como se um espectador voltasse constantemente a elas buscando encontrar algo novo. Mesmo que tenham apenas alguns fotogramas de duração, cada vez que aparecem, essas imagens se articulam em sentidos e efeitos distintos - há aqui uma outra forma de exploração do fotograma, não pela pausa, mas pelo corte, pela fragmentação e descontinuidade. Já em filmes como *The Future is Behind You* (2004), efeitos de ralentação revelam gestos ou expressões que não aparecem no fluxo original do filme, e que fazem emergir novos sentidos sobre a imagem apropriada. Em todos esses casos, a montagem revela uma postura analítica e mesmo curiosa de investigação da imagem.

Assim, é possível arriscar dizer que a longa linhagem de mulheres realizadoras no *found footage* encontrou no trabalho de remontagem a possibilidade de exercer uma espectadorialidade ativa, e retomar o controle sobre as imagens mostradas no cinema e demais mídias audiovisuais, realizando uma leitura a contrapelo. Mais ainda, o *found footage* é também uma prática capaz de tornar pública essa nova leitura, capaz de fazer dela uma nova obra. As montadoras como espectadoras encontram na moviola (e posteriormente nos softwares de edição digital) uma ferramenta ao mesmo tempo analítica e produtiva, capaz de desmobilizar os significados de uma imagem a partir de uma leitura crítica, ao mesmo tempo em que produz sobre ela um novo olhar, que pode ser compartilhado com um público quando concretizado em um filme de *found footage*.

Tendo em vista esse cenário, a ideia de apropriação proposta por Thomas Elsaesser (2015) parece muito mais interessante do que aquela inicialmente descrita por Wees (1993). Elsaesser entende a apropriação como um conceito amplo, que atravessa não apenas processos produtivos, mas de recepção também. As relações de espectadorialidade digital propostas por Mulvey, por exemplo, com seu ímpeto de repetir e prolongar, para se agarrar ao instante e lutar contra a transitoriedade do cinema, em especial no âmbito da cinefilia, poderiam ser consideradas uma forma de apropriação pela ótica de Elsaesser. Para ele, a apropriação ligada à cinefilia é um campo que sempre envolve a reivindicação de posse, sendo ela legítima ou ilegítima: a posse da mídia física do filme - o DVD ou um arquivo de mp4 -, a posse dos direitos autorais, ou a posse no sentido de poder fazer com essa obra o que bem se entender - incluindo interferências na imagem, remontagens ou adição de comentários em *over*. É dessa forma que a ideia de apropriação faz a passagem da recepção para a produção, ou habita um lugar entre as

duas esferas. Nas palavras de Elsaesser: “quando se trata de apropriação, a recepção pode tornar-se produtiva (como no *video essay*), e a produção pode ser uma forma de recepção (como no *found footage*) - e ambas se encontram na ideia de que o cinema digital geralmente é melhor entendido como pós-produção”⁸⁷ (ELSAESSER, 2015, p. 2).

Os coletivos de fãs *vidders* talvez sejam quem representa melhor essa sobreposição de esferas, constituindo o oposto complementar do movimento de fazer da moviola uma tecnologia de visionamento. Sem acesso a qualquer meio de produção, essas mulheres encontraram uma forma de transformar seus videocassetes em equipamentos de edição, e assim reproduzir o seu olhar sobre as obras amadas em novos vídeos a serem compartilhados dentro de sua comunidade. A apropriação está também no uso da tecnologia, no ato de se apropriar de um equipamento visado para outro uso. A criação desses coletivos parte inteiramente de sua posição não só como espectadoras, mas como fãs, e de uma relação com a obra audiovisual tão potente - e, no entanto, não plenamente aderente ou sem contradições - que as faz mover grandes esforços para nela imprimir sua própria visão, seu próprio desejo.

2.4 Tecnologias do gênero

No *found footage*, a relação que se estabelece com o material apropriado nunca é plenamente apaziguada, trazendo sempre algum componente de fascinação que coexiste com uma postura crítica ao material, embora a balança entre essas duas posições seja extremamente variável. Enquanto a apropriação de fãs se dá de uma maneira majoritariamente elegíaca, há uma vasta produção no *found footage* que estabelece relações extremamente críticas com os materiais e representações apropriados, muitas vezes propondo sobre eles um contra-discurso. Para Adrian Danks, “essa tensão entre a beleza primária do material original e a inevitável distância crítica está no seio de muitos dos mais potentes filmes de *found footage* dos últimos quarenta anos”⁸⁸ (DANKS, 2006, p. 248). A ideia de uma fascinação que coexiste ao movimento crítico no filme de *found footage* é ponto chave para os estudos da prática. Tom Gunning, por exemplo, aproximou

⁸⁷ “when it comes to appropriation, reception can become productive (as in the video essay), and production can be a form of reception (as in found footage films) - and both come together in the idea that digital cinema quite generally is best understood as post-production”

⁸⁸ “This tension between the primary beauty of the original footage and an inevitable critical distance is at the core of many of the strongest found footage films of the last forty years”

o *found footage* à *trouvaille*⁸⁹ surrealista, evocando “aquele desejo infantil de coletar objetos mágicos, mesmo se aos olhos de outros eles não pareçam mais do que lixo”⁹⁰ (GUNNING, 2014, p. 4). A tensão mencionada por Danks se faz necessariamente perceptível nos filmes de *found footage* uma vez que, como apontou Wees, esses filmes não absorvem simplesmente o material apropriado, mas o apresentam como um corpo estranho, advindo de outro contexto. Nesse processo, eles apresentam uma coexistência entre o ponto de vista mobilizado na captação das imagens e o ponto de vista de quem delas se apropria.

Seja preservando o material ou o apresentando em formas novas e diversas, eles [os filmes de *found footage*] nos convidam a reconhecê-lo como “material encontrado”, como imagens recicladas e, graças à sua auto-referencialidade, nos encorajam a uma leitura mais analítica (o que não necessariamente exclui maior apreciação estética) do que o material receberia originalmente.⁹¹ (WEES, 1993, p. 11)

Assim, o *found footage* coloca necessariamente um embate entre duas posições, sem apagar completamente o sentido inicial social inscrito no material, mas o contrapondo com um sentido individual, subjetivo, reativo a esse material. Nas palavras de Paul Arthur: “a colagem de *found footage* seria então por definição uma operação dialógica, colocando dois (ou mais) agentes enunciativos em oposição”. Esse caráter dialógico, ou mesmo dialético, da prática do *found footage* permite a formação de contra-discursos a partir da resignificação do material original, muitas vezes representativo de um discurso dominante. É essa potencialidade que interessa aqui, e que foi explorada amplamente, não só por realizadoras mulheres e feministas, mas também outros grupos marcados por lutas identitárias.

Analisando o trabalho de coletivos audiovisuais negros no Reino Unido, como o Sankofa, por exemplo, Kobena Mercer se pergunta como o colonizado pode se expressar

⁸⁹ Achado inesperado, ou feliz descoberta. Mais do que a ideia do ready made, o *trouvaille* diz respeito a um olhar diferente, que encontra o maravilhoso no comum, e Gunning destaca a disposição para a descoberta como uma de suas principais características “This *trouvaille*, the find, requires receptivity on the part of the artist and the viewer, more than technical skill or individual genius. The artist in this case does not “create” an art object; rather, she discovers one.” (GUNNING, 2014).

⁹⁰ “child-like desire to gather magical objects, even if they appear to be mere trash to others”

⁹¹ “And that, I would argue, is the effect of all *found footage* films. Whether they preserve the footage in its original form or present it in new and different ways, they invite us to recognize it as *found footage*, as recycled images, and due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading (which does not necessarily exclude a greater aesthetic appreciation) than the footage originally received.”

autenticamente em uma linguagem alheia, imposta pelo colonizador, e aponta para a existência de trabalhos que “se apropriam criticamente de elementos do código mestre da cultura dominante e os *criolizam*, desarticulando os signos dados e rearticulando seu sentido simbólico de uma nova maneira”⁹² (MERCER, 2013, p. 63). Já a diretora e escritora britânica Pratibha Parmar - militante lésbica de família indiana - afirma que: “o interesse pós-modernista por retrabalhar materiais disponíveis nos oferece a oportunidade de usar estratégias de apropriação como um ataque ao racismo, sexismo e homofobia”⁹³ (PARMAR; GEVER; GREYSSON, 1993, p. 10). Essas falas apontam para uma abordagem interseccional do tema do reemprego de imagens alheias, na qual marcadores de raça, sexualidade e gênero podem ser levados em consideração na complexidade de sua interação, assim como relações de colonização ou fluxos migratórios.

Assim, a opção de cineastas mulheres pelo *found footage* vai além da viabilidade econômica da prática ou de uma familiaridade técnica com o trabalho de montagem. Ocupando a dupla posição de receptoras e produtoras, essas mulheres encontram uma forma de imprimir suas próprias leituras sobre discursos e representações audiovisuais correntes, formando obras dialéticas que muitas vezes tensionam questões de gênero, identidade e representação. Alexandra Juhraz observa que, embora muitas das realizadoras de cinema experimental que entrevistou escolham trabalhar em formas não industriais devido ao baixo custo que estas oferecem, muitas outras têm seus trabalhos - e conseqüentemente suas escolhas de formato e modos de produção - calcados em uma crítica explícita ao sexismo da mídia tradicional e de Hollywood, e operam portanto uma recusa política desses modos de produção (JUHASZ, 2001). Ao trabalhar diretamente com imagens criadas pela mídia tradicional, entre outras, o *found footage* parece oferecer uma possibilidade especialmente interessante de oposição a um discurso dominante no qual não há espaço para as mulheres reais, o que possibilita a criação de embates entre esses discursos públicos e a subjetividade das mulheres, sujeitos empíricos, que recebem e se apropriam dessas imagens.

⁹² “How can the colonized express an authentic self in an alien language imposed by the imperial power of the colonizer? Across a whole range of cultural forms there is a powerfully syncretic dynamic which critically appropriates elements from the master-codes of the dominant culture and creolizes them, disarticulating given signs and rearticulating their symbolic meaning otherwise”

⁹³ “postmodernist interest in reworking available materials gives us an opportunity to use strategies of appropriation as an assault on racism, sexism, and homophobia”

O conceito de “tecnologias do gênero”, cunhado por Teresa de Lauretis, pode ser útil para entender o papel que obras audiovisuais - tanto o “material bruto” do *found footage* quanto seu produto final - operam na construção de identidades e subjetividades. No ensaio “A Tecnologia do Gênero”, publicado originalmente em 1987, De Lauretis descreve o gênero como uma representação. Para a autora, não existe uma oposição de dois gêneros *a priori* que sejam *objetos* da representação, mas eles são criados justamente no *processo* de sua representação - seja por discursos e aparelhos presentes na sociedade, seja na auto-representação de determinados indivíduos (DE LAURETIS, 1994).

O termo parte do conceito foucaultiano de tecnologia do sexo, apresentado em *História da Sexualidade* (FOUCAULT, 2006). Foucault demonstra como a esfera privada se tornou uma instância de controle e de vigilância da sociedade e, portanto, um lugar onde se exerce poder, através da criação de discursos e tecnologias que regulam a sexualidade, tornando-a uma preocupação de Estado - a partir da perspectiva médica ou demográfica, por exemplo. Para Foucault, esses mecanismos repressivos da sexualidade não a negam simplesmente, mas também a produzem através de sua regulação, e esses dois processos são interdependentes. A sexualidade seria, então, produto de suas próprias regulações. Da mesma forma, De Lauretis propõe enxergar o gênero como produto e processo de suas representações, operadas por discursos e linguagens constituintes de uma Tecnologia do Gênero (DE LAURETIS, 1994).

É interessante notar que a geração de diretoras feministas envolvidas com o *found footage*, que se estabeleceu nos Estados Unidos especialmente durante os anos 1980, surge em um momento em que o feminismo passava a pensar a diferença de gênero de uma nova forma. Em um primeiro momento, experiências de cinema feminista estiveram muito voltadas a uma binariedade pautada na diferença sexual e à valorização de imagens de mulheres a partir de códigos alinhados ao feminino - maternidade, questões do corpo, menstruação, etc. Já nos anos 1980, o debate se volta à forma como opera a construção social do gênero (BUTLER, 2013), visto então como formado socialmente. Nesse contexto, o *found footage* assume uma força maior na medida em que encara as mídias audiovisuais como parte do caldo cultural e social que atua na construção do gênero nos indivíduos, ou como Tecnologias de Gênero, para usar o termo de De Lauretis. Cineastas como Abigail Child, Su Friedrich e Barbara Hammer estão imersas nesse debate durante a produção de seus filmes e demonstram preocupação com o papel do audiovisual na formação de identidades sociais, incluindo as identidades de gênero. Child descreve em termos

topográficos o papel das imagens e sons de que se apropria em seus filmes, enfatizando a relevância dessas imagens na conformação de uma identidade formada socialmente.

O que o *found footage* faz é me dar acesso a imagens que eu não poderia ter de outra forma. Essa é a paisagem de nossos cérebros, formada pelo social. Eu acesso essa paisagem, uma etnografia do visual.⁹⁴ (CHILD apud WEES, 1993, p. 77)

O acesso a essas imagens faz a passagem para uma postura produtiva na sala de montagem, uma vez que elas podem ser remontadas e trabalhadas em uma nova obra. Pensando especificamente a conformação do gênero nas mulheres, Child afirma: “Eu realmente acredito que as mulheres precisam se voltar contra seu treinamento. Nós somos treinadas de formas sutis e ostensivamente o tempo todo”⁹⁵ (CHILD, 2005, p. 244). Essa fala de Child é representativa dessa virada em que o feminismo passa a se preocupar com a construção social do gênero, que por sua vez é enxergada como uma série de gestos aprendidos por meio da repetição - daí a ideia de treinamento. Child propõe que se vá contra esse treinamento, e sua série de sete curtas *Is This What You Were Born For* (1981-1989) se apropria das mais diversas “tecnologias do gênero”, buscando mostrar como elas operam no tecido social, constituindo identidades de gênero, além de subverter seus códigos através da montagem.

Teresa de Lauretis reconhece também a possibilidade de “ir contra o treinamento”, ou seja, a existência de uma agência possível para o indivíduo quando se entende o caráter social do gênero. Essa agência se dá especialmente pela ótica da auto-representação, uma vez que a “representação social de gênero afeta sua construção subjetiva e que, vice-versa, a representação subjetiva do gênero - ou sua auto-representação - afeta sua construção social”, ou, em outras palavras:

Os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na auto-representação. (DE LAURETIS, 1994, p. 288)

⁹⁴ “Projects get bigger, stretch my facilities and time, but I’m committed to this hand-made process of making films and reluctant to let go of that. What found footage does is give me access to images that I could never have otherwise. This is the landscape of our brains, shaped by the social. I access that landscape, ethnography of the seen.”

⁹⁵ “I really think that women have to go against their training. We’re trained subtly and overtly all the time.”

Considerando não só o cinema uma tecnologia de gênero, mas também outras mídias como a televisão, a pornografia, filmes educativos, institucionais, propagandas, filmes domésticos, videogames, etc. é possível entender o *found footage* como uma poderosa ferramenta para discutir, de forma auto-reflexiva, a formação do gênero pelas imagens e discursos institucionais, proporcionando a distância analítica necessária para entender essas tecnologias como tais. A reapropriação desse material permite que ele seja colocado em conflito com o imaginário particular daquele que o reapropria, estabelecendo uma relação preferencialmente dialética, e não puramente reativa ou negativa. O *found footage*, então, não apenas recusa as representações muitas vezes misóginas produzidas pelos discursos dominantes que compõem as tecnologias de gênero, mas as encara e escancara, assumindo o embate. É nesse sentido que as esferas de recepção e produção se encontram, e a sala de montagem oferece um espaço ideal para exercer a distância crítica sobre o material. Ferramentas de montagem como repetição, justaposição, ralentamento, aceleração e dessincronia sonora possibilitaram que uma série de cineastas feministas fizessem vir a tona, no material reciclado, um aspecto reprimido dessas imagens, ou o excesso da representação do gênero, que embora oculto está contido nas próprias imagens que os escondem.

Essa contradição constitutiva do *found footage* se aproxima da posição híbrida das realizadoras e montadoras desses filmes, entre receptoras e produtoras, mas também da definição de De Lauretis do que seria o sujeito do feminismo, produzido na tensão entre a “negatividade crítica de sua teoria, e a positividade afirmativa de sua política” (*ibidem*, p.238). De Lauretis aponta para a contradição entre Mulher, como imaginário, e mulheres enquanto sujeitos históricos. A primeira década da teoria feminista no cinema, por se apoiar majoritariamente nas teorias da psicanálise e do pós-estruturalismo, teria se voltado especialmente para a categoria imaginária e discursiva de Mulher. A partir dos anos 1980, e especialmente devido a trabalhos de feministas negras como “This Bridge Called My Back” (1981), coletânea de Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, e “All the Women are White, all the blacks are men, but some of us are brave” (1982), organizado por Gloria Hill, Patricia Bell Scott e Barbara Smith, houve um movimento do feminismo de maneira geral no sentido de voltar a historicizar as mulheres em sua multiplicidade e diversidade, reconhecendo as diferenças entre as mulheres e a artificialidade da unidade Mulher - em geral representativa de um feminismo branco, hétero, cisgênero e de elite. Mary Ann

Doane advoga que parte da teoria feminista contribuiu para a abstração de Mulher, e defende voltar a historicizar as mulheres, argumentando que “o termo ‘história’ pode aparecer com mais proeminência na teoria feminista não como um apelo ao ‘real’ da vida das mulheres, mas justamente como essa recusa à compulsão de repetir a abstração da mulher em suas próprias formulações teóricas”⁹⁶ (DOANE, 1990, p. 13).

De Lauretis cunha o conceito de sujeito do feminismo para dar conta dessas mulheres - sujeitos históricos - que reconhecem a ideologia de gênero enquanto ideologia, mas ao mesmo tempo se definem pela ideia de Mulher, tornando-a real para si. Em outras palavras, o sujeito do feminismo é crítico às categorias e representações sociais de gênero, mas só existe a partir de sua identificação enquanto Mulher. Para De Lauretis, o sujeito feminista está ao mesmo tempo dentro e fora da representação, dentro e fora da ideologia, e essa contradição não deve ser resolvida, mas deve ser encarada como a condição histórica de sua existência (DE LAURETIS, 1994). Defendo então que o *found footage* por sua constituição também contraditória - ou dialética - se mostra como uma forma ideal para que diretoras feministas explorem sua própria contradição sem, no entanto, procurar resolvê-la.

Assim, pensar o cinema e outras mídias audiovisuais como Tecnologias do Gênero é um procedimento interessante para entender o *found footage* como possibilidade de criar um movimento de desconstrução e simultânea produção de lugares de gênero, a partir da exploração das fissuras existentes nas práticas discursivas dominantes. Por ser uma prática cinematográfica que traz dentro de si uma posição necessariamente contraditória - entre negar e reafirmar as imagens das quais se apropria - ela se mostra especialmente expressiva para “sujeitos do feminismo” que se encontram na contradição de criticar a categoria de Mulher a partir de seu reconhecimento como tal.

Além disso, historicamente o *found footage* se mostra como uma prática especialmente acessível para realizadoras mulheres com dificuldades de viabilizar seus projetos. Ao eliminar o set de filmagem e possibilitar um cinema criado a partir de imagens “roubadas”, o *found footage* pode ser realizado com pouquíssimo dinheiro e uma equipe enxuta. Nesse esquema de produção, muitas dessas mulheres puderam cultivar espaços de colaboração e criação conjunta. A relação histórica de mulheres com a área da

⁹⁶ “The term ‘history’ can figure most prominently in feminist theory not as an appeal to the ‘real’ of women’s lives, but as precisely this refusal of the compulsion to repeat in its own theoretical formulations the abstraction of the woman”.

montagem também propicia que muitas dessas diretoras sejam montadoras de seus próprios filmes, ou tenham desenvolvido um olhar especialmente voltado para esse aspecto da produção cinematográfica em suas carreiras.

Além disso, proponho um afastamento da concepção do trabalho da montagem como algo apenas manual, trazendo a primeiro plano seu caráter criativo, que se dá em especial de forma reativa ao material. Nesse cenário, identifico o olhar como o principal gesto que permanece nas diversas formas que o trabalho com a montagem assume. Mais do que isso, a montagem se mostra como uma via possível para que as realizadoras/montadoras assumam uma posição ativa de espectralidade, possibilidade que é facilitada pelas tecnologias de montagem ao permitirem o simultâneo emprego de um olhar analítico, ou curioso, e sua impressão em uma nova obra. Esse olhar, no entanto, não seria único e nem tem seu sentido determinado pela demora que os equipamentos de montagem proporcionam, e tampouco pelo gênero de quem os opera. A alusão aos conceitos de espectador pensante e espectadora curiosa aparece aqui para indicar uma possibilidade de relação com material audiovisual que surge com os mecanismos de pausa e repetição. A partir dessa possibilidade, se desdobra um leque amplo de estratégias de ressignificação dessas imagens e sons, que são utilizadas de formas distintas e produzem relações muito únicas com os materiais apropriados, fazendo emergir seus sentidos latentes de maneiras diversas, como veremos a seguir.

Capítulo 3 - Estratégias de resignificação

No texto “A subjetividade e as imagens alheias: resignificação”, Jean-Claude Bernardet reflete sobre o processo de criação de seus dois filmes de *found footage*: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre os Anos 60* (1999). O texto se constrói como uma reflexão sobre a autoria nesse tipo de filme, tomando como ponto de partida um questionamento bem-humorado feito por Ismail Xavier: “você publica um livro contra o cinema de autor e faz um filme de autor” (BERNARDET, 2000). Bernardet se pergunta então como um filme no qual não se tem o domínio da mise-en-scène pode ser lido como um filme de autor. Ele irá evocar questões de subjetividade e identidade trabalhadas em sua relação com as imagens do cinema brasileiro a partir da remontagem que emprega em seus filmes. No parágrafo final do artigo, a partir do livro *Réflexions sur la question gay* (1999), do filósofo Didier Éribon, Bernardet chega a um ponto que me parece ser chave para os estudos do *found footage*, especialmente daquele atravessado por questões identitárias:

Éribon considera que o gay vive numa sociedade que lhe predetermina a identidade. “Me interessei portanto pelos processos de ‘subjetivação’ ou de ‘re-subjetivação’, entendendo por isso a possibilidade de recriar sua identidade pessoal a partir de uma identidade designada. (...) Nada se cria a partir de nada, e muito menos as subjetividades. Trata-se sempre de uma reapropriação, ou, para usar a expressão de Judith Butler, de uma ‘ressignificação’. Mas esta ‘ressignificação’ é o ato de liberdade por excelência, e aliás o único possível, porque abre as portas do imprevisível, do inédito”. Penso que esta observação de Éribon oferece uma pista rica para a interpretação do trabalho de apropriação e resignificação das imagens alheias comentado neste texto. (BERNARDET, 2000, p. 43)

A citação de Éribon evocada por Bernardet introduz à discussão, através do conceito de resignificação, o trabalho de Judith Butler - autora fundamental tanto para a teoria *queer* e os estudos da sexualidade, quanto nas reconfigurações do debate feminista e de gênero que ocorrem a partir da Terceira Onda do Feminismo nos anos 1990. Em seu livro *Problemas de Gênero*, Butler propõe um afastamento da ideia de gênero como diferença sexual, até então hegemônica no feminismo da segunda onda, passando a descrevê-lo como um conjunto de gestos performativos que são repetidos de forma inconsciente desde a primeira infância, conformando a identidade de uma pessoa às

expectativas vigentes dentro de determinada sociedade. Ou seja, no trabalho de Butler o gênero passa a ser enxergado como uma construção social.

Essa ideia da identidade de gênero como algo que não é fundante ou fixo, mas constituído culturalmente, abre o caminho para certas possibilidades de ação sobre as identidades, ainda que sempre inseridas no contexto social que as constitui. Tais possibilidades de ação estariam, por sua vez, ligadas a gestos performativos, que partem da repetição das próprias identidades hegemônicas forjadas, possibilitando a ressignificação citada por Éribon e Bernardet. Butler trabalha com exemplos como as identidades lésbicas *butch* e *femme* ou a performance *drag queen*, e demonstra como a imitação da identidade tradicional e normatizada de gênero de forma parodística ou deslocada por outros corpos evidencia o fator de construção cultural determinante nessas identidades. A ideia de repetição é, portanto, essencial para o trabalho de Butler, que afirma:

A repetição imitativa do "original" revela que o original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original. (...) Mesmo que construtos heterossexistas circulem como lugares praticáveis de poder/discurso a partir dos quais faz-se o gênero, persiste a pergunta: que possibilidades existem de recirculação? Que possibilidades de fazer o gênero repetem e deslocam, por meio da hipérbole da dissonância, da confusão interna e da proliferação, os próprios construtos pelos quais os gêneros são mobilizados? (BUTLER, 2013, p. 57)

O *found footage* também nada mais é do que uma "repetição imitativa do original", uma vez que desloca imagens e sons de seu contexto original para repeti-los em um novo lugar. A repetição no novo contexto faz com que esses materiais assumam significados diversos dos que assumiam inicialmente, mas transforma também a relação que se estabelece com o original, ao manter algum traço de reconhecibilidade na nova obra, produzindo sobre ele novas leituras. Entendendo o audiovisual como constituinte de uma tecnologia de gênero e, portanto, como um dos agentes de conformação das identidades de gênero nos indivíduos, é possível aproximar a ideia de ressignificação, ligada à ressignificação dos lugares de gênero, ao trabalho de ressignificação das imagens reapropriadas nesses filmes, que é realizado através do que aqui chamarei de estratégias de ressignificação.

Assim, este capítulo se coloca como um levantamento da produção de mulheres com *found footage*, recortado pela ideia de estratégias de ressignificação. Cada sessão

pretende discutir uma estratégia diferente, uma forma de manipular o material original para que ele apresente um novo sentido, muitas vezes latente no contexto original. Ou, para usar as palavras de Butler, buscamos formas de reemprego de imagens que “repetem e deslocam, por meio da hipérbole da dissonância, da confusão interna e da proliferação” (*ibidem*) as representações de gênero vigentes nos meios audiovisuais. Essas estratégias em sua maioria estão ligadas a procedimentos de montagem no sentido amplo - da relação entre dois planos à estruturação do filme todo, passando por manipulações temporais e espaciais em um só plano ou pelas diferentes possibilidades de interação entre imagem e som. O capítulo inclui ainda uma sessão dedicada a filmes que se debruçam sobre a materialidade da película, entendendo ser este um procedimento relevante dentro das estratégias feministas de ressignificação. A discussão de cada estratégia é feita a partir da análise de pelo menos dois filmes, mas nem por isso essas práticas devem ser entendidas como categorias de filmes, e sim como possibilidades de construção observadas com alguma frequência, que podem se somar ou complementar umas às outras, ou sequer serem mobilizadas em determinados casos. De fato, é importante notar que a maioria dos filmes mencionados aqui acumulam uma multiplicidade de estratégias em sua construção, não podendo ser identificados exclusivamente com uma ou outra sessão.

3.1 Repetição

Em certo sentido, toda significação ocorre na órbita da compulsão à repetição; a “ação”, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição. (BUTLER, 2013, p. 209)

A repetição tem um papel central na prática do *found footage* e na ressignificação do material, em primeiro lugar por sua condição de reapresentar, em um novo contexto, imagens e sons que já circularam de alguma forma. Mas é importante também analisar a forma como a repetição é frequentemente utilizada como um recurso de montagem, mostrando repetidamente um filme inteiro, determinadas cenas, trechos, planos ou fragmentos, por vezes empregando sobre eles alguma forma de variação, de modo que, cada vez que os vemos, o novo contexto marcado pelas variações faz emergir novos sentidos do material.

As reflexões de Laura Mulvey sobre o cinema da demora são acompanhadas de um pequeno experimento prático, o qual ela menciona brevemente no livro *Death 24x a Second*, e que é publicado em 2014 na revista online [in]Transition⁹⁷. Trata-se de um curto *video essay* montado a partir de um pequeno trecho da cena de abertura de *Os Homens Preferem as Loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, dir. Howard Hawks), na qual Marilyn Monroe e Jane Russell cantam e dançam a música “Two Little Girls From Camp Rock”.

Mulvey repete cinco vezes o trecho de dezesseis segundos. Na primeira vez o assistimos na íntegra, sem nenhuma alteração. Neste curto fragmento, a câmera está sempre voltada para Monroe, e a atriz dança enquanto canta os versos “*I learned an awful lot in Little Rock / And here's some advice I'd like to share*”. Um fade out faz a transição para um curto momento de black antes de assistirmos novamente à cena. Na segunda vez em que vemos o clipe, um frame da pose final da atriz é congelado: o corpo ligeiramente inclinado para a frente, os ombros também angulados para a frente, mãos sobrepostas sobre o peito, a cabeça arqueada para trás, de olhos fechados e boca aberta.

Nas duas vezes seguintes, ouvimos somente o primeiro verso da música. Antes que Monroe termine de cantá-lo, a velocidade da cena é reduzida em cerca de quatro vezes, de forma que o trecho passa a durar quase um minuto. A redução de velocidade, aliada à supressão da trilha e à repetição do fragmento já pela terceira e quarta vez, chama a atenção para detalhes da performance de Monroe que a princípio passariam despercebidos, pequenos gestos e expressões sutis que podem ser apreciados nesta modalidade ralentada de recepção das imagens. Além disso, e mais importante, Mulvey congela momentos chave da performance, que ela descreve como momentos de pose ao redor dos quais a coreografia é estruturada. Além da pose final já descrita, vemos um quadro congelado de Monroe puxando o ombro de seu vestido, outro em que coloca a mão sobre o peito, frente a frente com Russell, e por fim um momento em que olha para a plateia, a mão estendida com o dedo indicador dobrado em sua direção, em um convite. Na quarta repetição do clipe, após o congelamento da pose final já descrita, vemos mais alguns frames em que a expressão da atriz se transforma, abrindo ligeiramente os olhos e fechando quase completamente a boca. Por uma fração de segundo a atriz desmonta o momento de pose, antes de passar para o próximo movimento da apresentação.

⁹⁷ Disponível para visionamento online:

<http://mediacommons.org/intransition/2014/03/04/intransition-editors-introduction>. Último acesso 16/09/2020

Suprimido no vídeo de Mulvey, esse próximo momento constituiria justamente um trecho mais narrativo da performance de Monroe, durante o qual ela troca olhares com seu noivo enquanto canta uma passagem mais ralentada da música, que estabelece parte da temática do filme ao afirmar que é preciso se casar com um homem rico. Assim, o ralentamento de Mulvey parece capturar justamente um instante de transição entre o puro espetáculo visual e o movimento narrativo.



Figura 3.1 – freeze frame do remix de *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) (esq.) e a Marilyn Monroe (Marilyn), 1967, de Andy Warhol (dir.)

Ao final o *video essay* re-apresenta todo o trecho da performance na velocidade original, mas é impossível para o espectador não reparar nos momentos destacados pelos quadros congelados, que passam a denunciar a artificialidade do gestual da atriz, construído ao redor de poses quase fotográficas. O vídeo termina novamente na pose final de Monroe: primeiro de boca aberta e olhos fechados, *fade in* e *fade out* para o preto, separando o still do restante do filme, e em seguida, também entre *fades*, os poucos quadros que desmontam a pose da atriz.

Como desenvolvimento dos conceitos delineados por Mulvey em seu livro, esse *video essay* trabalha diversas camadas de significado presentes no curto trecho de filme. O recorrente congelamento do vídeo traz à superfície os momentos de pose presentes na performance da atriz, que estruturam seu movimento, mas que no fluxo normal ficam escondidos no curso do filme. Em especial, a pose final é associada por Mulvey à famosa serigrafia de Andy Warhol, feita após a morte da atriz, ou o que a autora chama de “máscara da morte” nos termos de Bazin (MULVEY, 2006). Nessa obra, parcialmente

responsável pela iconicidade do rosto de Monroe, Mulvey defende que Warhol aproximou a máscara da beleza feminina à máscara da morte.

Como decorrência do processo de pausa e ralentamento do vídeo, Mulvey argumenta ocorrer o encontro com o índice da imagem. Ao suspender o tempo do filme na expressão que seria imortalizada após a morte de Monroe, o vídeo suspenderia também o tempo e progressão da narrativa, trazendo a primeiro plano o tempo extra-fílmico, o passado da produção das imagens, e o futuro do pretérito da morte da atriz, já amplamente conhecido hoje, e que paira sobre a imagem como uma quase profecia. A autora defende, no entanto, que ao invés de suprimir totalmente o tempo da ficção, essas temporalidades coexistem e são interdependentes no cinema da demora, criando um jogo de oscilações entre pose e movimento, ficção e realidade, performer e personagem.

Mas este tipo de devaneio, afastando-se da imagem em direção à semi-realidade da biografia, anedota e fofoca, acaba cedendo lugar e voltando ao espaço diegético da história. A imagem da estrela na tela é inextricavelmente tecida dentro da narrativa pela performance, no gesto e na ação. Em última instância, a estrela está na tela apenas devido à ficção, e a iconicidade da performance e da intérprete se funde de volta à temporalidade da história. Assim como o tempo do quadro imóvel coexiste com o do movimento, e o tempo do registro da imagem pela câmera coexiste com o tempo da ficção, assim também a iconografia simbólica da estrela está indelevelmente estampada em sua presença tanto como “personagem” quanto como índice. Estes diferentes tipos de significados oscilam e mudam de lugar uns com os outros.⁹⁸ (MULVEY, 2006, p. 174)

Ao mesmo tempo, a montagem se aproxima de uma forma de espetatorialidade possessiva e cinéfila. Como nos lembra Thomas Elsaesser (2015), “a cinefilia se alimenta de nostalgia e repetição, e é revivida por *fandom* e clássicos cult”⁹⁹, elementos que parecem estar presentes nesse vídeo. Simultaneamente espectadora possessiva e espectadora pensante, Mulvey retorna repetidas vezes ao breve fragmento da

⁹⁸ But this kind of reverie, moving as it does away from the image, to the semi-reality of biography, anecdote and gossip, ultimately gives way and returns to the diegetic space of the story. The star’s image on the screen is inextricably woven into narrative by performance, in gesture and action. In the last resort, the star is on the screen due to the fiction alone, and the iconicity of performance and performer merges back into the temporality of the story. Just as the time of the still frame coexists with that of movement, and the time of the camera’s registration of the image coexists with the time of fiction, so the symbolic iconography of star is indelibly stamped onto his or her presence both as ‘character’ and as index. These different kinds of signification oscillate and change places with each other.

⁹⁹ cinephilia feeds on nostalgia and repetition, is revived by fandom and cult classics

apresentação de Monroe. A autora descreve um sentimento de quase obsessão gerado pelo trecho em que a atriz puxa o ombro do vestido, “uma performance de uma desordem quase vulgar de traje que está em completo desacordo com a precisão mecânica desse e de cada gesto”¹⁰⁰ (MULVEY, 2006, p. 172). A repetição aliada à variação (aqui alcançada através do ralentamento e congelamento) constitui um estudo do gestual da atriz, extremamente controlado tanto pela técnica corporal de Monroe quanto pelo fato de se tratar de uma performance de dança, coreografada. É quase possível imaginar um espectador - ou espectadora - em sua sala de estar pausando o filme, voltando, pausando novamente, etc. Esse cenário remete por um lado ao fetichismo decorrente da associação entre cinema e a imagem da mulher, que se tornaria - graças a esse modo de recepção repetitivo - posse do espectador. Por outro lado, a impressão de se estar estudando esse gestual remete a uma vontade de se tornar Monroe, talvez a partir da identificação da atriz como um modelo de feminino a se almejar.

Essa repetição e decupagem do gestual da atriz tem o efeito simultâneo de desmontá-lo. Um dos maiores símbolos do sistema de estúdios de Hollywood e talvez sua última grande estrela (MULVEY, 2017), Marilyn Monroe estourou em definitivo a partir justamente de seu papel em *Os Homens Preferem as Loiras*, que por sua vez dá início a uma série de papéis em sua carreira ligados à tipologia da “loira burra” (*ibidem*). Sua figura altamente fetichizada é emblemática dos mecanismos *voyeuristas* do cinema clássico e da submissão da performance feminina ao olhar masculino. Ao repetir o curtíssimo trecho de performance cinco vezes, alongando seus dezesseis segundos em três minutos e meio, Mulvey incorpora uma postura aparentemente fetichista e possessiva, que retém na tela a imagem da atriz, como uma *pin up*. Ao mesmo tempo, a análise repetida do gestual coreografado o desnaturaliza, e desnaturaliza também a linguagem cinematográfica empregada na construção dessa imagem. Cada corte se torna mais visível assim como se faz perceptível a insistência em enquadramentos médios, com centralidade para o rosto e tronco da atriz, e cortes que transitam entre valores muito similares de planos. Acima de tudo, a mascarada da feminilidade de Monroe, colada a essa linguagem cinematográfica, se mostra justamente como mascarada, e a curiosidade da montagem atua em procurar suas brechas, suas falhas, como acontece no desmonte ralentado da pose final da atriz.

¹⁰⁰ “a performance of an almost sluttish disorder of dress that is completely at odds with the mechanical precision of this and each gesture”

Assim, a defesa de Butler de uma repetição disruptiva das identidades de gênero parece encontrar ecos no uso da repetição na montagem. Considerando o papel de Hollywood na conformação de identidades de gênero, a partir de sua concepção como uma “tecnologia de gênero”, sua construção de tipologias de personagens, ou mesmo de estereótipos - a loira burra, a *femme fatale*, a mãe dedicada - delimita um campo de identidades desejáveis dentro de um ideal normativo. A repetição aliada à variação leva a um descolamento da performance de Monroe do fluxo da narrativa, e mostra a meticulosa construção de seus gestos - que devem ser repetidos e aprendidos -, acabando por desnaturalizar a cena original.

Em seu *video essay* Mulvey trabalha com uma imagem “ícone”, talvez uma das figuras femininas mais conhecidas e facilmente identificáveis da história do audiovisual mundial. A performatividade de gênero de Monroe se mistura com sua performance como atriz profissional, interpretando personagens hollywoodianas. A grande circulação dessas imagens faz com que elas sejam influentes na conformação de identidades femininas ao redor do mundo. Outros vídeos, filmes e instalações também trabalham com a ressignificação de imagens conhecidas a partir da repetição, é o caso por exemplo de *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979) de Dara Birnbaum, vídeo montado a partir de cenas do seriado Mulher Maravilha, ou das instalações de Candice Breitz, realizadas a partir de filmes hollywoodianos. Uma relação mais ambígua entre performance e performatividade, representação e realidade, que também é explorada pela repetição na montagem, está em *Covert Action* (1984), de Abigail Child.

Em *Covert Action*, Child trabalha com imagens totalmente anônimas, filmes caseiros encontrados por ela, um material sobre o qual ela tem pouca ou nenhuma informação, mas a partir do qual constrói, através da montagem, um movimento especulativo e investigativo. *Covert Action* é a quinta parte da série *Is This What You Were Born For?* (1981-1989). Composta por sete curtas-metragens, a maioria formado parcial ou totalmente por *found footage*, a série é emblemática da virada feminista do *found footage* estadunidense dos anos 1980 comentada no primeiro capítulo, que rompe com a ideia de elevação da obra de vanguarda e da pureza das artes, passando a produzir obras muito mais permeáveis a estímulos diversos e posicionamentos políticos e identitários. Nos sete filmes, Child trabalha com o que ela chama de “paisagem dos nossos cérebros, formada pelo social”. Vídeos educativos, pornografia, paródias filmadas por ela de gêneros hollywoodianos, entre outros materiais, se misturam em uma obra cuja

impressão geral é de cacofonia, de hiper estímulo e dificuldade de filtrar informações e sensações.

Covert Action é um dos filmes mais coesos da série em termos do material empregado. Filmes como *Prefaces* (1981) e *Mercy* (1989) misturam imagens captadas pela cineasta com materiais díspares encontrados, tão afastados de sua fonte original que é quase impossível saber sua origem, seu formato ou, por vezes, mesmo distinguir entre imagens originais e recicladas. Em *Covert Action*, pelo contrário, quase todo o material fílmico utilizado no curta parece advir de uma única fonte: os registros caseiros em preto e branco e 16mm de dois homens sobre seus vários encontros amorosos em uma casa de campo. Além disso, são imagens que, embora não denotem claramente sua origem ou quem são as pessoas retratadas, são facilmente identificadas com uma linguagem específica, a do filme caseiro.

Essas imagens são cotejadas, no entanto, com uma diversidade de outras camadas de discurso. Primeiro filme de Child editado com mais de uma banda sonora, *Covert Action* tem sua trilha estruturada em torno de falas improvisadas pelos poetas Steve Benson e Carla Harryman, sobre as quais são adicionados trechos musicais fragmentados e sobrepostos, além de efeitos sonoros, muitos remetentes a uma sonoridade cômica e exagerada de desenho animado. Além disso, a cineasta se utiliza de intertítulos característicos do cinema silencioso para criar elos narrativos efêmeros entre as imagens e os sons, por vezes apontando para certas intenções e relações temporais que em seguida são descontinuadas. Como fica claro já na descrição do material utilizado, as estratégias de resignificação empregadas por Child são múltiplas, não se limitando ao recurso da repetição. A pista sonora e os intertítulos tem uma função central no movimento especulativo desenvolvido no filme, fantasiando intenções, subjetividades e relações temporais sobre as imagens. O uso da narração dupla, costurada a partir dos improvisos de um homem e de uma mulher, faz com que a tendência ao assistir ao filme seja ligar cada voz ao polo de personagens do gênero correspondente, por vezes tecendo conflitos entre esses dois polos. Além disso, alguns intertítulos portam uma intenção auto-reflexiva do filme, como dado momento em que se lê “meu objetivo é desarmar meu filme / my goal is to disarm my movie”. Interessa-me, no entanto, focar essa breve análise no papel da repetição na intrincada montagem do filme que, como no *remix* de Mulvey, se alia a diversas estratégias de *variação* na investigação curiosa do material e sua consequente resignificação.

Diferente do que ocorre no vídeo de Mulvey, Child em nenhum momento procura mostrar ao espectador uma versão inalterada ou integral do material utilizado. O filme começa com um plano de cerca de dez segundos, um dos mais longos do filme, em que dois homens e uma mulher, talvez um casal acompanhado por um policial ou algum tipo de oficial, caminham em direção à câmera, contra o que parece ser uma ventania muito forte que dificulta seu movimento. As vozes *over* masculina e feminina discutem obsessões. Após esse plano, há um curto *black* e o intertítulo “1.”. A partir de então começa uma montagem acelerada e fragmentada, em que pouco se absorve de cada plano mostrado. A cacofonia de vozes e sons contribui para o sentimento de confusão ao assistir ao filme.

Logo no início, Child utiliza algumas das imagens que serão motivos visuais recorrentes ao longo do filme: planos muito próximos de rostos de mulheres brancas encarando a câmera e planos retratando um beijo entre uma das mulheres e um dos homens. O beijo é fragmentado em curtíssimos trechos, o que tem o efeito de amplificar pequenos gestos: a mão da mulher parecendo tentar empurrar o homem para longe, os braços dele a apertando, ele apoiando a cabeça em seus seios, ela se desvencilhando do abraço e se voltando para a câmera enquanto ele sorri alegre, também olhando para a câmera. São poucos fotogramas para cada gesto, e eles são entrecortados com mais planos próximos e repetidos algumas vezes, alterados por manipulações formais, como as inversões horizontais que criam padrões gráficos para os movimentos dos personagens em quadro, quase como uma dança. Sobre as imagens, o diálogo¹⁰¹:

Oh no
 Oh
*Well I'm not sure exactly, that that's what
 I was asking for* No no
 no
Why don't you let me go?
 HE HAD TO BE ELIMINATED
 SHE HAD TO BE BITTEN

Oh não
 Oh
*Bem, eu não sei bem se era isso que eu
 estava pedindo* Não não
 Não
Por que você não me deixa ir?
 ELE TINHA QUE SER ELIMINADO
 ELA TINHA QUE SER MORDIDA

¹⁰¹ A transcrição é retirada do livro da cineasta, *This is called moving* (CHILD, 2005). A transcrição original já destacava o texto dos intertítulos com o uso de caixa alta. Aqui, adicionamos também o itálico às vozes femininas e negrito à letra de música.



Figura 3.2 - *Covert Action* (1984, dir. Abigail Child)

A montagem fragmentada, com suas estratégias de repetição e variação, torna o beijo uma cena violenta. Cada gesto isolado parece traduzir um desconforto por parte da mulher e uma vontade de escapar do enlace masculino. A frase “Por que você não me deixa ir?” é proferida por um trecho musical da colagem sonora de Child, e se sobrepõe a intertítulos nos quais se lê “ELE TINHA QUE SER ELIMINADO” e “ELA TINHA QUE SER MORDIDA”. No contexto em que o trecho musical é utilizado, junto aos planos de beijo e planos próximos, a sua fala parece estar alinhada às figuras das mulheres, e ser direcionada tanto ao homem que agarra a mulher em cena quanto à câmera que insiste em sua imagem, incentivando uma infinidade de olhares constrangidos para a câmera que aparecem ao longo do filme.

A sequência aqui descrita é muito curta e fragmentada, mas ela inicia um movimento cíclico no filme que irá repetir frequentemente esses mesmos planos, de forma que aos poucos eles vão se tornando mais claros na perspectiva do espectador. Assim, Child faz o movimento inverso de filmes que começam com o material na íntegra, para depois desconstruí-lo através de variações. Em *Covert Action*, nunca vemos a integridade do material, mas aos poucos, através de diversas repetições, passamos a ser mais capazes de identificar os diferentes personagens e situações. No entanto, o primeiro contato realizado já a partir de fragmentos desconcertantes faz com que o filme nunca se apresente com a ideia de inocência e nostalgia que costuma ser associada a registros caseiros. Nas palavras de Tom Gunning (2005), “Child se torna, efetivamente, uma

Muybridge feminista, decompondo gestos e ações para revelar padrões e determinantes inconscientes e, de outra forma, invisíveis.”¹⁰²

O filme é pontuado por muitos outros beijos e interações heterossexuais como esse descrito, além de uma diversidade de imagens de mulheres posando para a câmera. Muitas vezes, a cada repetição Child muda ligeiramente o ponto de início e fim do plano, revelando um pouco mais ou menos de cada ação. Há também reenquadramentos e inversões. O próprio ordenamento dos planos também é responsável pelas novas leituras que cada fragmento vai adquirindo ao longo do filme. Aos poucos Child introduz outros materiais ao filme, que também vão sendo absorvidos no fluxo cíclico de fragmentação e repetição da narrativa: duas mulheres de macacões floridos idênticos bebendo e fazendo uma brincadeira de pula-cabra, meninas em roupas de frio com pirulitos e depois andando de patins, além de mais imagens dos homens com outras mulheres. Há também material que parece vir de fontes distintas: uma mulher dançando ula e um desfile de biquínis que parece ser parte de algum concurso de beleza, por exemplo.

A montagem cíclica de Child, calcada no procedimento de repetição e variação, parece construir sobre o material uma ideia de padrões de comportamento. Por exemplo, em dado momento, lê-se em um intertítulo: “Cinco anos depois / 5 years later”. O plano imediatamente posterior é um dos muitos planos de beijo usados exaustivamente por Child, nesse momento já conhecido do espectador - cinco anos depois esses personagens continuam ali, no mesmo lugar, no mesmo tipo de performatividade social. A extrema fragmentação do filme constrói, assim como no *remix* de Mulvey, um enfoque no gesto que o estuda e desnaturaliza, mas o gênero do filme amador desestabiliza noções de real e representação. Em dado momento, por exemplo, Child compila uma montagem de diversos beijos de um homem com diferentes mulheres e corta em seguida para uma compilação dos momentos que vem depois dos beijos, nos quais são sempre as mulheres que rompem o abraço, interrompendo o contato. Aqui estamos vendo também o desmontar de uma pose, o que vem depois de um gesto encenado para a câmera, assim como nos quadros ralentados da performance de Monroe em *Os Homens Preferem as Loiras*. A repetição dos mesmos homens com diferentes mulheres é mais um fator que estimula a leitura das imagens como uma série de encenações, um ritual que era repetido com quem quer que fosse, sempre com a câmera como testemunha.

¹⁰² “Child becomes, in effect, a feminist Muybridge, breaking down gestures and actions to reveal unconscious and otherwise invisible patterns and determinates”



Figura 3.3 - *Covert Action* (1984, dir. Abigail Child). Narração over: “This isn't, like, the point”

Perto do fim do filme, lê-se em um intertítulo: “Parece-me estranho agora / It seems strange to me now”. O texto exprime o movimento do filme, de desconfiar das imagens, remexer o material, olhar mais uma vez, empregando uma montagem curiosa, até que aquilo tudo se torne estranho. Em *Covert Action*, são os papéis de gênero nas relações heterossexuais que são submetidos à análise da montadora-espectadora, e por fim se mostram também como performativos, pautados em gestos aprendidos e repetidos. Ou, como coloca Liz Kotz:

Explorando a repetição e o exagero dentro dessas sequências de filmes caseiros, Child desnatura seus rituais heterossexuais, reapresentando-os como o que Butler chamou de “imitação incessante e em pânico” de seu próprio ideal fantasmático, engajando um espectador que se alterna entre fascinado e horrorizado¹⁰³ (KOTZ, 1993a, p. 89)

¹⁰³ “Chipping away at the repetition and exaggeration within there home movie sequences, Child denaturalizes their heterosexual rituals, replaying them as what Butler has termed “an incessant and

No fim do filme, Child escolhe interromper a estrutura cíclica de repetição e imitação construída por ela, inserindo um plano de outra natureza e possivelmente outra origem, que mostra uma árvore sendo arrancada do solo por um veículo. Uma atitude agressiva de corte e interrupção, que parece simbolizar um fim para que esses padrões mostrados não mais se repitam. Essa escolha de Child mostra uma posição dúbia em relação ao potencial disruptivo das estratégias de repetição utilizadas até então, introduzindo um elemento de choque, como veremos mais a frente.



Figura 3.4 - *Covert Action* (1984, dir. Abigail Child)

3.2 Compilação

Catherine Russell rejeita o uso do termo “compilação” empregado por Wees (1993), que o utiliza para nomear uma categoria de filmes distinta do *found footage*, em que as imagens recicladas serviriam para ilustrar um discurso ou promover o acesso a um real histórico, sem problematizá-lo. Diferente de Wees, Russell entende a compilação

panicked imitation” of their own phantasmatic ideal, engaging a viewer who is alternately fascinated and horrified.”

como uma estratégia ligada à ideia de “coletânea”, podendo ser encontrada em uma variedade de obras audiovisuais, dos documentários históricos de tom realista aos filmes experimentais de *found footage*; dos *fan videos* às galerias de arte (RUSSELL, 2018). Gostaria de trabalhar aqui a ideia de compilação também como uma estratégia de ressignificação, recorrente no *found footage* de posicionamento feminista. A compilação, quando entendida como coletânea ou seleção, é frequentemente utilizada com o intuito de condensar imagens normalmente recebidas de forma dispersa e, a partir desse condensamento, fazer emergir delas um sentido de enunciação que antes não estava evidente. Se os filmes comentados na seção anterior destrincham um material específico, muitas vezes advindo de uma fonte única, analisando-o por meio da repetição e variação de gestos e fragmentos, na compilação é muitas vezes a grande variedade de fontes que promove a potência dos filmes.

Frequentemente o uso da compilação por realizadoras feministas tem também relação com a ideia de repetição, na medida em que esses filmes condensam, em um curto espaço de tempo, planos, gestos ou falas idênticos ou muito similares entre si, que se repetem exaustivamente na cultura audiovisual. A reiteração causada por esse tipo de compilação evidencia discursos correntes que, como tecnologias de gênero, atuam na formação de identidades de gênero e papéis sociais, ainda que quando vistos dispersamente não pareçam ter importância ou enunciar algo muito claro. Essa estratégia é próxima daquilo que Nicole Brenez e Pip Chodorov chamam de anamnese, ou o ato de “reunir e aproximar imagens de uma mesma natureza de modo a fazê-las significar não algo diferente do que elas dizem, mas precisamente aquilo que elas mostram e que nos recusamos a ver” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 4).

A videoarte francesa *Tears* (2004), de Sabine Massenet, é um exemplo do uso da compilação no sentido exposto acima. O vídeo consiste em *close-ups* de mulheres chorando em diversos seriados norte-americanos dublados, retirados da televisão francesa, entrecortados de forma a recortar cada fase do choro como um pequeno gesto em si. *Tears* começa com um dos poucos planos abertos compilados por Massenet: uma mulher entra em casa, deixa distraidamente sua bolsa e casaco sobre o sofá, e se dirige ao cômodo seguinte, conforme a câmera realiza um travelling de aproximação. Em sua saída de quadro corta-se para um plano próximo da atriz, olhando para fora de quadro e reagindo com surpresa, não sabemos a que. De seu rosto, corta-se para outros vários planos próximos de rostos de atrizes com a mesma expressão de surpresa, e por vezes as

relações de eixo criam a impressão de que elas ocupam o mesmo espaço, olhando chocadas umas às outras.

Começa então a decupagem da performance do choro no melodrama televisivo. Em cortes sucessivos entre diferentes atrizes e programas de televisão, vemos uma série de pequenos gestos se repetirem: o olhar de susto, seguido de choque incrédulo. As cabeças se viram de um lado para o outro, em sinal de negativa. Os olhos se voltam para baixo e para o lado, tentando processar aquilo que viram. A boca aberta por alguns segundos, inerte, até que se fecha em uma expiração profunda. Os olhos se fecham também. Mais negativas. Algumas das mulheres emitem, com a voz dublada, a palavra “*non / não*”. A trilha sonora, até esse momento instrumental e de caráter incidental, passa a ser conduzida pela voz da estadunidense Nina Simone, cantando a canção do músico belga Jacques Brel: “*Ne me quitte pas... / Não me deixe...*”. Lágrimas silenciosas começam a descer pelos rostos das múltiplas atrizes, acompanhadas de sutis mordidas de lábios, ainda tentando conter o choro. Em seguida o vídeo se detém em um plano um pouco mais longo e mais aberto, para acompanhar o trajeto da atriz até uma porta, contra a qual apoia suas costas e desaba ao chão, tomada por soluços desesperados. Outros corpos de atrizes também desabam em um choro profundo.



Figura 3.5 - *Tears* (2004, dir. Sabine Massenet)

Em seguida há um novo momento de contenção do choro, e se inicia uma sequência de abraços, na qual os soluços das atrizes são abafados por ombros, nuças e cabelos consolantes, de mulheres e homens. Mesmo durante essa nova ação, realizada por duas pessoas, a câmera segue fechada no rosto das atrizes, de forma que pouco vemos dos seus corpos ou dos corpos de seus companheiros de cena, fragmentados pela proximidade dos enquadramentos. Passamos então ao movimento final do vídeo, que coincide com a última estrofe da música.

Ne me quitte pas / Não me deixe
Je ne vais plus pleurer / Eu não vou mais chorar
Je ne vais plus parler / Eu não vou mais falar
Je me cacherai là / Eu me esconderei

Conforme a voz lírica promete o fim dos choros e, em última instância, o silêncio e desaparecimento, as atrizes compiladas por Massenet fazem um esforço de se recompor. Deixando os abraços, elas esboçam sorrisos agrídoces com os rostos ainda molhados, e então secam suas lágrimas com as mãos. O filme termina com uma última atriz saindo de quadro, cumprindo a promessa final da música.

Embora se utilize de uma estratégia distinta, *Tears* tem em parte um efeito semelhante ao do *remix* de Laura Mulvey de *The Gentleman Prefer Blondes*, ao empregar um olhar analítico sobre o que a princípio parece um movimento natural do corpo da atriz, fazendo emergir a complexa coreografia de pequenos gestos que a performance esconde. Aqui, no entanto, no lugar do reforço, através do olhar cinéfilo, de uma aura elevada da grande estrela icônica, representada por Marilyn Monroe, as várias atrizes acabam compondo um corpo único a partir de sua multiplicidade e do encadeamento de gestos idênticos. Nesse sentido, se tornam quase anônimas, sua individualidade esvaziada em uma performance que é mostrada como coletiva e padronizada. Assim, Massenet chama a atenção para um excesso na televisão americana, uma reiteração incessante de performances e narrativas, expressa por esse choro que se repete. Por sua vez seu foco no gesto, como em *The Gentleman Prefer Blondes* e *Covert Action*, tematiza a construção do gênero operada nesses seriados. Em outras palavras, conforme repete cenas com uma semelhança impressionante entre si, o filme chama a atenção para o choro da atriz como também um gesto aprendido e repetido insistentemente e que, afinal, acaba por ensinar audiências de mulheres a reproduzi-lo também em suas vidas. *Tears* traz a ideia de

repetição dentro da grade televisiva, mostrando uma quantidade imensa de narrativas audiovisuais que, contudo, se repetem umas às outras e, como tecnologias de gênero, podem ser repetidas nas vidas de mulheres reais.

No entanto, ao mesmo tempo em que a montagem de Massenet distancia o espectador dos códigos do melodrama constituintes do material original, o filme não destrói o prazer contido nas imagens, e sim as apresenta com um forte caráter de atração. *Tears* promove prazer ao espectador nessa sequência de *close-ups*, intensificando a relação emocional com as imagens através da dramaticidade da trilha sonora. O prazer é proporcionado tanto pela fascinação oferecida pelos *close-ups* e pela trilha, quanto pela distância crítica produzida pela montagem, cujo efeito principal é de humor, ao tornar visível o aspecto ridículo contido nessas cenas de cunho fortemente dramático.

O fato das imagens, produzidas no contexto norte-americano, serem retiradas da televisão francesa e, portanto, estarem dubladas em francês, contribui com mais camadas ao discurso do filme. Por um lado, a precariedade de mixagem da dublagem coloca em primeiro plano as vocalizações não-verbais das atrizes. Suspiros, soluços e gemidos são dublados pelas vozes francófonas e se tornam mais audíveis do que seriam no original. Ao incluir poucos diálogos no filme, a maioria monossilábico ("non, non..."), Massenet faz com que essas vocalizações assumam uma importância considerável na construção sonora do filme. Assim como os olhares, viradas de cabeça, e mãos, esses sons - e a falha das palavras que eles acusam - acabam por compor o *hall* de gestos do choro melodramático compilados em *Tears*. Por outro lado, a presença ostensiva da dublagem explicita o deslocamento geográfico empregado na distribuição dessas imagens. Produzidas nos Estados Unidos, são distribuídas através dos canais de televisão ao mundo todo, dubladas em outras línguas, e se tornam modelos e padrões em contextos díspares. A esse aspecto se contrapõe a escolha de trilha: uma canção emblemática, quase clichê, da francofonia, que também transita até outro continente, onde é interpretada por Nina Simone, uma cantora estadunidense.

O trabalho de reapropriação de imagens e sons lida constantemente com a ideia de imagens que viajam. As sensações de disparidade temporal ou disparidade intencional, como definidas por Jamie Baron (2014), muitas vezes são produzidas também por algum deslocamento das imagens. Uma das formas de deslocamento é o trânsito geográfico, em especial no que tange imagens da indústria cultural, cuja distribuição já pressupõe sua recepção em contextos nacionais e culturais distintos. A produção de Hollywood é das que

mais viaja ao redor do mundo, e não por acaso ela é central em diversos trabalhos de *found footage* realizados em outros países e que utilizam a compilação como estratégia de ressignificação. Recentemente, uma variedade de trabalhos feito para exibição em galerias, como grande parte da obra da sul-africana Candice Breitz ou da australiana Tracey Moffatt, realizam compilações de filmes hollywoodianos, em um movimento que Thomas Elsaesser (2015) associa ao *mash-up* de internet transportado ao contexto do museus e da obra de arte “legitimada”.

Entre 1999 e 2015, a artista visual Tracey Moffatt realizou, em parceria com o montador Gary Hillberg, uma série de oito compilações baseadas em filmes hollywoodianos e destinadas à exibição em *looping* em galerias - importante notar que a exibição em *looping* adiciona mais uma camada de repetição aos trabalhos. Recentemente, os oito vídeos foram exibidos em exposição online realizada pelo museu The Bass sob o nome *Montages: The Full Cut, 1999 – 2015*¹⁰⁴. A série é composta pelos curtas *Lip* (1999), *Artist* (2000), *Love* (2004), *Doomed* (2007), *Revolution* (2008), *Mother* (2009), *Other* (2009) e *The Art* (2015). Os filmes são divididos tematicamente, compilando as representações feitas pelo cinema para os assuntos indicados em seus respectivos títulos. Assim, a série perpassa, entre outros, arquétipos maternos, a representação da violência no amor romântico e estereótipos raciais presentes no cinema Hollywoodiano. O olhar empregado por Moffatt é sensível a atravessamentos diversos, incluindo, além dos papéis de gênero, questões de raça, sexualidade e colonialismo em suas diversas intersecções.

Other (2009, dir. Tracey Moffatt) começa com um longo plano retirado do filme estadunidense *Apocalypto* (2006, dir. Mel Gibson), que retrata a chegada de caravelas espanholas à Península de Iucatã, no México. Em um movimento de câmera de 180 graus vemos as embarcações se aproximando sob o olhar dos maias, que as observam da orla. O filme corta em aparente continuidade para Marlon Brando sobre um navio, olhando por uma luneta em *O Grande Motim* (*Mutiny on the Bounty*, 1962). Retratando contextos históricos diferentes, esses dois primeiros planos estabelecem uma temática central em *Other*, a colonização e o encontro do branco europeu (e estadunidense) com “o outro”. A partir desse momento, o filme entrecorta cenas de fontes distintas, todas ficções de Hollywood, nas quais multidões de “nativos” sobem em jangadas e outras embarcações individuais em encontro ao “ocidental” que chega de barco ou navio. Nesse momento, os

¹⁰⁴ www.instagram.com/thebassquared (último acesso em 06/10/2020)

cortes em aparente continuidade misturam com naturalidade a chegada dos colonizadores espanhóis na América do Sul a uma expedição inglesa no Taiti do século XVIII ou à Guerra do Vietnã, demarcando a semelhança da decupagem de todas essas situações no cinema hollywoodiano: o branco europeu ou estadunidense como indivíduo, representado por algum ator conhecido, sozinho ou em pequenos grupos, é rodeado por uma massa populosa e anônima de “outros”. O filme todo é costurado por uma trilha sonora que mistura poucas notas épicas melódicas a uma forte percussão de tom grave, pontuadas por variações de tom realizadas com sonoridades lidas como “exóticas”, como a do chocalho.



Figura 3.6 - *Other* (2009, dir. Tracey Moffatt)

Após esse breve prefácio, marcado por tensões coloniais, Moffatt passa a explorar a representação do desejo sexual pelo “outro”. Como em *Tears*, há uma decupagem de pequenos gestos que se repetem nesse encontro entre o “ocidental” e o “outro”. Passando por vários filmes que representam culturas e tempos históricos diferentes, vemos encontros entre grupos darem lugar a trocas de olhares a dois, que aos poucos passam a ser marcadas por tímidas tentativas de toque e aproximação. Jogos de olhares e gestos de mão são salientados nesta decupagem. As interações são frequentemente marcadas pelo

medo sentido por parte do branco, que no filme parece se retroalimentar junto à vontade de dominação e ao desejo, em relação próxima ao que bell hooks chamou de “desejo de comer o outro” (HOOKS, 2019a). Muitas vezes, é o cenário e figurino que caracterizam esses outros como outros, uma vez que são frequentemente interpretados por atores e atrizes hollywoodianos brancos.

Após uma sequência relativamente longa em que Judy Davis observa estátuas de teor erótico em *Passagem para a Índia* (*A Passage to India*, 1984, dir. David Lean), a compilação de Moffatt volta a aproximar multidões de “nativos” a indivíduos ocidentais isolados, em uma passagem que compila sequências de danças exotizadas feitas em grupo, algumas ligadas a rituais, outras performadas para desfrute dos personagens europeus, e sempre mediadas pelo seu olhar. Nessa sequência, planos super próximos de olhos azuis são cotejados com planos muito abertos de muitos corpos dançando. O filme parece traçar um paralelo entre os olhares representados nas cenas e o olhar que produz as imagens, sempre aliado a esse movimento de exotização e distanciamento em relação ao outro.

Em *Other*, o corpo feminino não é objeto exclusivo de fetichização. São os corpos negros, índios, orientais, que são fetichizados e exotizados por um olhar branco, europeu ou estadunidense, seja ele masculino ou feminino, que se repousa sobre corpos de mulheres ou homens. Assim, a compilação de Moffatt desestabiliza alguns pressupostos feministas sobre os lugares de gênero e do olhar em Hollywood, ao sobrepô-los a marcadores de raça, etnia, nacionalidade e sexualidade. O filme coloca, no entanto, gênero e sexualidade no centro de questões coloniais e de assimilação cultural, ao explorar as representações de Hollywood do “outro” como objeto de desejo.

Por sua repetição incessante de estereótipos, o filme torna inegável e por vezes até risível a problemática representação do “outro” feita por Hollywood. Em *Lip* (1999) a artista já havia trabalhado a intersecção de gênero e raça no cinema ao compilar trechos de filmes retratando o estereótipo da Mammy, ou “mãe preta”: uma mulher negra, frequentemente obesa, cujo papel narrativo é o de cuidar e servir a mulher branca. Composto basicamente por cenas em que interagem mulheres brancas e negras (estas interpretando empregadas ou escravas), *Lip* não se reduz a uma compilação de momentos de opressão e abuso, mas busca também as formas de resistência e revide encenadas nesses filmes. Assim, compila momentos nos quais as mulheres negras “give lip”, ou seja, se recusam a se calar e respondem aos abusos e autoritarismos do poder branco.

Filha de mãe aborígine, Tracey Moffatt foi adotada na infância por uma mulher branca, como parte de uma política de adoção forçada que vigorou na Austrália entre as décadas de 1950 e 1970 e que visava o embranquecimento da população¹⁰⁵. Atravessados por essa história pessoal, seus filmes tematizam frequentemente relações inter-raciais e coloniais na Austrália. É o caso de *Night Cries: A Rural Tragedy* (1990), ficção sobre uma filha negra que cuida de sua mãe branca à beira da morte. Sobre esse filme, Catherine Russell escreve que “a imbricação entre relações familiares e coloniais transmite a sensação de um aspecto simbiótico da produção de Outridade”¹⁰⁶ (RUSSELL, 1999, p. 43). Em *Other*, há uma imbricação também entre a subjetividade e as imagens alheias, como diria Bernardet, uma vez que essas imagens parecem dialogar com algo da intimidade da artista. O filme parece também construir um duplo movimento de produção do “Outro”: as imagens produzidas em Hollywood sobre o “Outro” do mundo ocidental, e que denunciam uma recusa de olhá-lo realmente, voltam a ele, como espectador, em sua distribuição comercial globalizada. Como espectadora montadora, o olhar da artista sobre essas imagens responde ao olhar amedrontado e seduzido do ocidente e se permite olhar de volta, empregar um olhar opositor (HOOKS, 2019b), encontrando de forma crítica tanto o ridículo da representação feita por esses filmes quanto, talvez, também a possibilidade de um desejo próprio.

Assim, ao invés de apenas rejeitar ou ridicularizar as imagens estereotipadas de Hollywood, a reiteração da compilação de Moffatt as olha de volta e imprime nelas seu próprio desejo. O filme termina ambigualmente com a trilha sonora se intensificando em uma compilação de beijos e abraços, que levam a cenas de sexo, nas quais planos super próximos de corpos nus e suados se tocando são cortados em velocidade com planos de fogo e de erupções vulcânicas, culminando em explosões estelares. Como *Tears*, *Other* também encontra algum prazer no próprio desvendamento e repetição dos mecanismos de prazer das obras apropriadas. Assim, esses filmes partem de uma percepção da repetição de certas representações, ou mesmo de estereótipos, como constituinte da indústria cultural. O ato de compilar e aproximar esses momentos de repetição, repetindo-os novamente, mas de maneira hiperbólica, tem o efeito de deslocá-los, de mostrá-los como construções.

¹⁰⁵ Para mais sobre a imbricação entre gênero, espaço e relações coloniais no trabalho de Moffatt ver (LLOYD, 2014)

¹⁰⁶ “The imbrication of colonial and familial relationships conveys a sense of the symbiotic aspect of the production of otherness”

3.3 Conflito

O curta-metragem brasileiro *Autópsia* (2016, dir. Mariana Barreiros) se utiliza também da estratégia de compilação, uma vez que é estruturado a partir de uma pesquisa extensa feita na internet em busca de imagens e sons de origens diversas na cultura brasileira, entre eles: matérias de telejornalismo, publicidade, novelas, programas humorísticos e de entrevista, música popular de diversos gêneros, vídeos caseiros, registros de sessões parlamentares e desenho animado. Em comum, esses materiais denunciam momentos de machismo e violência contra a mulher na cultura brasileira. As imagens são condensadas em um ritmo frenético em pouco mais de seis minutos, juntamente a diversos trechos de música com letras marcadamente misóginas que por vezes fazem apologia ao estupro, além de outros diálogos em *off*, como xingamentos “vagabunda, vadia, prostituta, arrombada”. Essas imagens e sons são cotejados com imagens filmadas pela realizadora, nas quais a atriz Ana Paula Pimenta, nua, examina o próprio corpo de frente a um espelho, se toca e se pinta de vermelho. Nas imagens recicladas, Barreiros aplica um efeito de entrelaçamento, que marca sua diferença em relação às imagens originais. Esse efeito identifica visualmente esse material com a televisão, apesar de sabermos, pelos créditos finais, que mesmo os materiais produzidos originalmente para televisão foram encontrados pela diretora na internet. Assim, Barreiros propõe olhar para a internet como um grande arquivo desordenado, disperso, e a partir do qual é possível fazer um retrato das culturas que o produzem. A montagem tem aqui o papel de ordenar o sentido de enunciação deste material.

Assim, *Autópsia* trabalha com a estratégia da compilação na medida em que condensa, em poucos minutos, fragmentos audiovisuais da cultura brasileira marcados pela misoginia, em especial na TV aberta e na música popular. Como nos filmes vistos anteriormente, a concentração desses exemplos em sucessão e por vezes em simultaneidade, com as imagens sendo reiteradas pela letra da trilha musical, faz com que se perceba que esses momentos são mais do que “apenas piadas” ou “licenças poéticas”, mas que compõe uma postura sistemática de violência às mulheres construída nessas mídias. Ao compilar material de fontes diversas, todos eles partes importantes da cultura popular brasileira, do programa do Ratinho à Turma da Mônica, de Tom Jobim a funk, Barreiros não faz um ataque a um setor específico da cultura, mas mostra um discurso

que é construído amplamente na sociedade, e talvez por isso mesmo costume passar despercebido, pois circula livremente e é visto como algo natural.

Há, no entanto, uma coexistência de múltiplas estratégias no filme de Barreiros. A força da compilação é amplificada a partir da aproximação com a estratégia que chamarei aqui de conflito, e que poderia ser entendida também como choque entre as imagens. O primeiro momento de choque no filme se dá logo no início, quando uma cartela alerta o espectador: “AVISO: o conteúdo desse filme pode ser impactante para pessoas sensíveis à violência”, cortando imediatamente em seguida a uma cena do desenho animado da Turma da Mônica na qual Mônica desfila e Cebolinha e Cascão a avaliam com notas. O corte para um registro aparentemente inocente, um desenho animado infantil, parece trair o alerta da cartela. Mas o aviso se justifica conforme avança o filme e mais estratégias de conflito são mobilizadas com materiais que, em retrospectiva, mostram a cena do desenho animado como não tão inocente assim.

Ainda que o corpo principal do curta-metragem seja composto por imagens e sons retirados da cultura popular, esses materiais são ressignificados não apenas por seu condensamento nauseante, mas por serem colocados em contato com outros materiais, de outra natureza. Ao lado de imagens e sons claramente entendidos como representações (novelas, propagandas), Barreiros seleciona materiais do campo não-ficcional, como a sessão parlamentar em que o então deputado Jair Bolsonaro afirmou que não estupraria a deputada Maria do Rosário pois ela “não merece”, as notícias do feminicídio de Eloá e, principalmente, dois trechos de vídeos amadores em que homens registram suas próprias agressões a mulheres.

O extremo desconforto que o filme provoca é gerado, em parte, pela violência explícita das imagens que utiliza, mas também por esse acúmulo de estratégias de ressignificação. O uso da compilação seria suficiente para mostrar a construção da violência contra as mulheres operada na cultura brasileira. Ao aproximar essas imagens de imagens caseiras, “reais”, de agressão, Barreiros reforça o outro lado da moeda da representação: essas imagens violentas são parte constituinte de uma sociedade que é violenta em relação às mulheres. Dessa forma, a diretora mostra com clareza como opera, no plano da circulação das imagens, a cultura do estupro e da violência contra mulheres no Brasil. Mais ainda, as imagens do registro “real” são, ainda assim, representações. Há um desejo por parte desses homens de representar suas violências, que parece ser reafirmado pela livre circulação de representações violentas na televisão. Barreiros era

estudante universitária na época de realização do filme, e seu processo de criação se deu com poucos recursos e respondendo a uma situação de urgência. A diretora escreve que o curta surgiu em parte como uma resposta ao caso de estupro coletivo realizado por 33 homens a uma menina de 16 anos, que foi filmado e publicado na internet pelos próprios agressores, e recebeu muita atenção da mídia em 2016.

Descobri que o termo “autópsia” além de designar o exame de um corpo morto, também significa um exame atento de si mesmo. Meu processo criativo foi pautado nessa ação: a de minuciosamente destrinchar esse corpo feminino mortificado pela cultura, que é o meu e que é o de todas as mulheres.¹⁰⁷

A performance de Ana Paula Pimenta parece traduzir esse corpo, vivo, que é diariamente atravessado por essa cultura e, ao empregar um olhar curioso sobre ela, olha também a si mesmo. Autópsia é também o ato de ver com os próprios olhos, e é esse o gesto que Barreiros emprega em sua pesquisa e montagem: olhar essas imagens com os próprios olhos, por mais doloroso que seja, para torná-las visíveis também para quem assiste ao curta, e interromper a recusa em ver que, em última instância, acaba por perpetuar essa cultura.



Figura 3.7 - *Autópsia* (2016, dir. Mariana Barreiros)

Assim, o cotejamento de imagens de naturezas distintas é utilizado por Barreiros para fazer emergir uma realidade que é ao mesmo tempo produto e contexto de produção de imagens aparentemente inócuas, mas carregadas de violências. Em *Autópsia*, a relação criada entre as imagens promove um efeito não apenas mental, mas um impacto físico, efeito do excesso da compilação aliado ao choque com imagens violentas. O recurso de

¹⁰⁷ Barreiros, Mariana. *Processo*. Texto retirado do campo de descrição do filme em link privado no Vimeo.

montagem utilizado por Barreiros é talvez um dos mais simples e comuns no *found footage*. Consiste simplesmente em cortar de uma imagem a outra de natureza, forma, conteúdo ou temática contraditória ou bastante distinta, fazendo com que o corte crie algum tipo de associação, preferencialmente dialética, entre as duas. Enquanto nas compilações analisadas anteriormente a similaridade entre as imagens fazia com que o corte entre uma e outra assumisse, acima de tudo, um caráter de repetição, ou até de reiteração e excesso, aqui são criadas outras relações, a partir da diferença.

O filme *Schmeerguntz*¹⁰⁸ (1965, dir. Gunvor Nelson e Dorothy Wiley), por exemplo, usa como material bruto publicidades dos anos 1940 a 1960, vídeos de ginástica e transmissões televisivas de concursos de miss, imagens que promovem um ideal de feminilidade branco típico do pós-guerra, no qual as mulheres são retratadas sempre super arrumadas, seguindo um ideal de beleza estreito, e ao mesmo tempo conformadas em um modelo de domesticidade. Nessas representações, a casa e os eletrodomésticos brilham e são associados a uma ideia geral de felicidade da família estadunidense. Gunvor Nelson relata olhar para a comida acumulada no ralo de sua cozinha, e pensar o quanto essas imagens não davam conta da realidade concreta de sua vida e da de seus pares (RICHARDSON; NELSON; WILEY, 1971). Assim, Nelson e Wiley promovem o choque entre esse imaginário construído pela publicidade e a televisão e o dia-a-dia de Wiley, então grávida do segundo filho, lidando com o acúmulo de louça, sujeira na casa, trocas de fraldas e o estranhamento de seu próprio corpo, por exemplo com dificuldades para se vestir e se calçar durante o auge da gravidez.

Como vimos, os anos 1960 contaram com muitos poucos filmes de *found footage* feitos por mulheres no contexto do cinema experimental norte-americano. *Schmeerguntz* é o primeiro filme realizado por mulheres a figurar no levantamento de William Wees, depois do já comentado *Odds and Ends*, de Jane Conger Belson Shimané, produzido no final dos anos 1950. É também o filme de *found footage* desse período que mais claramente apresenta uma postura feminista, embora Nelson tenha declarado não querer ser associada a uma ideia de “filmes de mulheres” (*ibidem*). Criado durante o início do que ficou conhecido como a Segunda Onda do Feminismo, o filme apresenta preocupações

¹⁰⁸ Sobre o título do filme, Nelson afirmou em entrevista: Os absurdos da vida cotidiana se tornaram uma das especialidades minhas e de Dorothy Wiley. E o título SCHMEERGUNTZ é uma palavra sem sentido, outro absurdo.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/gunvor-nelson/7-questions-to-gunvor-nelson/> (acesso 01/11/2020)

típicas deste momento do movimento feminista e parece estar alinhado à palavra de ordem “o pessoal é político”. Sua estrutura é mais ou menos dividida em sessões que trabalham com grandes temas ligados aos ideais de feminilidade (neste filme, branca e heterossexual): os padrões de beleza, os cuidados com a casa, amor romântico e casamento, e a maternidade.

Grande parte das imagens apropriadas por Nelson e Wiley são fotografias *still*, em geral propagandas de revistas, sobre as quais as realizadoras produzem colagens e pequenas animações. Por vezes cortam muito rapidamente entre imagens *still* que duram apenas um ou dois fotogramas na tela, de forma que as absorvemos apenas parcialmente, outras vezes se demoram um pouco mais nas imagens, criando animações quadro-a-quadro sobre os recortes, em um visual de colagem.

O corte das imagens em movimento por vezes acompanha o ritmo das imagens *still*, de forma que os comentários feitos pelas cineastas através do choque se tornam fugazes. Por exemplo: perto do início do filme, uma sequência de muitos recortes de revista com mulheres de beleza padrão é interrompido por poucos frames de um absorvente interno sendo retirado. Em geral, as associações criadas no filme seguem esse mesmo padrão: imagens de propagandas de eletrodomésticos são contrapostas a uma cozinha suja e uma geladeira lotada; cenas de concurso de *miss* onde as mulheres performam inocência e docilidade são cotejadas com trechos violentos de partidas de *roller derby*; vídeos de ginástica são cortados junto à imagem de Wiley grávida sem conseguir alcançar os próprios pés. A escatologia é, acima de tudo, um fator fundamental no choque de sentidos produzido em *Schmeerguntz*. Além das imagens de sujeira e comida podre, vemos uma fralda suja em plano detalhe em meio a imagens de maternidade idealizada de publicidades de produtos para bebês. Em mais de um momento, o filme evoca cenas de vômito, intercaladas a imagens de amor romântico e a áudios apaixonados. Em determinado momento, uma voz masculina exclama, sobre belas imagens publicitárias de mulheres “Eu te amo mais do que jamais achei que pudesse amar qualquer coisa / I love you more than I ever thought I could love anything”, em seguida há um corte seco para um plano de mulher vomitando, ao que a voz reage com um “espera / wait” reticente.

O som tem também um papel importante na estrutura de conflito elaborada pelo filme. Em *Schmeerguntz* as pistas de imagem e de áudio são praticamente independentes no que se refere a origem do material. Enquanto na imagem temos a estrutura narrativa já descrita, ouvimos um áudio costurado por diversos trechos de música, pedaços de

diálogo sem uma fonte clara, e narrações de contos de fada, que aparecem com destaque no início e no final do filme, como uma moldura. O corte do som é quase sempre bastante brusco, transitando de um registro a outro por meio de interrupções súbitas. Assim, se uma música de rock dá ritmo e unidade a vários recortes de revista, ela cessa bruscamente quando a montagem se alterna para as imagens filmadas por Nelson e Wiley, e volta a soar do ponto em que parou quando retornam às imagens recicladas. Essa intermitência sonora acaba por acentuar a sensação de choque e descontinuidade promovida pelo filme.

Em *Schmeerguntz*, as realizadoras parecem querer mostrar a farsa das imagens assépticas e fetichizadas da publicidade e televisão da época. A fralda suja, o ralo de pia cheio de comida, a depilação, são pressupostos do bebê cheiroso, casa tinindo e visual impecável dessas imagens, mas eles devem ser escondidos e mascarados para promover o valor dessas representações. Ao aproximar os dois registros na montagem através do corte, o filme os mostra como componentes do mesmo universo, e altera a leitura das imagens higienizadas da representação hegemônica.

Schmeerguntz estabeleceu forte relação com o movimento feminista radical de sua época. Carol Giardina relata que o filme foi uma inspiração para o que ficou conhecido como o protesto da “Queima de Sutiãs”, que em 1968 reuniu 400 ativistas do Women’s Liberation Movement para fazer oposição ao concurso de Miss America. Embora nenhum sutiã tenha sido queimado no dia, a mitologia foi criada a partir do fato de que a manifestação contou com latas de lixo nas quais foram jogados itens considerados ícones da imposição de padrões de beleza, como sutiãs, sapatos de salto alto, maquiagem, entre outros (GIARDINA, 2010). Assim, o filme se mostra como parte de um caldo cultural dos anos 1960, no qual atua de forma múltipla, respondendo a um movimento feminista então efervescente, produzindo novos caminhos dentro desse movimento e respondendo também a produções midiáticas de identidades de gênero hegemônicas, desconstruindo certas imposições da época às mulheres e produzindo novas identidades possíveis, ao colocar na tela imagens de mulheres até então inconcebíveis.

Já em *Intermittent Delight* (2007)¹⁰⁹, dirigido pela ganense-estadunidense Akosua Adoma Owusu, um material de natureza similar às propagandas de eletrodomésticos que vemos em *Schmeerguntz* é contraposto a imagens também captadas pela cineasta, mas nesse caso o choque ocorre em chave distinta. Owusu trabalha em cima de um filme de

¹⁰⁹ Disponível em <https://vimeo.com/18611914> (último acesso 07/10/2020)

publicidade da Westinghouse¹¹⁰ chamado *Match Your Mood*, no qual donas de casa são encorajadas a decorar suas geladeiras em modo “faça você mesmo”, para combiná-las com a decoração do ambiente, ou mesmo com suas vestimentas ou com festas temáticas. Produzido em 1968, o comercial se distancia em alguns aspectos do material um pouco anterior apropriado em *Schmeerguntz*, oferecendo uma visão mais jovem e festiva da vida doméstica. Ainda assim, ambos os filmes trabalham com materiais constituintes daquilo que Catherine Russell aponta como uma construção da “América” própria do período da Guerra Fria:

Durante a Guerra Fria, a “América” foi construída na mídia como um domínio culturalmente específico de valores de família, democracia, e livre empreendimento, com a cidade pequena e a família nuclear suburbana como seu ponto focal. A parafernália do capitalismo de consumo, na forma de eletrodomésticos e comida processada, constituía o detalhe etnológico que circulava ao redor da dona de casa norte-americana como rainha do consumo.¹¹¹ (RUSSELL, 1999, p. 242)

Em *Match Your Mood*, a dona de casa e rainha do consumo é jovem, promove festas dançantes em casa e decora sua geladeira com estampas variadas conforme seu estado de espírito. A diferença principal entre *Intermittent Delight* e *Schmeerguntz* está, no entanto, na forma como as realizadoras se relacionam com o material. As estampas de decoração das geladeiras servem de motivo visual para que Owusu promova uma série de sobreposições e colagens visuais com tecidos estampados africanos, e as imagens do comercial são entrecortadas com imagens filmadas pela diretora retratando mulheres e homens negros tecendo e costurando no Gana, sobre as quais Owusu adiciona efeitos de cor e sobreposições, com mesclagem digital, de padrões de estampas diversos.

¹¹⁰ Disponível integralmente em: https://archive.org/details/match_your_mood (último acesso em 23/09/2020)

¹¹¹ “During the Cold War, “America” was constructed in the media as a culturally specific domain of family values, democracy, and free enterprise with the small town and suburban nuclear family as its focal point. The paraphernalia of consumer capitalism, in the form of household appliances and prepared foods, constituted the ethnological detail that circulated around the American housewife as consumer queen.”



Figura 3.8 - Geladeiras em *Schmeerguntz* (1965, dir. Gunvor Nelson e Dorothy Wiley) e em *Intermittent Delight* (2007, dir. Akosua Adoma Owusu)

Em *Intermittent Delight*, o choque está também na relação entre imagem e trilha sonora. Composta por uma percussão de sonoridade africana aliada à captação de som direto do barulho dos teares, com seu ranger de madeira, a trilha contrasta com o material fílmico quando sobreposta às imagens do comercial. Em especial, uma cena retratando jovens estadunidenses brancos dançando em frente a uma geladeira decorada com as cores e estrelas da bandeira dos Estados Unidos, sobreposta com a trilha de Owusu causa desencontro e estranhamento, e imprime um senso de alienação ao ideal de vida retratado.

Em dado momento a montagem promove a aproximação entre as mãos de uma trabalhadora têxtil cortando um grande pedaço de tecido e as mãos da dona de casa branca, que corta tecido para colar em um painel e mede sua geladeira com uma fita métrica ao mesmo tempo que dança, alegre, de forma artificial. Embora similares, os gestos trazem cargas simbólicas muito distintas. O trabalho mostrado no comercial de geladeira está muito mais ligado a necessidades criadas pelo consumo do que ao universo

da produção ou da reprodução. A futilidade do ato de customizar geladeiras com estampas diversas aumenta quando sobreposta às imagens de produção têxtil. Assim, ao invés de apenas quebrar a idealização da vida da dona de casa branca presente no comercial, Owusu aponta para a especificidade, de corte racial, do ideal de dona de casa norte-americana, ao mesmo tempo em que coloca em cena modos e gestos de produção. Enquanto em *Schmeerguntz* o choque com imagens próprias quebrava a imagem fetichizada da vida da mulher branca, mostrando aquilo que o fetiche precisa esconder para se propagar, em *Intermittent Delight* é possível identificar um movimento em direção a uma quebra do fetiche da mercadoria. Owusu mostra a propaganda de geladeiras não só como uma representação e produção de identidades femininas brancas como donas de casa, mas símbolo de uma cultura de consumo que esconde os modos de produção em suas mercadorias. O filme aponta assim para desigualdades raciais e geográficas, atravessadas pelas identidades de gênero.

A montagem de conflito utilizada por esses filmes remete à montagem dialética como proposta por Eisenstein (EISENSTEIN, 1990), na qual o choque ou conflito entre dois planos produz uma ideia, um sentido novo. Essa estratégia foi empregada frequentemente e de formas diversas na história dos filmes de *found footage* feitos por mulheres.

Os exemplos encontrados de montagem de conflito mostram que um mesmo tipo de material pode ser tensionado diferentemente de acordo com o contexto em que é reapropriado. Contemporâneas do imaginário do pós-guerra descrito por Russell, além de jovens mães e donas de casa brancas, Nelson e Wiley se identificam como público alvo consumidor das propagandas e produtos televisivos de que se apropriam, mas denunciam um desencontro entre o que essas imagens propõem e idealizam e aquilo que as duas apresentam no filme como realidade concreta da vida dessas mulheres. Já Owusu tem sua relação com o material pautada por distanciamento temporal e por uma identidade marcada por aquilo que vai chamar de *consciência tripla*. Owusu parte do conceito de *consciência dupla* cunhado por W.E.B. Du Bois em 1903, em que o negro americano estaria sempre pautado por uma dupla percepção, se olhando ao mesmo tempo pelos seus próprios olhos e pelo olhar do branco (DU BOIS, 2007). A essa percepção, a diretora adiciona uma terceira camada, marcada por feminismo, identidade *queer*, e imigração¹¹².

¹¹² Essa visão é expressa na biografia da artista em seu site www.akosuaadoma.com (último acesso 08/10/2020)

Assim, enquanto *Schmeerguntz* é fruto e retrato da segunda onda do feminismo, *Intermittent Delight* nasce atravessado pelo debate interseccional e decolonial. *Autópsia*, por sua vez, faz parte de um contexto histórico que Heloísa Buarque de Hollanda (2018) chama de quarta onda do feminismo no Brasil, iniciada a partir de 2013 com protagonismo jovem e marcado uso das redes sociais. Embora organizem discursos diferentes relacionados a gênero, feminismo e suas intersecções com outros marcadores, os três filmes se utilizam da estratégia do conflito para confrontar determinados imaginários dominantes com um olhar próprio e subjetivo das realizadoras, seja para mostrar as imagens apropriadas como incompletas, artificiais ou responsáveis pela produção de um imaginário violento e opressor.

3.4 Continuidade

Em seu livro *This is Called Moving*, Abigail Child afirma: “A mente quer fazer conexões. Eu quero desconectar. A continuidade no sentido hollywoodiano nunca me pareceu fiel à vida. Não às minhas experiências, não às minhas memórias. O que parece mais real é uma espécie de continuidade saltitante, algo que omite, pula, faz conexões surpreendentes”¹¹³ (CHILD, 2005, p. 207). As obras vistas até o momento trabalham com estratégias em geral ligadas a essa “continuidade saltitante”, que em suas repetições, conflitos ou ressonâncias não-lineares criam rupturas, fragmentação, descontinuidades, que desnaturalizam as representações existentes no material apropriado e dele fazem emergir um significado oculto, reprimido.

Há, no entanto, uma outra abordagem possível no trabalho com *found footage* que consiste justamente em se apropriar das convenções de continuidade na montagem e mesmo do desejo da mente de “fazer conexões”. Em geral os trabalhos que se utilizam de estratégias desse tipo oferecem uma leitura ambivalente sobre o material. Por um lado, as convenções da montagem narrativa, constitutivas de um repertório comum de códigos entre os espectadores, fazem com que, dispostos em sequência, os diferentes materiais apropriados pareçam apresentar uma história, uma relação espacial e temporal. Por outro lado, mostrando os materiais utilizados como advindos claramente de fontes diversas, esses filmes acabam por des-re-construir o espaço cinematográfico clássico, apontando-o

¹¹³ “The mind wants to link. I want to unlink. Continuity in the Hollywood sense has never seemed true to life to me, not to my experiences, not to memory. What seems truer is some kind of jumpy continuity, something that skips, makes leaps, surprising connections.”

como uma construção pautada em convenções, ao mesmo tempo em que se apropriam dessas convenções na construção de um novo espaço narrativo.

William Wees se debruça com alguma profundidade sobre a utilização desse recurso em extrapolações de relações de causa e efeito em filmes como, por exemplo, *Loose Ends* (1979, dir. Chick Strand). Em determinada cena deste filme, planos de origens distintas de um homem atirando, um menino caindo, uma mulher se assustando e saindo correndo, deixando de lado um ferro de passar ligado, e labaredas de fogo se espalhando, são articulados de forma a contar uma pequena estória: o homem atirou no menino, o barulho do tiro assustou a mulher, e o ferro ligado causou o incêndio. Enquanto Chick Strand faz com que o fogo se espalhe a partir de relações de montagem, Bruce Conner faz o mesmo com a água, em uma sequência bastante conhecida de *A Movie* (1958) analisada detalhadamente por Wees para exemplificar o que ele categoriza como uso da colagem na montagem de filmes de *found footage*. Em *A Movie*, planos de um submarino submergindo são seguidos por um militar olhando em um periscópio, através do qual temos a impressão de que ele vê uma mulher seminua, muito similar a Marilyn Monroe, em posição sexualizada. O militar parece reagir à imagem da mulher, gritando uma ordem que faz com que um míssil seja atirado, causando explosões atômicas que agitam o mar, que por sua vez gera ondas que atingem surfistas, barcos e pessoas praticando esqui aquático. Os planos utilizados pertencem a origens e regimes de representação bastante diversos, mas relações de olhar, de direção de movimento e noções de causa e efeito fazem com que eles pareçam compor a narrativa descrita acima.

Tematicamente, a colagem de Conner entre planos de ao menos quatro fontes diferentes não apenas produz uma série de piadas visuais e ligações metafóricas entre desejo sexual e agressividade militar, entre orgasmo e aniquilação, ela também desconstrói estratégias convencionais de montagem que ligam um plano ao outro através de relações implícitas de causa e efeito. Assim como a “montagem intelectual” de Eisenstein, as conexões claramente artificiais entre planos de *A Movie* não apenas chamam a atenção para a técnica da montagem em si, mas provocam uma visão crítica e autoconsciente das representações cinematográficas, especialmente quando se tratam de representações que foram originalmente destinadas a serem vistas como sinais não mediados da realidade.¹¹⁴ (WEES, 1993, p. 40)

¹¹⁴ “Thematically, Conner's collage of shots from at least four different sources not only produces a series of visual gags and metaphoric links between sexual desire and military aggressiveness, between orgasm and



Figura 3.9 - *A Movie* (1958, dir. Bruce Conner)

Assim como Wees, entendo que o uso das convenções de montagem em filmes de *found footage* pode servir não somente para criar associações temáticas e semânticas, mas também para expor os próprios códigos de construção espacial do cinema como artificiais, como representação. Em *A Movie*, no entanto, parece-me que tal desconstrução não resulta em libertar a representação da mulher de seu lugar de objeto do olhar fetichizado, tampouco em minar o poder fálico masculino que dispara contra ela dentro do filme. Proponho então um breve comentário sobre duas obras lésbico-feministas que se utilizam das convenções de montagem para provocar o efeito descrito por Wees, ao mesmo tempo em que inscrevem, a partir da criação de relações narrativas, um desejo próprio no material apropriado.

Em *History Lessons* (2000), Barbara Hammer busca o que pode haver de evidência de uma história lésbica nos registros audiovisuais estadunidenses. Ao fazer uma pesquisa

annihilation, it also deconstructs conventional editing strategies that link one shot to with the next through implied cause and effect relationships. Like Eisenstein's "intellectual montage," the obviously contrived connections between shots in *A Movie* not only call attention to the montage technique itself, but provoke a self-conscious and critical viewing of cinematic representations, especially when they are representations that were originally intended to be seen as unmediated signs of reality"

acerca das imagens de mulheres homossexuais produzidas nos Estados Unidos, desde o advento da fotografia até a Revolta de Stonewall¹¹⁵ - evento de 1969 que marca um estopim da militância LGBT no país - Hammer encontra muito pouca coisa, sendo a grande maioria imagens produzidas por homens, retratando essas mulheres de forma fetichizada - em filmes pornográficos ou de *softcore* - ou degradante - como loucas ou criminosas. Assim, Hammer vai partir dessas imagens para, através da montagem, ressignificá-las e criar uma “aula de história”, que mostra lésbicas presentes e visíveis nos Estados Unidos desde o surgimento da imagem fotográfica. O filme se estrutura em uma espécie de compilação, em ordenamento não-cronológico, que vai criando pequenas cenas independentes ou esquetes temáticas que se seguem umas às outras sem uma relação de causalidade definida.

History Lessons trabalha constantemente com a questão da in/visibilidade lésbica. Ou seja, ao mesmo tempo em que as lésbicas estão à margem da representação na cultura visual explorada por Hammer, a sua ausência representa também a imagem de uma latência, que pode ser decodificada pelo olhar atento e treinado (BRANDÃO; SOUSA, 2019). No interior deste jogo há também os regimes de hipervisibilidade, que em *History Lessons* são representados pelas múltiplas cenas de filmes pornográficos encontrados por Hammer, em geral produzidos pelo e para o olhar masculino, nos quais o sexo lésbico está em quadro de forma explícita e evidente, mas dentro das normas e padrões desse olhar masculino.

Ao longo dos 70 minutos de filme, Hammer emprega diversas estratégias de ressignificação sobre as imagens apropriadas. A montagem de conflito será explorada frequentemente em *History Lessons*, em geral cotejando imagens de cinejornais, televisão e filmes educativos, que não fazem referências a homossexualidade, junto a pornografia, fotografias *still* e material gráfico (capas de revista, panfletos, notícias de jornal) de conteúdo explicitamente lésbico. Um vídeo institucional sobre mulheres nas forças armadas, por exemplo, é entrecortado com uma pornografia que retrata uma cena de sexo entre jovens mulheres vestindo uniformes e adereços de uma banda marcial. As imagens pornográficas são frequentemente inseridas no filme dessa forma entrecortada, que promove um paralelismo, apontando para um lugar de fantasia, desejo ou subtexto nas

¹¹⁵ Revolta de Stonewall é o nome dado a uma série de manifestações da comunidade LGBT nos Estados Unidos realizadas em 1969 contra uma batida policial ocorrida no bar Stonewall Inn, em Nova York. A Revolta marca um estopim na militância LGBT no país, tendo como um de seus efeitos a criação de Marchas do Orgulho Gay em diversas cidades, ativas até os dias de hoje.

cenar com as quais são justapostas. Em outras palavras, ao associar, através da montagem, imagens de conteúdo lésbico fetichizado a outras imagens, que representam mulheres em situações diversas, Hammer incute nelas uma possibilidade de subjetividade e desejo lésbico. Dessa forma, retira também do espectro de apenas fetiche as imagens pertencentes ao regime de hipervisibilidade.

Outro recurso utilizado frequentemente no filme é a dublagem de trechos de fala, substituindo o conteúdo das falas originais para que façam referência a lésbicas e ao desejo entre mulheres. Já em uma das primeiras cenas, Hammer se apropria de um trecho de filme dos anos 1940 que retrata a então primeira-dama estadunidense Eleanor Roosevelt durante o que se supõe ser uma conferência por direitos das mulheres¹¹⁶. Uma voz em *off* apresenta Roosevelt, afirmando que “Ninguém conhece lésbicas nos Estados Unidos melhor do que ela”¹¹⁷. A palavra “lésbicas” salta como claramente dublada, com uma voz artificialmente aguda, tendo sido inserida por Hammer sobre a palavra “mulheres” do original. A conferência segue, e a partir de então mesmo as falas originais do material parecem carregar um subtexto lésbico. Essa sequência promove também o conflito entre imagens ao entrecortar cenas da conferência com fotografias *still* de casais lésbicos.

As estratégias que delineei brevemente aqui se somam ao uso de convenções de continuidade para construir um universo em que a história das mulheres lésbicas se faça presente. No entanto, como indicado nas falas explicitamente dubladas, esse universo é marcado por uma instabilidade constitutiva e por referências constantes a seu status de construção dentro do filme. Os materiais gráficos e fotografias *still*, por exemplo, ocupam um lugar ambíguo na narrativa, parecendo ao mesmo tempo *inserts* externos empregados na criação de choque e planos detalhes diegéticos. Logo em uma das primeiras cenas do filme, uma adolescente decora as paredes de seu quarto com recortes de papel. O plano em preto e branco é claramente uma encenação ficcional e parece retirado de algum programa de televisão ou filme educativo. Os planos em que a menina manuseia pedaços de papel, recortando-os com uma tesoura, contemplando-os e em seguida levando-os à parede são alternados com planos de fotografias antigas filmadas por Hammer, que

¹¹⁶ O material original digitalizado pode ser visualizado em <https://www.wpafilmlibrary.com/videos/166475> (último acesso 17/10/2020)

¹¹⁷ No one knows lesbians in the United States better than she does

mostram uma mulher de aparência *butch*, um grupo de mulheres, a maioria fazendo *cross-dressing* com trajes masculinos, e um casal de mulheres vestindo paletós.

Ao mesmo tempo em que as fotografias se mostram como um material externo, inserido, a montagem entrecortada com o gestual da menina faz com que pareçam planos detalhes do material manuseado por ela. Assim, a partir de imagens alheias e da apropriação dos códigos de montagem, Hammer inscreve no filme educativo uma possibilidade de identificação de mulheres que está fora dos padrões heteronormativos, e uma possibilidade de desejo da menina por essas figuras. A cena não se propõe a homogeneizar o material, fazendo os planos realmente parecerem advindos da mesma cena, mas sim a manter a sua diferença. As imagens filmadas por Hammer estão em uma proporção de tela distinta dos planos da menina, e apresentam uma gama de cores diferente. Além disso, no plano geral é possível ver fotos de bailarinas na parede da jovem - signos de uma ideia de feminilidade hegemônica distinta do que vemos nos planos detalhes.



Figura 3.10 - *History Lessons* (2000, dir. Barbara Hammer)

O uso de enxertos de material gráfico - planos de impressos contendo ilustrações e tipografia - também produz um sentido de ambiguidade similar. Em sua maioria, esses materiais são capas de livros ou revistas eróticas, mas incluem também algumas manchetes de tabloides sensacionalistas e cartazes. As imagens e textos desses materiais produzem um efeito de colagem e parecem fazer comentários externos sobre as cenas, ao mesmo tempo em que a narrativa construída no filme frequentemente os insere também dentro das cenas, como planos detalhes. Em um trecho voltado à vida universitária, vemos duas garotas lendo um livro juntas e conversando em um quarto de república enquanto a voz empostada de um narrador afirma: “A vida universitária tinha muito a oferecer. Key e Jeanne estavam certas disso ao fim de seu ano de calouras”¹¹⁸. Nesse momento, Hammer corta para dois curtos planos de material gráfico: a capa de um livro chamado “Sorority Sin” (Pecado de Sororidade), com a ilustração de uma mulher de camisola, em pose sedutora, e em seguida o que parece ser um cartaz, com a foto do rosto de uma mulher e as palavras: “Headmistress Hassler - Lesbian” (Diretora Hassler - Lésbica).

Ainda na mesma sequência, uma elipse leva ao segundo ano de faculdade das garotas. No mesmo quarto de república, quatro amigas conversam entre si, e o narrador permanece delineando o fio narrativo: “Mesmo quarto, mesmos assuntos para se conversar”¹¹⁹. Uma das meninas deixa cair um livro. Quando o livro cai, outra se abaixa para pegá-lo e, em continuidade com seu movimento, Hammer corta para um plano detalhe da capa de um livro intitulado “I Prefer Girls (Eu Prefiro Garotas)”, ilustrada com a imagem de uma mulher sedutora. Hammer faz um close no rosto da mulher da capa, no momento em que o narrador diz: “Algo novo para se conversar também”¹²⁰. Em seguida voltamos para o plano das quatro garotas, e a menina que havia se abaixado está olhando pensativa para o livro, que agora está em sua mão, enquanto as outras seguem conversando. Após alguns instantes, ela interrompe a conversa para perguntar às outras como é fazer sexo como uma mulher. Novamente, é a dublagem de Hammer - assumidamente artificial e descolada da cena - que insere este assunto na conversa.

¹¹⁸ “College had much to offer. Key and Jeanne were sure of that by the time their freshman year was over”

¹¹⁹ “Same room, same things to talk about”

¹²⁰ “Something new to talk about too”



Figura 3.11 - *History Lessons* (2000, dir. Barbara Hammer)

Nas sequencias descritas, as fotografias, textos e materiais gráficos têm uma dupla função na montagem, ao mesmo tempo elementos estranhos que estão lá para criar relações de choque com o restante da cena, e planos detalhes inclusos na narrativa, uma vez que podem facilmente ser interpretados diegeticamente como aquilo que as personagens estão observando, lendo ou manuseando. Hammer explora a característica fragmentária do plano detalhe em seu duplo movimento enquanto fragmento que está lá para compor uma unidade (procedimento da montagem clássica narrativa) ao mesmo tempo em que a explicita como fragmentada, composta “a partir de elementos discordantes, retirados de outras unidades” (AMIEL, 2007, p. 60). Vincent Amiel faz distinções entre o uso do plano detalhe no que chama de “montagem narrativa”, onde é muitas vezes utilizado para demarcar ou esclarecer algum ponto da trama e na “montagem discursiva”, onde ele existe como fragmento fechado em si, que interrompe o curso do filme como um comentário ou desvio de foco. O autor ressalta, no entanto, que esses usos frequentemente coexistem.

A estética do fragmento não é incompatível com um princípio narrativo: é muitas vezes complementar. Ela permite, num dado momento, inverter o ponto de vista. Abandonar o fio principal para habitar, pelo olhar ou pela consciência, subitamente, um mundo à parte. Ou então derivar para uma ideia, um sistema de significação, diferentes dos precedentes.
(*ibidem*)

Assim, em *History Lessons* o uso do plano detalhe faz com que as narrativas dos filmes apropriados coexistam com um sistema de significação que a princípio elas ignoravam ou mesmo tornavam invisível. Ao mesmo tempo dentro e fora da narrativa, os

inserts montados por Hammer tem também a capacidade de mostrar a continuidade e unidade das narrativas como representações constituídas por fragmentos distintos e não “como sinais não mediados da realidade”. O uso que o filme faz das convenções narrativas é, assim, também uma forma de repetir e deslocar construções tidas como dadas, e nesse sentido se aproxima da ideia de Butler de que a “repetição imitativa do ‘original’, revela que o original nada mais é do que uma paródia da ideia do natural e do original”.

Se Hammer escolhe o plano detalhe como forma de subverter a continuidade e as convenções narrativas, em *Encuentro Entre dos Reinas*¹²¹ (1991), a chilena Cecília Barriga se utiliza da convenção do plano/contra-plano para promover o encontro amoroso entre duas das maiores estrelas da Hollywood “pré-code”¹²²: Greta Garbo e Marlene Dietrich. “Às vezes a fã lésbica quer suas ídolas exatamente como elas apareceram pela primeira vez na tela - mas, bem, diferentes”¹²³, afirma Ruby Rich sobre o vídeo em seu livro *New Queer Cinema*, responsável por descrever um momento de efervescência do cinema *queer* nos anos 1990, do qual o vídeo de Barriga faz parte (RICH, 2013). O vídeo é dividido em sequências, separadas por intertítulos que indicam o tema, objeto ou locação central de cada uma. As imagens são retiradas de diversos filmes hollywoodianos estrelados pelas duas atrizes, e são acompanhadas de trilha musical incidental composta por Edith Salazar. Parodiando as trilhas hollywoodianas, a música indica o tom dramático de cada cena, com variações entre o idílico, o suspense e o emocional, e promove comentários sonoros pontuais de efeito cômico, como sons de buzinas durante uma cena de perseguição, ou trombetas quando estas aparecem em quadro, anunciando a chegada das rainhas.

A primeira cena, denominada “o lago”, começa com Greta Garbo pescando tranquilamente à beira de um lago, acompanhada de um homem. Marlene Dietrich, também acompanhada, se aproxima sobre uma canoa, que pela direção de olhar de Garbo e pela semelhança das locações parece estar no mesmo lago. Quando Dietrich desce da embarcação, observada por Garbo, ela se abraça com seu acompanhante. A reação da outra é de completo pavor e desespero, e ela precisa ser reconfortada por seu companheiro, que termina também por beijá-la. Depois dessa sequência os homens saem

¹²¹ Também referido em alguns contextos como *Meeting two queens* e *Meeting of two queens*

¹²² Hollywood pré-code compreende o período entre a expansão do som no cinema estadunidense no final dos anos 1920 e o estabelecimento do Motion Picture Production Code – código de valores que regeu Hollywood entre os anos 1930 e 1960, censurando filmes que dele se afastavam. O período pré-code é marcado por uma tematização mais livre da sexualidade em suas diversas facetas, além de outros temas que seriam posteriormente censurados, como violência e consumo de drogas.

¹²³ “Sometimes the dyke fan wants her idols just the way they first appeared on screen - but, well, different”

de cena, e Barriga constrói uma série de sequências que criam uma história tortuosa de amor entre as mulheres, repleta de diálogos, desencontros e silêncios construídos principalmente com o recurso do plano/contra-plano.



Figura 3.12 - *Encuentro Entre dos Reinas* (1991, dir. Cecília Barriga)

Outras convenções narrativas são também mobilizadas pelo filme, mas, assim como em *History Lessons*, o uso dessas convenções é sempre empregado de forma a conter alguma instabilidade, que tensiona a verossimilhança da nova narrativa. Na sequência denominada “hospital”, por exemplo, Barriga cria uma espécie de montagem paralela, na qual tanto Garbo quanto Dietrich percorrem salas de hospitais em busca de alguém. No final da cena, cada uma das atrizes encontra a outra deitada, desacordada, e as duas passam um momento observando o rosto dormente de sua amada. No início da cena, o aparente paralelismo criado pela montagem faz parecer que as ações das duas acontecem simultaneamente. No final, a revelação das atrizes no leito mostra que as ações ocorrem em um tempo/espaço diferente, mas ao mesmo tempo constrói a ilusão dos encontros no leito do hospital. Já em “a biblioteca”, o eixo de olhar das atrizes constrói um diálogo claro e um evidente flerte. Dietrich em cima de uma escada para alcançar as prateleiras mais altas da biblioteca, com a saia ligeiramente levantada mostrando sua perna, é sujeita ao olhar de Garbo, que olha para cima e parece conversar com ela de forma confiante.

Em “a perseguição” Marlene Dietrich, de carro, parece perseguir Greta Garbo, em uma carruagem puxada por cavalos. Nessa cena é também o olhar de Garbo, frequentemente se voltando para trás, para a perseguidora, que produz o entendimento da narrativa, de que é ela a ser perseguida pela outra. Apesar da incongruência de

veículos, o carro e a carruagem coexistindo, o primeiro não conseguindo alcançar a segunda, ainda assim as relações criadas pela montagem são capazes de construir uma narrativa que coexista com esse estranhamento.

Sequências como “o lago” e “a biblioteca” promovem um verdadeiro encontro entre Dietrich e Garbo, criando uma geografia criativa a partir, principalmente, do eixo de olhar em planos próximos - enquadramento símbolo do melodrama. Já cenas como “chapéus” e “o gesto”, se dedicam a uma compilação de grandes momentos das performances das atrizes, seja uma sequência de chapéus maravilhosos, dos mais simples aos mais extravagantes, utilizados pelas duas ao longo de suas carreiras, seja uma decupagem de seus gestos, dado essencial das performances do melodrama: a mão trêmula de Dietrich segurando o cigarro em *O Expresso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932, dir. Josef von Sternberg), ou Garbo beijando sua própria mão ao ser encaminhada para sua execução em *Mata Hari* (1931, dir. George Fitzmaurice). Essas cenas utilizadas no vídeo sem pretensão narrativa se distinguem das demais por recursos como pequenos *blacks* que separam os planos na cena “chapéus” e *fades* que mesclam os rostos das duas atrizes em “o gesto”. Essas cenas compõem uma distensão na sutil narrativa do filme, e são dedicadas a uma apreciação das duas estrelas de um ponto de vista elegíaco, de fã.

De fato, *Encuentro Entre dos Reinas* se mostra como um filme de fã, expressivo de uma imensa admiração pelas duas estrelas. No entanto, Barriga emprega uma leitura a contrapelo desse *corpus* de filmes, ou aquilo que Richard Dyer chamou de *bricolage*¹²⁴, como forma de tornar visível sua própria leitura das imagens enquanto espectadora lésbica. O filme traz a primeiro plano todas as pistas e especulações efetuadas em Hollywood sobre inclinações lésbicas tanto nos papéis que as duas atrizes representavam quanto nas suas vidas reais¹²⁵. Todos esses dados, até então relegados à esfera de subtexto, insinuações e fofocas, entram em quadro e assumem protagonismo no filme de Barriga.

Através das convenções de montagem do campo/contra-campo, o filme é capaz de fabricar um espaço fílmico que permite o encontro das duas atrizes, que em suas carreiras

¹²⁴ Dyer parte do termo *bricolage* de Claude Levi-Strauss, para indicar uma possibilidade para o espectador homossexual de mexer com as imagens que lhe são oferecidas, dobrando seu significado a seu próprio desejo (DYER, 1977). O que aqui é descrito como uma postura de espectadorialidade, em *Encuentro Entre dos Reinas* é realizado de forma literal através da montagem.

¹²⁵ Para mais sobre o papel das duas atrizes em uma espectadorialidade LGBTQI+ da Hollywood clássica, ver (HORAK, 2014); (RUSSO, 1987).

nunca de fato contracenaram, e que permite, acima de tudo, seu encontro amoroso. O clímax do filme se dá justamente a partir de cenas de *Rainha Christina* (*Queen Christina*, 1933, dir. Rouben Mamoulian), filme que se tornou icônico de uma espetatorialidade LGBTQI+ pelo frequente *cross dressing* realizado por Cristina/Garbo no filme e por um beijo lésbico incluído na trama. Com grande pompa, Barriga promove o encontro entre Catarina da Rússia, interpretada por Dietrich em *A imperatriz vermelha* (*The Scarlet Empress*, 1934, dir. Josef von Sternberg), e a Rainha Cristina de Garbo. Cercadas por suas respectivas cortes, as duas rainhas se aproximam e travam um breve diálogo, Dietrich com sua confiança e charme habitual, Garbo parecendo tensa e desconfortável. Após esse encontro público, vem a cena da alcova, o encontro íntimo entre as duas. A rainha Cristina de Garbo, agora vestida em seus trajes masculinos, é interpelada por uma Dietrich que agora se mostra tímida, insegura, e que se despe sob o olhar da outra. Em resposta, Garbo passa a se despir também. O encontro sexual das duas fica subentendido e em seguida vemos uma cartela “The End”.



Figura 3.13 - *Encuentro Entre dos Reinas* (1991, dir. Cecília Barriga)

Após a cartela, no entanto, o final feliz é rompido. Marlene Dietrich, de fraque e cartola em *Marrocos* (*Morocco*, 1930, dir. Josef von Sternberg) beija outra mulher sob o olhar amargurado de Garbo, e em seguida observa Garbo como Rainha Cristina beijando sua dama de companhia Ebba Sparre. Em seguida os homens voltam à cena em momentos de romance com as duas, encerrando as possibilidades de concretização do desejo lésbico que haviam sido construídas até então. Por fim, vemos as duas chorando, e em uma

lágrima de Dietrich, Barriga sobrepõe o rosto de Garbo. O filme termina com fusões entre os rostos das duas atrizes, em expressões quase idênticas.



Figura 3.14 - *Encuentro Entre dos Reinas* (1991, dir. Cecília Barriga)

O imaginário provocado pelas duas estrelas em fãs *queer* é tão forte que mobiliza até hoje remontagens a partir destas mesmas cenas de filmes dos anos 1930. O YouTube está repleto de *vids* como *Greta Garbo Marlene Dietrich; I Kissed A Girl* (postado pelo usuário Jan DeFrank), *Greta Garbo - I'm Your Man* (postado pelo usuário copacopac) e *Marlene Dietrich : Boys will be Boys* (postado pelo usuário xDanotchka). Entendendo, como defende Francesca Coppa (COPPA, 2008), que nos *vids* o papel das músicas é fornecer comentários sobre essas imagens reapropriadas, o próprio título das músicas utilizadas já indica a exploração pelos *vids* das possibilidades de afeto lésbico e da androginia e *crossdressing* apresentadas na performance das duas atrizes.

Encuentro entre dos Reinas, no entanto, vai além da compilação de grandes momentos das atrizes, ou da repetição das cenas que se cristalizaram como ícones de uma espectadorialidade LGBTQI+. Ao se utilizar das convenções narrativas da montagem e da continuidade, tanto Barriga quanto Hammer produzem espaços fílmicos em que o desejo entre mulheres pode ser livremente compartilhado e representado, pode mesmo ser objeto das grandes narrativas de amor hollywoodianas. Ao mesmo tempo, a instabilidade

dessas representações, com suas descontinuidades e mesmo com o conhecimento extra-fílmico que aponta para sua construção, produz também a imagem da ausência dessas representações. Em outras palavras, ao produzir essas representações e simultaneamente desestabilizá-las, esses filmes tornam visíveis as lacunas e silêncios da história que tornam invisível a existência lésbica.

O uso das convenções de montagem se mostra como mais uma camada de apropriação, que se soma à apropriação do material utilizado. Como acontece com o material do *found footage*, as próprias escolhas de montagem reapropriadas também ocupam uma posição necessariamente contraditória ou dialética, em sua simultânea construção e desconstrução do espaço fílmico. Além disso, a criação de continuidade entre materiais descontínuos serve para mostrar a própria ideia de continuidade como uma construção baseada em convenções, o que desestabiliza não só o novo contexto de utilização das imagens, mas também as narrativas de onde elas provêm.

3.5 Materialidade

Nos anos 1990, a franco-canadense Louise Bourque enterrou no fundo do quintal da antiga casa de sua família, de onde estava se mudando, trechos descartados e tomadas não utilizadas de seus três primeiros filmes. Cinco anos depois, ao desenterrar os rolos de filme, Bourque descobre com surpresa uma imagem de seu rosto, então uma jovem diretora, entre as imagens retratadas no material enterrado. Esse encontro de um material desconhecido, embora de sua autoria, e extremamente transformado pelo tempo, um *found footage*, resulta no filme *Self Portrait Post Mortem* (2002). No curta de pouco menos de três minutos, o trecho de filme enterrado que retrata Bourque é ralentado, e o resultado são quadros demorados em que a princípio se observa a degradação do material, já em decomposição física, o mofo desenhando formas orgânicas e abstratas de tom amarelo esverdeado sobre um fundo preto. Lentamente, as manchas desvelam o rosto jovem de Bourque, que é novamente engolido e revelado, e por fim encoberto novamente pelos volumes abstratos formados pela decomposição do filme.

O título do filme faz referência à fotografia post-mortem, prática corrente nos Estados Unidos e na Europa no século XIX e começo do XX. A prática consistia em fotografar os mortos, em geral em poses em que eles aparentassem estar vivos e alertas, ou apenas cochilando, e muitas vezes lado a lado com a mãe ou outros parentes vivos. Em

um tempo em que a taxa de mortalidade infantil era muito alta e a fotografia um artigo raro, os retratos post-mortem serviam muitas vezes como uma forma de imortalizar os familiares falecidos, que em muitos casos eram crianças, e de guardar uma lembrança de seus rostos.



Figura 3.15 - *Self Portrait Post Mortem* (2002, dir. Louise Bourque)

Assim como a fotografia post-mortem, o cinema é visto como uma mídia capaz de ultrapassar a morte. Devido a sua indexicalidade e capacidade de representar o movimento ele seria capaz de trazer de volta à vida as pessoas retratadas. Esse efeito se intensifica no *found footage*, que coloca sempre em circulação imagens captadas em algum ponto do passado. Talvez um dos principais aspectos de fascinação provocados pela disparidade temporal de uma imagem em movimento é a noção de que as pessoas ali retratadas, provavelmente, já morreram. Como afirma Mulvey, “a presença do passado no cinema é também a presença do corpo ressuscitado e essas imagens podem disparar, nem que seja por associação, questões que ainda parecem imponderáveis: a natureza do tempo, a fragilidade da vida humana e a fronteira entre a vida e a morte.”¹²⁶ (MULVEY, 2006, p. 53)

Em *Self Portrait Post Mortem*, no entanto, há de certa forma uma inversão dessa relação. Em vez de um trecho de filme preservando a imagem em vida de alguém que já morreu, é o filme que, enterrado, se decompõe, corroendo também a imagem da juventude. E a artista retratada, viva, pode adicionar o incongruente prefixo “self”, ou

¹²⁶ the presence of the past in the cinema is also the presence of the body resurrected and these images can trigger, if only by association, questions that still seem imponderable: the nature of time, the fragility of human life and the boundary between life and death.

“auto”, à ideia de um retrato post-mortem. Neste filme, a vida orgânica aparece muito mais nas formas abstratas do mofo na película do que na imagem indéxica. Assim, Bourque chama a atenção para a materialidade fílmica, suscetível ao desgaste e a própria destruição, e talvez, em 2002, ameaçada por uma iminência da morte da mídia filme. Ao mesmo tempo, no entanto, o curta realiza uma aproximação entre corpo e filme, ou corpo filmado e corpo do filme. A realizadora é encarnada no material físico exumado, “uma cápsula do tempo escavada que consiste em filmagens da juventude da cineasta - um ‘cadáver esquisito’¹²⁷ tendo a natureza como colaboradora”¹²⁸.

A aproximação entre corpo fílmico, *corpus*, e corpo humano, ou corpos de mulheres, não é exclusiva do filme de Bourque, e é um tema que atravessa a produção de *found footage* de autoria feminina, sendo trabalhado com especial interesse através de técnicas que de alguma forma exploram a materialidade da imagem fílmica. A própria Bourque trabalhou extensamente com diversas técnicas de manipulação da película fílmica, como copiagem por contato, coloração à mão, desenhos e riscos diretamente na película, entre outros. Em *Jours en Fleurs* (2003), a artista submete imagens de plantas e árvores florescendo na primavera à ação do sangue menstrual, com o qual incuba a película fílmica durante meses. O resultado é também a degradação do material, que contrasta com a vida pulsante da natureza filmada. O título *Jours en Fleurs* faz menção a uma expressão corrente no Canadá francófono, no qual “être dans ses fleurs” diz respeito a estar menstruada. Tess Takahashi, em texto sobre o retorno à materialidade fílmica no contexto digital, faz uma associação entre corpo, materialidade, e a ideia de uma “mídia primitiva” que, portanto, estaria associada ao feminino.

Que a materialidade fílmica encarnada seja naturalizada, feminizada, e conectada com uma ideia de casa não é surpreendente visto que o filme tem sido figurado como uma mídia de comunicação mais primitiva, mais presente, que o digital.¹²⁹ (TAKAHASHI, 2019, p. 513)

¹²⁷ Referência ao jogo surrealista em que cada autor contribui com uma palavra para a frase. O nome provém do primeiro texto realizado dessa forma: “O cadáver esquisito beberá / o vinho novo”. Aqui, faz-se um jogo entre a colaboração cineasta/natureza como uma forma de ‘cadáver esquisito’ e a ideia do próprio filme como um cadáver exumado.

¹²⁸ “An unearthed time capsule consisting of footage of the maker’s youthful self – an ‘exquisite corpse’ with nature as collaborator”. Texto de descrição do filme do site da distribuidora Light Cone <https://lightcone.org/en/film-5274-self-portrait-post-mortem>

¹²⁹ “That film’s embodied materiality is naturalized, feminized, and connected to a sense of home is not surprising given that film is now being figured as a more primitive, present medium of communication than the digital.”

Embora uma certa ampliação das estratégias de manipulação da materialidade fílmica no cinema experimental pareça de fato se dar a partir da expansão do digital - os filmes mencionados nesta seção foram todos produzidos entre 1994 e 2003 - a afirmação de Takahashi me parece extremamente essencializante ao associar uma ideia do feminino ao primitivo. Assim, encobre possibilidades expressivas do interesse feminista pela materialidade da película, e as formas de ressignificação de lugares de gênero e representações que são possibilitadas por essa estratégia, quando aliada ao *found footage*. Proponho pensar nessa sessão a possibilidade de encarnação a partir de manipulações físicas da película de materiais re-apropriados, e a forma como essa encarnação pode ressignificar discursos e representações sobre o corpo. Assim, a exumação fílmica de Bourque serve como um prólogo para introduzir a questão do corpo em filmes que tem como estratégia de ressignificação o trabalho com a materialidade da película.

O filme de Bourque aponta para uma im/possibilidade de representação da morte na materialidade do filme encontrado, outros filmes se utilizam de estratégias similares para trabalhar outro domínio da representação controverso e muito ligado ao corpo, o sexo¹³⁰. A representação fílmica do sexo ocupou grande parte do debate feminista dos anos 1980, na forma de discussões sobre a pornografia, que ficaram conhecidas como as “guerras sexuais” do feminismo. Carol J. Clover (1993) apresenta o debate da seguinte forma:

Para aquelas do lado anti-censura, a pornografia é um *texto significativo sobre os atos sexuais que representa*. Para aquelas do lado da censura (visivelmente Robin Morgan, Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin), é a *teoria que permite os atos que ela representa: uma carta de ação, ou, na formulação lapidar de Morgan, a alegação de que a pornografia é a teoria e o estupro a prática*.¹³¹¹³² (CLOVER, 1993, p. 1)

¹³⁰ André Bazin qualificou a morte e o sexo como os dois eventos da vida irrepresentáveis pelo cinema. “Sem dúvida, nenhum instante vivido é idêntico aos outros, mas os instantes podem se assemelhar como as folhas de uma árvore” escreve ele, argumentando que graças a essa propriedade seria possível associar a repetição desses instantes no cinema a uma “réplica objetiva da memória”. “Dois momentos da vida, no entanto, escapam radicalmente a essa concessão da consciência: o ato sexual e a morte. Cada um a seu modo, são ambos negação absoluta do tempo objetivo: o instante qualitativo em estado puro” (BAZIN, 2008, p. 133)

¹³¹ “For those on the anti-censorship side, pornography is a meaningful text about the sexual acts it represents. For those on the censorship side (conspicuously Robin Morgan, Catharine MacKinnon, and Andrea Dworkin), it is the enabling theory of the acts it represents: a charter for action, or, in Morgan's lapidary formulation, the claim that pornography is the theory and rape the practice.”

¹³² É frequente a referência aos dois grupos como "feministas pró-sexo" e "feministas anti-pornografia".

Esse debate toca em questões relativas ao poder das representações de agir sobre a vida dos indivíduos. Da forma delineada por Clover, pensar a pornografia como um *texto significativo sobre* os atos sexuais é uma maneira de entender seu efeito de forma menos categórica, menos mimética, e mais aberta à agência dos sujeitos. Refletindo sobre trabalhos que se apropriam dessas representações de um ponto de vista feminista, como *Mayhem* (1987) de Abigail Child, Liz Kotz recorre a Butler para pensar a pornografia como um “registro de fantasia, com uma relação notoriamente complexa com o real” (KOTZ, 1993, p. 107). A autora irá enfatizar as práticas de repetição (como o *found footage* no caso de Child) como uma forma de subverter ou ressignificar esse tipo de representação:

Ao invés de contestar a representação em termos de conteúdo – como critérios de “veracidade” ou “representação positiva” efetivamente fazem – as estratégias de repetição e proliferação oferecem meios de subverter a lógica referencial que sustenta a representação, de esvaziar o referente de seu significado, de seu status como representação.¹³³ (KOTZ, 1993b, p. 106)

As formas de manipulação material da imagem oferecem um campo rico nesse sentido, uma vez que, como mostra Paul Arthur “a prerrogativa de deformar radicalmente as imagens encontradas parte do reconhecimento de que o lugar de revisão é menos o conteúdo semântico das imagens emprestadas do que os traços materiais e códigos visuais/auriculares dominantes que eles incorporam”¹³⁴ (ARTHUR, 1998, n.p.). Em *Removed* (1999, dir. Naomi Uman) um filme de *soft porn* alemão é transformado a partir da intervenção manual da diretora. Em um trabalho próximo da técnica de rotoscopia, Naomi Uman pintou cada fotograma do filme com esmalte, exceto os corpos nus das mulheres. O filme foi então mergulhado em alvejante, de forma que a parte pintada da imagem foi preservada, enquanto os corpos de mulheres perderam a emulsão, o que formou vazios na imagem pelos quais a luz passa livremente, delineando borrões brancos. O processo de Uman, pintando cada quadro com esmalte, lembra também as linhas de produção criadas para coloração manual de filmes no primeiro cinema, um trabalho ao

¹³³ “Rather than contesting representation in terms of content - as criteria of ‘truthfulness’ or ‘positive representation’ in effect do - strategies of repetition and proliferation offer means of subverting the referential logic that underpins representation, of emptying the referent of its meaning, of its status as representation.”

¹³⁴ “the prerogative of radically de-forming found footage is based on a recognition that the site of revision is less the semantic content of borrowed images than it is the material traces and dominant visual/aural codes which they embody”

mesmo tempo minucioso e desvalorizado, realizado inteiramente por mulheres (MACKENZIE; MARCHESSAULT, 2019).

Em um gênero tão marcado pela superexposição do corpo feminino, a intervenção da diretora cria uma cisão no universo representado. Por um lado, as figuras femininas se tornam fantasmagóricas, quase invisíveis, manchas brancas e intocáveis pelos homens com os quais elas contracenam. Por outro lado, cada frame carrega em si a marca do toque da realizadora, um trabalho extenuante de manipulação quadro a quadro, artesanal, que deixa marcas da manipulação em sua necessária imprecisão. O caráter de trabalho manual aparece em quadro, seja ao deixar escapar parte da figura feminina em suas máscaras de esmalte, seja ao deixar outras partes do quadro expostas à ação do alvejante, o que leva à formação de riscos e novas formas no filme.

O apagamento do corpo das mulheres parece adicionar mais uma camada a uma relação complexa de visibilidade presente já na narrativa do filme original. *Removed* é composto de duas cenas. Na primeira, uma mulher se masturba sobre uma cama cheia de notas de dinheiro, enquanto é observada por um homem em plano/contra-plano. Ela geme e o chama para se juntar a ela, mas ele se nega. O corpo da mulher, se contorcendo sobre a cama, se torna uma mancha disforme, agitada. Na segunda cena, um casal fazendo sexo é observado por outro, através de um espelho falso. No quarto do casal que observa, a mulher está deitada no colo do homem, que a acaricia. Ela não enxerga a imagem do espelho, e a cena se constrói a partir da descrição que o homem vai fazendo da interação do casal, o que a excita. A mulher faz perguntas sobre a aparência da outra, que no filme de Uman enxergamos como um volume branco, e se excita com as respostas, sempre feitas em comparação ao seu próprio corpo, que também não vemos. Assim, o filme original parece construir um jogo entre visão e fantasia, com os homens em geral detendo o olhar. O filme de Uman embarca nesse jogo, e parece incorporar o duplo sentido de *screen* descrito por Linda Williams (2016), aquilo que encobre e aquilo em que se projeta. Esses corpos, apagados, se tornam uma tela branca para projeções de fantasias.

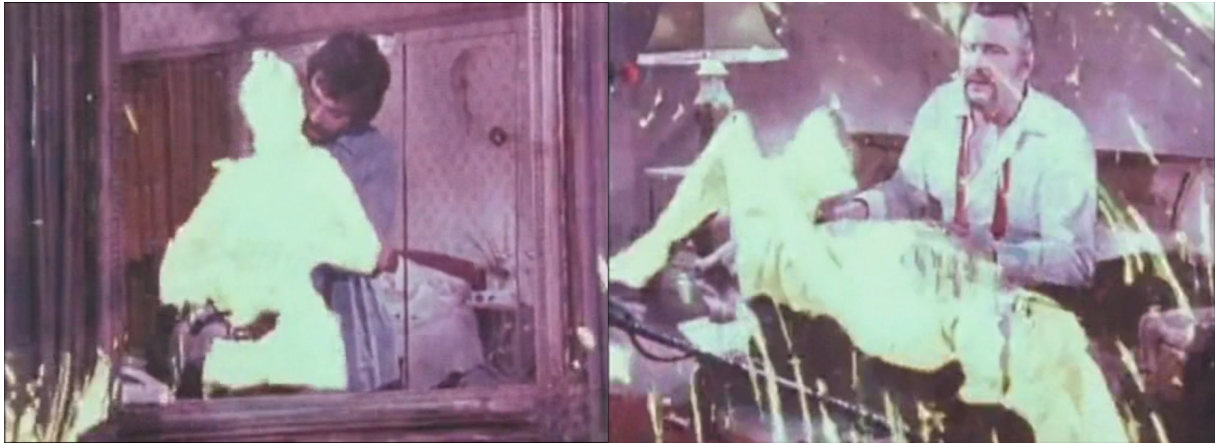


Figura 3.16 - *Removed* (1999, dir. Naomi Uman)

Linda Williams chamou a atenção para a forma como a pornografia - assim como o melodrama e o filme de terror, os chamados “gêneros do corpo” - promovem uma resposta corporal no espectador. Nesses gêneros, ao invés de mergulhar na imagem, o espectador experimentaria um retorno ao próprio corpo (WILLIAMS, 2004). O gesto de Naomi Uman parece carregar algo dessa resposta corporal, ao tomar o filme em suas mãos e tocá-lo, quadro a quadro. Mais do que apenas uma ausência, os pedaços apagados do filme chamam a atenção para a película como um volume físico, um anteparo à passagem da luz, uma superfície que é possível tocar. Aqui, o retorno à materialidade do filme é capaz de também provocar um retorno ao corpo no espectador. Filme alemão dublado em inglês, as falas dos personagens e, principalmente, os gemidos das mulheres, saltam como não pertencentes aos corpos representados. As formas criadas pela manipulação da imagem e a decorrente taticidade da película fílmica, aliadas à preservação do som da dublagem, não tem o efeito de minar o caráter pornográfico do filme original, mas o coloca sob tensão, deslocando as formas de relação com a imagem em um resultado final que, no entanto, não deixa de ter um efeito erótico sobre o espectador.

Em *The Color of Love* (1994, dir. Peggy Ahwesh), morte e sexo se encontram no corpo do filme, assim como a degradação física natural da película coexiste com as manipulações óticas calculadas e coreografadas da diretora. Peggy Ahwesh trabalha a partir de um filme pornográfico em Super8 encontrado em uma lixeira, no qual é possível ver duas mulheres tendo relações sexuais sobre o corpo de um homem inerte, desacordado. As mulheres eventualmente cortam o homem e espalham seu sangue sobre o corpo deitado, além de usar seu pênis inerte como um brinquedo sexual. Quando encontrado, o filme havia sido extensamente degradado pela ação do tempo e da água,

adquirindo manchas rosas com tons turquesa e verdes. Ahwesh copiou o filme para 16mm, adicionou uma trilha sonora composta por tangos de Astor Piazzolla, o remontou e manipulou na copiadora ótica, produzindo alterações de velocidade através de *step-printing*¹³⁵, além de realizar re-enquadramentos. Assim, em cima de uma alteração química da imagem ocorrida pelo acaso a partir da ação da chuva, a realizadora promove alterações óticas, construídas de acordo com seu gosto e seu desejo.

Devido ao fato de a penetração da água ocorrer a partir das laterais do rolo, muitas vezes as manchas de deterioração estão mais presentes nas laterais do quadro. Conforme aumentam ou diminuem, se encontram no meio do quadro e voltam a se separar, criando um efeito de cortina sobre a imagem. Wees aponta que as manchas parecem por vezes censurar ao acaso parte do material (WEES, 2007), mas entendo que em determinados momentos, como nos planos próximos de genitais, o movimento de cortinar/descortinar cria uma moldura que intensifica a atenção às imagens, além de adicionar a elas uma nova camada háptica.

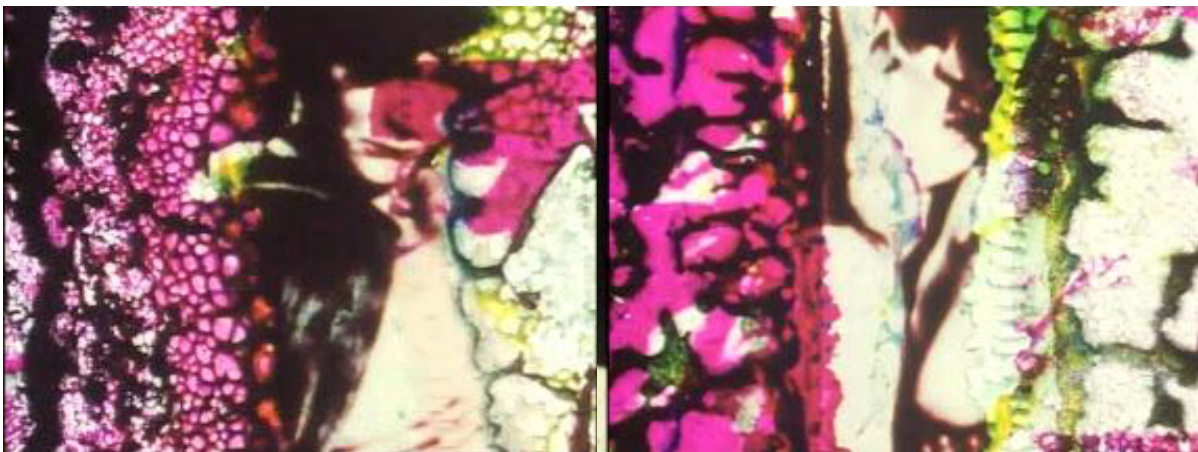


Figura 3.17 - *The Color of Love* (1994, dir. Peggy Ahwesh),

Em um plano próximo de uma vulva recebendo sexo oral, as manchas se abrem e se fecham como se adicionassem mais um par de lábios àqueles corpos, e a imagem da vulva filmada ocupa a frincha vertical deixada entre as duas manchas. Ahwesh ralenta extremamente esse plano, de forma que ele dure mais de um minuto dentre os nove totais do curta-metragem, e assuma importância na compreensão do filme. A partir desse momento, o vai-e-vem das manchas, sempre que aparece, remete aos lábios da vulva, e o

¹³⁵ Técnica que consiste em re-fotografar o filme quadro a quadro, repetindo alguns fotogramas para criar uma distensão na velocidade do movimento.

corpo do filme assume o primeiro plano no campo de visão. A cor avermelhada da imagem e a temática do sangue dentro do próprio filme também contribuem para que essas imagens adquiram a qualidade de carne, com a película por vezes sangrando manchas vermelhas sobre a tela. Não à toa Ahwesh define *The Color of Love* como ao mesmo tempo um filme lésbico de vampiro e um filme de menstruação (*ibidem*).

Não se trata da destruição das possibilidades de prazer dessas imagens, pelo contrário. Aqui, a sobreposição de estratégias de modificação do suporte opera a passagem de uma apreciação ótica da imagem fetichizada dos corpos nus para uma relação háptica na qual o próprio filme, compreendido como matéria física, adquire corpo e parece poder ser tocado. Esse corpo acaba por exceder o corpo das mulheres nuas e do homem morto sobre a cama, e o prazer da pornografia é substituído por um prazer háptico da apreciação das manchas da película como partes desses corpos, junto às alterações rítmicas que as fazem dançar ao som de Piazzolla. Ou, como afirma Wees:

Conforme os métodos de modificação das imagens encontradas se tornam mais complexos, a atenção do espectador se volta progressivamente do conteúdo fotográfico do material para as texturas, cores e ritmos criadas pelos métodos de apagamento e rasura dos cineastas. A própria tira de filme se torna o principal objeto de interesse.¹³⁶ (WEES, 1993, p. 29)

Assim, o trabalho com a materialidade fílmica, quando realizado sobre materiais encontrados, parece uma estratégia efetiva para “subverter a lógica referencial que sustenta a representação, e esvaziar o referente de seu significado, de seu status como representação”. O expediente é utilizado por Bourque sobre uma imagem de seu próprio corpo, ativando reflexões sobre a morte e a fisicalidade da imagem. Frente aos “gêneros do corpo”, no caso exposto aqui a pornografia, essas estratégias são capazes de duplicar o efeito de retorno ao corpo, promovendo um retorno das imagens à corporalidade da película. Assim, frente à carga política que circunda as discussões sobre pornografia, essas realizadoras puderam responder a esse universo não com a censura ou destruição, embora os filmes pudessem ser lidos dessa forma, mas com um desvio dos mecanismos de prazer e dos posicionamentos corpóreos na relação com as imagens.

¹³⁶ “As methods of modifying found footage become more complex, the viewer's attention increasingly shifts from the photographic content of the found footage to the textures, colors and rhythms created by the filmmaker's methods of effacement and erasure. The strip of film itself becomes the principal object of interest.”

3.6 Algumas considerações

Este capítulo se pretendeu um levantamento da produção de autoria feminina do *found footage*, em recorte transnacional. A descrição de algumas das estratégias de ressignificação mais comuns encontradas nos filmes assistidos permitiu aproximar obras produzidas em contextos temporais, nacionais e artísticos bastante distintos. Mais do que uma categorização fechada, a ideia foi delinear aqui um mapa móvel que permita navegar por essa produção múltipla, na qual os usos dessas estratégias se sobrepõem e se hibridizam. Pensar as diferentes estratégias empregadas nos filmes permite, ainda, construir um repertório de recursos formais usados na ressignificação feminista do material reapropriado. Mais do que uma estética feminina, buscamos estudar quais olhares essas realizadoras, como montadoras-espectadoras, empregam sobre os materiais de que se apropriam.

Embora o capítulo seja recortado pelas diferentes estratégias de ressignificação, a composição do *corpus* mobilizado ao longo do texto buscou cruzar esse recorte com outros critérios, que garantissem diversidade entre os filmes. Assim, trabalhei com obras realizadas no digital, no vídeo e na película, destinadas à exibição em mostras e festivais de cinema, galerias de arte ou distribuição na internet. Entre os materiais utilizados como matéria prima, estão o cinema, seriados e programas de televisão, telejornal, filmes caseiros, pornografia, institucionais, filmes educativos e desenhos animados. Procurei ainda abarcar alguma diversidade de épocas e países de produção. Ainda assim, os Estados Unidos aparecem com relevo, por terem representado um ponto de efervescência do *found footage* feminista a partir, especialmente, dos anos 1980. No entanto, aproximar essas obras de obras produzidas em contextos nacionais distintos muitas vezes possibilitou caminhos de análise frutíferos. Temporalmente, são poucos os filmes que aliam a prática do *found footage* ao posicionamento feminista antes dos anos 1960 e, embora haja muita produção relevante de mulheres ao longo do século XX, grande parte das obras mencionadas neste capítulo foram produzidas a partir de 2000, muitas tirando proveito da facilidade de acesso ao material oferecida pelos meios digitais.

Procurei, ainda, lidar com filmes ligados a posições políticas diferentes dentro do feminismo, que pudessem representar a diferença constitutiva do feminismo. Assim, há filmes produzidos em contextos ligados da Segunda à Quarta onda do feminismo, e que são atravessados por marcadores distintos, não só geográficos, mas também de raça,

sexualidade e geração. Essa diversidade de *corpus* permitiu que as sessões acomodassem algumas digressões. Assim, embora divididas em *estratégias de ressignificação*, as sessões não se limitam apenas à análise formal de cada estratégia, mas, ao analisar também os diferentes posicionamentos mobilizados pelos filmes, se permitem discutir questões constitutivas desse *corpus* específico, passando, por exemplo, por debates acerca da pornografia ou da invisibilidade lésbica, e analisando olhares que se relacionam distintamente com as imagens, da *espectadora pensante* de Mulvey ao *olhar opositor* proposto por hooks, passando pela *bricolage* descrita por Dyer, por exemplo.

É preciso ainda ressaltar a importância do uso do som na ressignificação do material por essas realizadoras, uso que aqui aparece ligado a todas as diferentes estratégias, mas poderia também ser entendido como uma estratégia por si só. Seja na variedade de fontes, cacofonia ou transições bruscas presentes em filmes como *Autópsia*, *Covert Action* ou *Schmeerguntz*, ou no uso expressivo de trilha musical em *Tears* ou *Color of Love*, por exemplo, o som é um aspecto central no emprego de material de segunda mão. Em especial, uma análise dos usos da voz poderia ser mais aprofundada. Das dublagens artificiais e cômicas de Barbara Hammer às improvisações poéticas em *Covert Action*, passando pela ênfase na dublagem já presente no material original em *Tears* e *Removed*, os filmes analisados neste capítulo se utilizam da voz de maneiras diversas para desestabilizar as imagens e representações mostradas no material reapropriado.

Seria possível ainda mencionar alguns filmes que utilizam a voz como narração em *over*, de uma forma muito distante da função explicativa com a qual frequentemente se associa a narração sobre materiais de arquivo. Em *Paris 1900* (1946, dir. Nicole Védres) o uso da narração empostada, masculina, faz clara referência à narração explicativa, totalizante, de documentários e filmes de compilação da época. O conteúdo do texto, no entanto, vai traíndo a autoridade da voz, mostrando-a como subjetiva, anedótica, e frequentemente apontando para seus pontos cegos. *Paris 1900* é precursor do cinema ensaio francês, que propõe um uso subjetivo da voz-over em um momento em que o documentário mundial a rejeitava como excessivamente autoritária¹³⁷. Outros filmes de *found footage* constroem narrações a partir também de material apropriado. *A Nova Mulher* (1974) de Helena Solberg, por exemplo, costura uma narração múltipla a partir de documentos históricos, textos escritos que são declamados por vozes diversas, contendo

¹³⁷ Para mais sobre a trajetória da voz-over no documentário mundial e brasileiro, ver (LINS, 2007).

inclusive breves encenações de falas e diálogos. Dessa forma, rompe a uniformidade da narração única, abrindo espaço para dissonâncias e diferenças de pontos de vista.

Em *Travessia* (2017, dir. Safira Moreira), a citação na narração tem efeito de subjetivação sobre as imagens. O primeiro terço do filme consiste em uma exploração de uma fotografia *still* de uma mulher negra segurando no colo uma criança branca. A montagem faz recortes sobre a imagem enquanto se ouve declamado o poema “Vozes Mulheres”, de Conceição Evaristo. O poema tece uma linha matrilinear, descrevendo a relação de cada geração de mulheres da família com a voz e com o silêncio, da bisavó à filha da narradora.

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida
(...)
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.



Figura 3.18 - *Travessia* (2017, dir. Safira Moreira)

A exploração da foto termina passando pelo verso da fotografia, onde se lê “Tarcizinho e sua babá”. Em seguida volta-se para a fotografia, enquadrando apenas o rosto da mulher. Frente a um apagamento histórico da população negra, representado em uma foto na qual a mulher negra não tem direito a nome, mas é indicada por um pronome possessivo e uma profissão, a diretora, encarnando “a voz da filha”, encontra uma identificação e uma subjetividade possíveis no poema de Evaristo.

Assim, as possibilidades de construção fílmica a partir da remontagem de material são múltiplas e seguem em constante reinvenção e cruzamento, não se esgotando no presente levantamento. A delimitação de algumas das estratégias de ressignificação que apareceram com maior frequência ao longo da pesquisa se propõe a contribuir com algumas ferramentas de análise para esses filmes, além de refletir acerca de possibilidades formais para a ressignificação específica de representações de gênero correntes.

Considerações finais

De “Um Teto Todo Seu” a “The Women’s Room”, do “convento”¹³⁸ da renascença à sala de estar vitoriana e a “esfera privada” dos tempos modernos, até o Departamento de Estudos de Mulheres contemporâneo, a atividade intelectual e criativa das mulheres tem sido marcada por uma conexão recorrente entre conhecimento e confinamento, escrita e silêncio.¹³⁹ (DE LAURETIS, 1993, p. 393)

Assim se inicia o texto “Feminist Genealogies” (1993) de Teresa de Lauretis, que vai traçar uma história da relação das mulheres com a escrita, a criatividade e a teoria, retomando trajetórias de mulheres pesquisadoras e escritoras desde o século XVII, quando a italiana Elena Lucrezia Cornaro Piscopia se tornou a primeira mulher da história a receber o título de doutora. A autora afirma que as limitações historicamente impostas às mulheres são representadas de forma topográfica “nas quatro paredes de um cômodo, na cozinha da dona de casa ou no sótão da mulher louca, no convento e no bordel, nos quatro lados da tela e no gabinete de computador da ciborgue”¹⁴⁰ (*ibidem*). A esta topografia, composta por lugares físicos e imaginários, seria possível, em vista do trajeto delineado ao longo desta pesquisa, adicionar também a ilha de edição ou a sala de montagem.

Ocorre que a ideia de confinamento assume uma nova carga neste ano de 2020, quando finalizo esta dissertação. Conforme grande parte do mundo adere a políticas de distanciamento social para o combate à pandemia do coronavírus, as quatro paredes de um cômodo se tornam elementos de restrição para a parcela da população, homens e mulheres, que pode ficar em casa; e os quatro lados da tela são os limites dos celulares, computadores, e das janelas de videoconferências. Neste contexto, a era da “reprodução” descrita por Hito Steyerl (2012), em oposição a uma ideia de simples pós-produção, parece uma realidade ainda mais concreta. Ao longo do período de confinamento, foram reprisadas desde novelas da Globo até partidas históricas de futebol. Conforme os sets de

¹³⁸ O termo utilizado no original, “nunnery”, aponta para um duplo sentido entre convento e bordel

¹³⁹ “From A Room of One’s Own to The Women’s Room, from the Renaissance “nunnery” to the Victorian sitting room and the modern day’s “private sphere,” to the contemporary department of Women’s Studies, women’s intellectual and creative activity has been marked by a recurrent connection between knowledge and confinement, writing and silence.”

¹⁴⁰ “in the four walls of a room, homemaker’s kitchen or madwoman’s attic, the convent and the brothel the four sides of the screen, the cyborg’s computer casing”

filmagem foram interrompidos, mesmo as publicidades e reportagens televisivas de jornal foram editadas a partir de *stock footage*, material reciclado retirado dos bancos de imagem comerciais e dos acervos das emissoras. São dinâmicas que sempre existiram na cultura audiovisual hegemônica, e que agora vêm a primeiro plano. Assim, o novo momento aponta para as práticas de reprodução, repetição e reciclagem como um audiovisual possível em um contexto em que a reunião de grandes equipes nos sets de filmagem se mostra impraticável.

Em minha posição não só de pesquisadora, mas também de montadora, pude observar um pouco dessas dinâmicas na prática. Por um lado, o setor audiovisual, embora em grande parte paralisado, manteve uma relativa alta demanda por montadores em regime remoto, e trabalhos de cunho comercial exigiam a pesquisa e montagem de material audiovisual retirado de bancos de imagem pagos - imagens genéricas, produzidas com o intuito de parecer contínuas nos seus diversos contextos de emprego e utilização. Por outro lado, tive a possibilidade também de colaborar na montagem de um filme de *found footage*, realizando junto à diretora a análise, decupagem, investigação, remontagem e consequente ressignificação de imagens encontradas. É um exemplo de uma possibilidade de criação de dentro do espaço de confinamento.

De certa forma, ao mesmo tempo em que acelera o ritmo de reprodução de imagens, a pausa na produção permite também olhar para trás e assistir com novos olhos as imagens produzidas em outros tempos. Talvez este seja um terreno fértil para a produção de trabalhos questionadores, para um cinema de *found footage* preocupado de fato com uma crítica às formas de produção e de reprodução de imagens. O contexto atual convida a se buscar, no universo de excesso de formas de reciclagem e reprises, maneiras de romper com a reiteração dos mesmos discursos hegemônicos; de encontrar a repetição disruptiva, que desafia os padrões de produção de imagens, que promove novos sentidos, novas leituras.

A outra face da reprodução descrita por Steyerl, a do trabalho reprodutivo, também se tornou mais visível, assim como as assimetrias de gênero que ele carrega, uma vez que a carga de trabalho demandada por famílias inteiras passando o dia dentro de casa recaiu principalmente sobre as mulheres¹⁴¹. Assim, embora o confinamento tenha se

¹⁴¹ Para mais sobre o trabalho reprodutivo, consultar a obra de Silvia Federici (2019). Sobre o trabalho reprodutivo no contexto da pandemia, a autora se manifestou em: <https://www.editoraelefante.com.br/capitalismo-reproducao-e-quarentena/> (acesso 01/11/2020)

tornado um termo corrente e uma experiência compartilhada por grande parte da população, as desigualdades de gênero prevalecem, e seguem marcando um lugar de confinamento, real e imaginário, para as mulheres.

Nesse contexto, espero que as reflexões aqui tecidas a respeito da produção de mulheres no *found footage* se mostrem proveitosas não apenas como retomada histórica de uma produção que foi frequentemente ignorada na historiografia, mas que apontem também caminhos e possibilidades de futuro.

A identificação que De Lauretis faz entre a produção teórica e criativa de mulheres e os espaços de confinamento e silêncio não se coloca no sentido de uma impossibilidade de expressão para as mulheres, mas justamente como uma forma de pensar quais possibilidades podem ser construídas a partir da condição histórica das mulheres que habitam uma sociedade patriarcal, regida por uma linguagem patriarcal. Reforçando seu entendimento do sujeito do feminismo como marcado pela contradição, De Lauretis argumenta que as mulheres devem falar ao mesmo tempo “a linguagem dos homens” e “o silêncio das mulheres”, defendendo a necessidade de “buscar estratégias de discurso que falem o silêncio das mulheres dentro, por meio, contra, por cima, por baixo e através da linguagem dos homens” (DE LAURETIS, 1993, p. 397).

Defendi que o *found footage* se mostrou, ao longo da história, uma prática ideal para a expressão de uma relação contraditória que muitas mulheres estabelecem com as representações audiovisuais hegemônicas produzidas pela cultura patriarcal. De seu lugar de silêncio, ou de confinamento - a área de montagem e a ilha de edição - muitas mulheres encontraram um lugar também de potência e de poder, uma possibilidade de dobrar imagens alheias, submetê-las ao seu desejo em uma postura de espetatorialidade ativa, produtiva, que se utiliza dos recursos da mesa de montagem para imprimir sobre essas representações uma leitura própria. Ainda, nos cenários observados, o confinamento não implica necessariamente em solidão, mas pode ser um espaço de colaboração e criação coletiva, por fora da lógica de produção dos sets de filmagem.

A partir desse entendimento, identifiquei algumas estratégias que apareceram de forma recorrente nos filmes assistidos, e que se voltam para as representações de gênero presentes no material apropriado, ressignificando-as de formas diversas. Com frequência, essas *estratégias de ressignificação* constroem uma relação ambígua com as imagens, não apenas se opondo a elas ou estabelecendo uma distância crítica, mas em muitos casos ressignificando-as a partir de um lugar de desejo ou fascinação.

A *repetição* figurou com frequência como uma forma de realizar uma análise minuciosa de um determinado material, reproduzindo-o em novos contextos e, muitas vezes, empregando sobre ele variações - de tempo, som, enquadramento, cor etc. - até desnatura-lo. Muitas vezes, o uso desse recurso faz referência a uma espectralidade cinéfila, e alude a uma fascinação provocada por uma cena, plano ou gesto. A experiência de assistir a um fragmento audiovisual repetidas vezes, no entanto, inevitavelmente enfraquece seu sentido inicial, sua narrativa ou conteúdo imagético imediato, chamando a atenção para novos detalhes, gestos dos personagens, movimentos de câmera, a textura da imagem. Uma das consequências deste efeito é trazer à tona o processo de construção dessas imagens, que não mais se apresentam como um real ou natural sem mediação. Neste contexto, aponta-se também para o processo de construção de gênero operante nessas representações, desnaturalizando as ideias de feminino e masculino.

A *compilação* foi identificada como uma forma de coletânea ou inventário - de imagens, gestos, falas. Aqui, trabalhei com a compilação associada a uma ideia de reiteração, que aproxima fragmentos retirados de contextos diferentes que, no entanto, se mostram extremamente similares entre si. Novamente, esta estratégia também aponta para os mecanismos de construção de imaginários e identidades operantes na cultura audiovisual. Ao condensar em uma só obra imagens produzidas de forma dispersa, e que reiteram um mesmo discurso, representação ou estereótipo, é possível fazer emergir um sentido de enunciação construído no conjunto dessas imagens, que muitas vezes não está evidente nas obras quando vistas isoladamente. Tanto a *repetição* quanto a *compilação* apontam para a importância da ideia de repetição na conformação de identidades de gênero nos sujeitos, e para sua simultânea importância na resignificação dessas identidades, que se dá através da repetição hiperbólica, das variações, das disrupções que mostram o gênero como um ato, um conjunto de ações, e não como uma identidade profunda e inefável.

O *conflito* aparece com frequência como uma forma de produzir, com um corte, uma operação de contradição ou choque entre as imagens apropriadas e um imaginário mobilizado pela realizadora. Esse tensionamento pode ter efeitos diversos: mostrar aquilo que as imagens apropriadas escondem - por exemplo, aquilo que precisa ser ignorado para a perpetuação de um fetiche; mostrar os efeitos desse material, às vezes denunciando-o como parte de um contexto de circulação de imagens mais perverso do que parecem a princípio; ou aproximá-lo de imagens que dizem ou representam o exato

oposto, tornando impossível a síntese entre os dois planos, desautorizando assim o material apropriado.

O uso da estratégia da *continuidade* promove não só a apropriação de imagens e sons, mas a apropriação das próprias convenções da montagem narrativa. O emprego do plano/contra-plano, do plano detalhe, do corte em movimento, e das convenções de eixo de ação podem servir na construção de uma geografia criativa sobre materiais díspares, propondo a partir deles um novo espaço e uma nova narrativa. Essa construção, no entanto, vem sempre acompanhada de uma instabilidade, que é acionada por dois processos mentais contraditórios. Por um lado, a internalização das convenções de montagem na experiência do espectador faz com que o seu emprego promova de imediato relações narrativas, espaciais e temporais. Por outro lado, a disparidade do material, seja em suas características plásticas e sonoras ou baseada em conhecimento extra-fílmico, simultaneamente desconstrói esse mesmo espaço e narrativa. Assim, cria-se a representação de uma ausência, apontando para narrativas que *não* estão presentes na nossa cultura visual. Além disso, essa estratégia de ressignificação tem a capacidade de mostrar as próprias convenções narrativas como construções, aplicadas na articulação de espaços imaginários.

Por fim, o trabalho com a *materialidade* fílmica se afigura, em sentidos diversos, como um retorno ao corpo. Essas obras frequentemente aplicam uma tradição de trabalho manual, muitas vezes através de técnicas tidas como femininas, no material apropriado, imprimindo sobre ele o toque da realizadora. Por outro lado, as manipulações da materialidade da película, seja através do trabalho manual ou de operações químicas diversas, rompem com a noção de transparência da imagem fotográfica e trazem a primeiro plano a película fílmica como superfície, como anteparo. Esse efeito desloca a relação com a imagem para um domínio háptico, rompendo com mecanismos voyeuristas sem deixar de oferecer prazer ao espectador.

O estudo das *estratégias de ressignificação* respondeu a uma curiosidade de pesquisa acerca de quais são as possibilidades propiciadas pela montagem, no reemprego de materiais produzidos para contextos distintos, no sentido de promover a ressignificação de lugares de gênero. Partindo desse questionamento foi possível olhar para as dinâmicas de espetatorialidade correntes na sala de montagem, e para as potências da montagem na construção, ou na des-re-construção, de representações, discursos e imaginários. Pensando em caminhos de pesquisa ainda a percorrer, gostaria

de pontuar que há outros recortes possíveis para lançar a este *corpus*, que iluminariam ainda mais a fundo a relação entre o uso de *found footage* e a ressignificação de representações de gênero realizada por mulheres.

O exame do tipo de material audiovisual empregado nesses filmes, e dos repositórios procurados para acesso a este material, por exemplo, sugere cruzamentos outros entre essas obras, e aponta para dinâmicas não só de produção e silenciamento, mas também de preservação e destruição. Peggy Ahwesh encontra o filme pornográfico que utilizará para criar *The Color of Love* na lixeira, despejado, deteriorado pela água, em decomposição. Não é, afinal, um tipo de material audiovisual que se costuma considerar próprio para preservação em acervos ou arquivos. Esse mesmo tipo de produto audiovisual, no entanto, é o que produz grande parte das representações de lésbicas que Barbara Hammer encontra em sua pesquisa para a realização de *History Lessons*. No filme de Hammer, essas pornografias irão figurar como um documento histórico, como parte da história das representações de lésbicas feitas durante o século XX. Porém, um fator essencial para a ressignificação das imagens no filme, para que elas não reiterem os sentidos machistas de seu contexto original de produção, distribuição e exibição, é o seu cotejamento com imagens advindas do The Lesbian Herstory Archives, uma iniciativa independente e autogerida de preservação da história lésbica, que constrói seu acervo a partir de doações da própria comunidade, incluindo fotos pessoais, cartas e diários¹⁴².

As histórias de mulheres figuram com mais frequência nesse tipo de registro de cunho pessoal do que em imagens ligadas a uma *história oficial* ou *política*. Cinejornais e reportagens, por exemplo, raramente apareceram nos filmes aqui analisados. No entanto, a produção e preservação de imagens domésticas também carrega consigo uma série de assimetrias. Em *Covert Action*, Abigail Child trabalha com filmes domésticos em 16mm produzidos décadas antes e que permaneceram em ótimo estado de conservação, filmados por homens brancos estadunidenses e retratando principalmente mulheres brancas. Já *Travessia* parte de uma busca ativa, um garimpo, através de feiras de antiguidade no Rio de Janeiro, em busca de fotografias antigas de mulheres negras. As poucas fotografias que a diretora, Safira Moreira, encontra são produzidas por famílias brancas, e na fotografia que abre o filme a mulher negra figura no papel de babá,

¹⁴² Mais sobre o The Lesbian Herstory Archives em <https://lesbianherstoryarchives.org/> (acesso 30/10/2020). Recentemente, Megan Rossmann documentou as atividades e a história do arquivo e de suas organizadoras no filme *The Archivettes* (2019).

segurando a criança branca no colo. A resposta de Moreira a esse apagamento é, com sua própria câmera, produzir retratos de famílias negras para o filme, um documento. Assim, ao mesmo tempo em que o registro doméstico possibilita representações de aspectos da vida das mulheres que não entrariam em outros registros audiovisuais, o acesso ao equipamento necessário, em especial antes do digital, é atravessado por marcadores de classe, raça e geografia - e assim também o poder de produção de história a ele associado.

Como vimos, imagens de mulheres produzidas no cinema e na televisão dos Estados Unidos são distribuídas ao redor do mundo todo, seja em salas de cinema, fitas VHS, DVDs ou arquivos torrent e, somente no corpus deste trabalho, foram apropriadas em filmes de realizadoras de origens tão diversas quanto o Chile, a Austrália, a França e a Inglaterra. Isso mostra mais uma assimetria nas dinâmicas de produção e recepção de imagens. Por outro lado, na era da reprodução, a própria internet passa a se configurar como um arquivo, como vimos em *Autópsia*, e plataformas como o YouTube, cuja concepção como um “acervo em rede, cuja função básica parece ser a do compartilhamento e acesso livres, de natureza colaborativa e obra aberta, abalaria as noções tradicionais de ‘arquivo administrativo e arquivo histórico’, ligadas à ideia dos ‘direitos das instituições ou indivíduos’” (ROSA; CASTRO FILHO, 2016, p. 180).

Entender não só o cinema, a televisão, a pornografia, os registros caseiros, etc, mas também o próprio arquivo, em suas diferentes formas, como uma ‘tecnologia do gênero’ poderá iluminar os processos de construção de identidades envolvidos nas dinâmicas de inclusão e exclusão, preservação e destruição dos registros audiovisuais nos arquivos. Como instância reguladora de produção de história, o arquivo produz conseqüentemente também a construção histórica do gênero, a partir do que escolhe preservar ou não, além de escolhas relativas a políticas de acesso e circulação de acervos. A ideia mais tradicional de arquivo como instituição monolítica e centralizada é tensionada pelas diferentes mobilizações de arquivos praticadas pelas realizadoras do *found footage*.

Catherine Russell demonstra como, frequentemente, inclusive em filmes de *found footage* (produzidos por homens), a imagem retomada é associada essencialmente ao gênero feminino, em dinâmicas que colocam o próprio corpo do arquivo como feminino, ou a ideia de ‘mulher’ como metáfora para ‘filme’. Russell irá defender a necessidade de um despertar das dinâmicas de gênero dos arquivos. “Dado o profundo engendramento da cultura da imagem do século XX e a misoginia sistemática de seu arquivo, o modo mais

urgente e imediato de despertar diz respeito, talvez, ao desvio da imagem da mulher”¹⁴³ afirma a autora, defendendo que tal ‘despertar’ almejaria a restauração da subjetividade, agência e trabalho das mulheres (RUSSELL, 2018, p. 184).

Já Domietta Torlasco propõe o termo “arquivo herético” para designar uma forma de trabalho com arquivo, possibilitada pelo digital, que marca um lugar de dissonância ou de resistência em relação aos mecanismos tradicionais de reconhecimento, preservação e recuperação da memória. Em uma visão aparentemente mais otimista do digital e da era da reprodução do que a de Hito Steyerl, Torlasco propõe imaginar “um legado indisciplinado, poroso e incoerente, que se apropria desinteressadamente de uma certa história em vez de tentar negá-la”. As mulheres também ocupam um lugar central no raciocínio da autora, que defende que, neste cenário,

figuras marginais ou esquecidas - Antígona, Anna Freud, as mulheres do cinema modernista, os catadores do campo francês, os fantasmas do intermediário - voltam a falar tanto da vida perdida como da vida que exige ser vivida, subvertendo a ordem que domina a relação entre inteligibilidade e existência.¹⁴⁴ (TORLASCO, 2013, p. vii)

Assim, concluo esta dissertação convicta de que ainda há mais a ser explorado na relação entre as mulheres, a montagem de imagens alheias, a memória e a história. O agenciamento da história através da retomada e ressignificação de seus traços deixados na cultura visual, seja em pornografias, filmes caseiros ou imagens de Hollywood, entre tantas outras, pode produzir aquilo que Mary Ann Doane (1988) chamou de “remembering women”, não no sentido de relembrar de mulheres reais, mas de produzir “mulheres que lembram”, mulheres com história e com memórias. Ou, retomando a genealogia feminista de De Lauretis,

o que a possibilidade de as mulheres falarem para e sobre mulheres inaugura não é apenas a possibilidade de reescrever a história [...] O que

¹⁴³ “Given the deep-seated gendering of twentieth-century image culture and the systematicity of misogyny within its archive, the most urgent and immediate mode of awakening pertains perhaps to the détournement of woman’s image”

¹⁴⁴ “My underlying claim is that if the archive of both cinema and psychoanalysis has long privileged the lineage that runs from Oedipus to Freud, the archives of the so-called digital age - the heretical archive, as I have termed it - can help us imagine an unruly, porous, incoherent legacy, one that undutifully appropriates a certain history rather than attempting to negate it. In this interconnected domain, marginal or overlooked figures - Antigone, Anna Freud, the women of modernist cinema, the gleaners of the French countryside, the ghosts of the in-between - return to speak of lost life as much as of life that demands to be lived, subverting the order that holds sway over the relation between intelligibility and existence”

realmente começa, para as mulheres, é a própria história - embora não uma história hegeliana, que se dobra continuamente sobre o passado para totalizar significado e reafirmar uma verdade universal como seu significado final, mas sim uma história sempre em processo, aqui e agora, e baseada na prática, contradição, heterogeneidade.¹⁴⁵ (DE LAURETIS, 1993, p. 401)

O *found footage*, como uma prática de re-visão de imagens e sons e das representações que produzem, pode colaborar para a construção desta história das mulheres sempre em processo. As *estratégias de ressignificação* se mostram então também como uma forma de devolver ao uso uma memória audiovisual que de outra forma correria o risco de se cristalizar, trazendo-a para a prática, colocando-a em contradição, reconhecendo a sua heterogeneidade.

¹⁴⁵ "For what the possibility of women's speaking to and about women inaugurates is not only the possibility of rewriting history, as Woolf herself suggests (p. 47). What actually begins, for women, is history itself - though not a Hegelian history, continually folding back over the past to totalize meaning and reaffirm a universal truth as its ultimate signified, but rather a history always in process, here and now, and based in practice, contradiction, heterogeneity."

Bibliografia

- ADRIANO, Carlos. Found footage (I): o encanto do encontro. **Revista Laika**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2015.
- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. 3ª ed. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- ARTHUR, Paul. On the Virtues and Limitations of Collage. **Documentary Box**, [S. l.], v. 11, 1998.
- ARTHUR, Paul. Different/Same/Both/Neither. In: **BLAETZ, R. (ed). Women's Experimental Cinema**. Durham & London: Duke University Press, 2007. p. 45–66. DOI: 10.1215/9780822392088-003.
- ARTHUSO, Raul; GUIMARÃES, Victor. “Cada filme é um laboratório” – Entrevista com **Nicole Brenez**. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- BARON, Jamie. **The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History**. 1. ed. New York: Routledge, 2014.
- BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: **A Experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier organizador**. 4ª ed. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: **BARTUCCI, G (org). Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BLAETZ, Robin. **Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks**. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias**. Paris: Klincksieck, 2013.
- BOOTH, Margaret. **INTENTIONS, ARTISTRY, THREE QUESTIONS – Edited By**. [s.d.]. Disponível em: <http://womenfilmeditors.princeton.edu/intentions-and-invisible-artistry/>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: **HOLANDA, K, (org.). Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279–302.
- BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana. A Nova Mulher. In: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (org.). **Catálogo Retrospectiva Helena Solberg**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.
- BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do Found Footage. **Revista Laika**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2014.
- BRUNO, Giuliana. **Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media**. Chicago:

University of Chicago Press, 2014.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion Journeys in Art, Architecture, and Film**. 3. ed. New York: Verso Press, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 6ª ed. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHILD, Abigail. **This is called moving : a critical poetics of film**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005.

CITRON, Michelle; LESAGE, Julia; MAYNE, Judith; RICH, B. Ruby; TAYLOR, Anna Marie. Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. **New German Critique**, [S. l.], n. 13, p. 82, 1978. DOI: 10.2307/3115189.

CLOVER, Carol. Introduction. In: **GIBSON, P. C.; GIBSON, R (org.). Dirty Looks: women, pornography, power**. Londres: British Film Institute, 1993. p. 1–4.

COPPA, Francesca. Women, Star Trek, and the early development of fannish vidding. **Transformative Works and Cultures**, [S. l.], v. 1, 2008. DOI: 10.3983/twc.2008.044. Disponível em: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/44>.

COPPA, Francesca. An Editing Room of One's Own: Vidding as Women's Work. **Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies**, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 123–130, 2011. DOI: 10.1215/02705346-1301557.

CORRIGAN, Timothy. **The Essay Film: from Montaigne, after Marker**. New York: Oxford University Press, 2011.

DALL'ASTA, Monica. Looking for Myriam. **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 29–53, 2016. DOI: 10.1525/fmh.2016.2.3.29.

DALL'ASTA, Monica; CHIARINI, Alessandra. Editors' Introduction. **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 1–10, 2016. DOI: 10.1525/fmh.2016.2.3.1.

DANKS, Adrian. The Global art of found footage. In: **BADLEY, L.; PALMER, R.; SCHNEIDER, S. Traditions in World Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. p. 241–251.

DAVIS, Angela. **Women, Race and Class**. New York: Random House, 1981.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

DE LAURETIS, Teresa. Feminist genealogies. **Women's Studies International Forum**, [S. l.], v. 16, n. 4, 1993. DOI: 10.1016/0277-5395(93)90032-5.

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In: **Tendências e impasses - O feminismo como crítica da cultura / organização Heloisa Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

- DERRIDA, J.; DE MORAES REGO, C. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DOANE, Mary Ann. Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory. In: **KAPLAN, A. (org.). Psychoanalysis and Cinema**. London: Routledge, 1990.
- DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk**. New York: Oxford University Press, 2007.
- DYER, Richard. **Gays and Film**. London: British Film Institute, 1977.
- DYSHLYUK, Liubov. Esfir Shub. **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 11–28, 2016. DOI: 10.1525/fmh.2016.2.3.11.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ELSAESSER, Thomas. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. **Found Footage Magazine**, [S. l.], 2015.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. São Paulo: Elefante, 2019.
- FERREIRA, Ceíça. Cinema e engajamento político: Entrevista com Helena Solberg. **ALCEU**, [S. l.], v. 21, n. 39, 2019. DOI: 10.17771/PUCRio.ALCEU.46073.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade, 1: a vontade de saber**. 13ª edição ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GADASSIK, Alla. “Ésfir’ Shub on Women in the Editing Room: “The Work of Montazhnitsy” (1927). **Special Issue of Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 6**, [S. l.], n. Women at the Editing Table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s (ed. by Adelheid Heftberger and Karen Pearlman), 2018.
- GAINES, Jane M. On Not Narrating the History of Feminism and Film. **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 6–31, 2016. DOI: 10.1525/fmh.2016.2.2.6.
- GIARDINA, C. **Freedom for Women: Forging the Women’s Liberation Movement, 1953-1970**. Gainesville: University Press of Florida, 2010.
- GUNNING, Tom. Poetry in Motion. In: **This is called moving : a critical poetics of film**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005. p. xi–xx.
- GUNNING, Tom. Finding the Way: Films Found on a Scrap Heap. **Revista Laika**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2014.
- HATCH, Kristen. Cutting Women: Margaret Booth and Hollywood’s Pioneering Female Film Editors. **Women Film Pioneers Project**, [S. l.], 2013. DOI: <https://doi.org/10.7916/d8-t0y9-hv61>. Disponível em: <https://wfpp.columbia.edu/essay/cutting-women/>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- HOOKS, Bell. **Ain’t I a Woman: Black Women and Feminism**. Boston: South End Press, 1981.

- HOOKS, Bell. comendo o outro: desejo e resistência. *In: Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. a. p. 64–95.
- HOOKS, Bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. *In: Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. b. p. 214–241.
- HORAK, Laura. Queer Crossings: Greta Garbo, National Identity, and Gender Deviance. *In: BEAN, Jennifer; KAPSE, Anupama; HORAK, Laura. Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington and indianapolis: Indiana University Press, 2014. p. 270–294.
- HULL, Akasha Gloria; BELL-SCOTT, Patricia; SMITH, Barbara. **But Some of Us Are Brave: All the Women Are White, All the Blacks Are Men: Black Women's Studies**. New York: Feminist Press, 1982.
- JALLAGEAS, Neide. Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres. *In: HOLANDA, Karla (org.). Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019. p. 37–52.
- JUHASZ, Alexandra. **Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.
- KING, Hoday. **Virtual memory : time-based art and the dream of digitality**. Durham & London: Duke University Press, 2015.
- KOTZ, Liz. An Unrequited desire for the sublime: looking at lesbian representation across the works of Abigail Child, Cecilia Dougherty, and Su Friedrich. *In: GEVER, M.; GREYSON, J; PARMAR, P. Queer Looks: Perspectives on lesbian and gay film and video*. Londres: Routledge, 1993. a.
- KOTZ, Liz. Complicity: women artists investigating masculinity. *In: GIBSON, P. C.; GIBSON, R (org.). Dirty Looks: women, pornography, power*. Londres: British Film Institute, 1993. b. p. 101–123.
- LABAKI, Amir (ORG.). **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- LEYDA, Jay. **Films Beget Films: A Study of the Compilation Film**. New York: Hill and Wang, 1964.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. *In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 143–157.
- LLOYD, Justine. Domestic destinies: colonial spatialities, Australian film and feminist cultural memory work. **Gender, Place & Culture**, [S. l.], v. 21, n. 8, 2014. DOI: 10.1080/0966369X.2013.810606.
- MACHADO, Patricia. A montagem como inventário: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda. *In: HOLANDA, K, (org.). Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 357–372.
- MACKENZIE, Scott; MARCHESSAULT, Janine. **Process Cinema: Handmade Film in the**

Digital Age. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press , 2019.

MARKER, Chris. Marker Mémoire. In: *A Verdade de Cada Um. In: AMIR LABAKI (org.).* São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 103–106.

MAYNE, Judith. The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism. **New German Critique**, [S. l.], v. 23, n. Spring-Summer, p. 27–43, 1981.

MERCER, Kobena. **Welcome to the Jungle: New positions in black cultural studies.** London: Routledge, 2013.

MEUEL, David. **Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema.** Jefferson: McFarland & Company, 2016.

MICHELSON, Annette. The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System. **October**, [S. l.], v. 52, p. 17–39, 1990. DOI: 10.2307/778882.

MISSERO, Dalila. Titillating Cuts. **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 57–82, 2018. DOI: 10.1525/fmh.2018.4.4.57.

MOCARZEL, Evaldo. **Ana Carolina Teixeira Soares Cineasta Brasileira.** 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria. **This bridge called my back : writings by radical women of color.** New York: KITCHEN TABLE: Women of Color Press, 1981.

MORETTIN, Eduardo. Acervos filmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: SOUSA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra (org.). **A Sobrevivência das Imagens.** Campinas: Papirus, 2015. p. 87–102.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 6–18, 1975. DOI: 10.1093/screen/16.3.6.

MULVEY, Laura. **Fetishism and Curiosity.** London: BFI/Indiana University Press, 1996.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second: stillness and the moving image.** Londres: Reaktion Books, 2006.

MULVEY, Laura. **Thoughts on Marilyn Monroe: Emblem and allegory**Screen, 2017. DOI: 10.1093/screen/hjx019.

NAGIB, Lucia. Towards a Positive Definition of World Cinema. In: **LIM, Song Hwee e DENNISON, Stephanie (orgs). Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film.** Londres: Wallflower Press, 2005. p. 30–37.

PARMAR, Pratibha; GEVER, Martha; GREYSSON, John. **Queer Looks.** New York, London: Routledge, 1993.

PEARLMAN, Karen; HEFTBERGER, Adelheid. Editorial: Recognising Women's Work as Creative Work. **Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe**, [S. l.], n. 6, 2018.

PEARLMAN, Karen; MACKAY, John; SUTTON, John. Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition. **Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe**, [S. l.], v. 6, n. Women at the Editing Table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s (ed. by Adelheid Heftberger and Karen Pearlman), 2018.

PETROLLE, J.; WEXMAN, V. W. **Women and Experimental Filmmaking**. Urbana & Chicago: University of Illinois, 2005.

POWERS, John. A DIY Come-On: A History of Optical Printing in Avant-Garde Cinema. **Cinema Journal**, [S. l.], v. 57, n. 4, 2018. DOI: 10.1353/cj.2018.0052.

POWERS, John. Barbara Hammer, Optical Printing, and a Theory of Touch. **A Companion to Experimental Cinema**, [S. l.], v. no prelo, 2021.

REMES, Justin. Animated Holes: An Interview with Naomi Uman. **Millennium Film Journal**, [S. l.], v. 66, p. 68–72, 2017.

RICH, B. R. **Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement**. Durham & London: Duke University Press, 1998.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The Director's Cut**. Durham and London: Duke University Press, 2013.

RICHARDSON, Brenda; NELSON, Gunvor; WILEY, Dorothy. Women, Wives, Film-Makers: An Interview with Gunvor Nelson and Dorothy Wiley. **Film Quarterly**, [S. l.], v. 25, n. 1, 1971. DOI: 10.1525/fq.1971.25.1.04a00070.

ROSA, Carlos Adriano Jeronimo De; CASTRO FILHO, Cláudio Marcondes De. Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de YouTube. **ÁGORA**, [S. l.], v. 26, n. 53, 2016.

RUSSELL, Catherine. **Experimental Ethnography**. Durham and London: Duke University Press, 1999.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices**. Durham and London: Duke University Press, 2018.

RUSSO, V. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies**. New York: Harper&Row, 1987.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], v. 0, n. 45, p. 87, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, [S. l.], v. 2, p. 1–19, 2010.

SJÖBERG, Patrik. **The World in Pieces: A Study of Compilation Film**. Stockholm: Aura förlag, 2001.

STEYERL, Hito. Cut! Reproduction and Recombination. *In*: **The Wretched of the Screen**.

[s.l.] : Sternberg Press, 2012. p. 176–190.

STOLLERY, Martin. Eisenstein, Shub and the Gender of the Author as Producer. **Film History**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 87–99, 2002.

TAKAHASHI, Tess. Writing the World: Medium Specificity and Avant-Garde Film in the Digital Age. In: **Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age**. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2019. p. 459–482.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Do ensaio como forma à forma que pensa no cinema. In: **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea / organização Francisco Elinaldo Teixeira**. São Paulo: Hucitec Editora, 2015. p. 13–28.

THOMPSON, Kristin. Early alternatives to the Hollywood mode of production: Implications for Europe's Avant-garde. **Film History**, [S. l.], v. 5, p. 286–404, 1993.

TORLASCO, Domietta. **The Heretical archive: digital memory at the end of film**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

TRALLI, Lucia. Layers of Film, Encrusted Images. **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 73–89, 2016. DOI: 10.1525/fmh.2016.2.3.73.

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

WEES, William C. "Let's Set the Record Straight": The International Experimental Film Congress, Toronto 1989. **Canadian Journal of Film Studies**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 101–116, 2000.

WEES, William C. Carrying on: Leslie Thornton, Su Friedrich, Abigail Child and American Avant-Garde Film of the Eighties. **Canadian Journal of Film Studies**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 70–95, 2001. DOI: 10.3138/cjfs.10.1.70.

WEES, William C. Peggy's Playhouse: Contesting the Modernist Paradigm. In: **BLAETZ, R. (ed). Women's Experimental Cinema**. [s.l.: s.n.]. p. 290–311. DOI: 10.1215/9780822392088-014.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura / organização Francisco Elinaldo Teixeira**. São Paulo: Hucitec Editora, 2015. p. 42–91.

WHITE, Patricia. **Women's cinema, world cinema: projecting contemporary feminisms**. Durham and London: Duke University Press, 2015.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: **BRAUDY, Leo e COHEN, Marshall (eds). Film Theory and criticism**. [s.l.] : Oxford University Press, 2004.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex Revelando e dissimulando o sexo. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 38, p. 13–51, 2016.

WOLLEN, Peter. The Two Avant-Gardes. *In: Readings and writings : semiotic counter-strategies*. [s.l: s.n.].

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. 1ª edição ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZRYD, Michael. Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99. **The Moving Image**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 40-61, 2003. DOI: 10.1353/mov.2003.0039.