

# REAPROPRIAÇÃO DE ARQUIVOS CINEMATOGRAFÍCOS EM TEMPOS DE YOUTUBE

**Carlos Adriano Jeronimo de Rosa<sup>1</sup>**

Doutor em Estudo Meios e da Produção Mediática na Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

E-mail: carlos.adriano@usp.br

**Cláudio Marcondes de Castro Filho**

Professor na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e no  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP.

E-mail: claudiomarcondes@ffclrp.usp.br

**Resumo:** O artigo descreve aspectos de uma pesquisa desenvolvida no campo da reapropriação cinematográfica de arquivo utilizando um filme de *found footage*. Realizado inteiramente com materiais extraídos do YouTube, o filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* (2016) é o objeto de partida que permite abordar algumas questões sobre os estatutos do YouTube em relação à arquivologia. Adotamos como ponto de referência o estudo de caso como método de pesquisa, considerando a pesquisa exploratória e a análise de conteúdo. Por trabalhar justamente o mundo como arquivo, o *found footage* apresenta-se sob a forma de um procedimento operacional apropriado para se entender os fenômenos da imagem, nos campos da arquivologia, dos meios audiovisuais, das tecnologias da comunicação, das ciências da informação. Prioritariamente referido a uma forma ou gênero de produção cinematográfica, que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, neste estudo o *found footage* configura-se como um método crítico.

**Palavras-chave:** Arquivo. Cinema. *Found footage*. YouTube.



## 1 INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Este artigo origina-se parcialmente de pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento; Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP, com Bolsa do Programa Nacional de Pós-Doutoramento da CAPES (PNPD).

Atualmente, o mundo parece ter se convertido num imenso banco de dados de imagens e de sons. A proliferação acelerada e desenfreada das tecnologias digitais permitiu inéditas e insuspeitadas formas de armazenamento, indexação, produção, reprodução e difusão de imagens e sons. Com a disponibilidade de novas ferramentas de organização da informação, é o próprio mundo que se disponibiliza para ser institucionalizado. O mundo como arquivo tornou-se uma baliza não só para a criação de obras artísticas, mas também para a reflexão analítica sobre fenômenos e produtos audiovisuais. Portanto, a pauta do arquivo, e de seu natural e consequente corolário (o da apropriação e reutilização deste arquivo), é uma das mais urgentes e pertinentes de hoje.

Uma metáfora do mundo como arquivo encontra-se no filme *Toda memória do mundo* (1956), de Alain Resnais. A câmera percorre os corredores e as estantes da Biblioteca Nacional de Paris como se percorresse o conhecimento acumulado ao longo dos séculos e depositado nas páginas dos livros. O movimento da câmera é um convite à viagem para o espectador situar-se sob o ponto de vista e sob o ponto de leitura de um leitor transtemporal, que teria o saber ao alcance das mãos. O leitor de livros, ou o espectador de imagens e de sons, por vezes identificado como usuário, encontra-se perdido, como um naufrago no mar de informações. Como chegar às chaves de acesso? A quem caberia a mediação?

Há no gesto uma função social para o imaginário, como bem lembrou Jorge Luis Borges:

Emerson disse que um livro, quando está fechado, é uma coisa entre as coisas. Mas quando seu leitor o abre, então ocorre o fato estético, e esse fato estético pode não ser ou não deve ser exatamente o que o autor sentiu, mas algo novo, isto é, cada leitor é um criador – um colaborador, em todo caso, do texto. E os textos são, sobretudo, diferentes, não pelo modo como estão escritos, mas pelo modo como são lidos. (BOLETIM, 1984, p. 10).

Segundo Mallarmé, tudo existia para acabar em livro (HURET, 1891). Seguindo Borges, o mundo para caber numa biblioteca (BORGES, 2001). De acordo com Warburg, as imagens para sobreviverem nos atlas de memórias em movimento (DIDI-HUBERMAN, 2013). Mas hoje, “pós-tudo”, “tudo existe pra acabar em youtube”, como escreveu e cravou Augusto no poema *tvgrama 4 erratum* (CAMPOS, 2015, p. 37).

Este artigo relata e analisa aspectos de uma pesquisa desenvolvida no campo da reapropriação cinematográfica de arquivos. Tratamos do estudo de um filme sobre a poesia, realizado inteiramente com materiais de arquivo garimpados no YouTube: *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* (2016).

E a ideia de garimpo parece aqui justa e apropriada, pois no filme há pérolas como as raras imagens em movimento, as únicas existentes de que se saiba, dos poetas Federico García Lorca e Antonio Machado. São verdadeiros achados, que já o seriam por si próprios se encontrados numa cinemateca, mas se tornam ainda mais inacreditáveis por estarem disponíveis nesta cinemateca imaginária que virou o YouTube.

## 2 GENEALOGIAS DA REAPROPRIAÇÃO DE ARQUIVO

A apropriação de objetos que, deslocados de seu contexto original, assumem novos sentidos, não é fenômeno inédito nem recente, embora sua frequência e incidência tenham aparecido exponenciais e explícitas com a fragmentação das fronteiras do mundo e com a disseminação das plataformas digitais. No mundo das artes, a reapropriação é quase sincrônica à instauração da modernidade. Quando Duchamp desloca um urinol do ambiente do banheiro e o coloca no espaço da galeria de arte sob o nome *Fonte*, em 1917, ele produz uma destas primeiras apropriações, conscientes e irônicas: apropriar-se de um prosaico objeto cotidiano e transformá-lo em provocadora obra de arte pela ação da translação, sem alterar sua figura, apenas rearranjando sua posição, apondo-lhe título e a assinatura, sob codinome, do artista.

A genealogia da apropriação no cinema remeteria ao cinema dos primeiros tempos. Leyda (1971) e Wees (1993) apontam possíveis usos rudimentares da apropriação: a) aplicados à projeção de filmes, como o fato ocorrido em 1899 do distribuidor Francis Doublier exibir um filme Lumière sobre Dreyfus e incluir planos filmados anteriormente para contextualizar a ação; b) aplicados à produção de filmes, como *The life of an American fireman*, de Edwin S. Porter, feito em 1902. Um uso mais elaborado de apropriação se dá nos anos 1920, com a diretora-montadora Esfir Schub, que apresentou a montagem de material de arquivo no âmbito da compilação histórica, graças a filmes como *A queda da dinastia Romanov* (1926) e *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (1928) (LEYDA, 1971, p. 23).

Como expressão da modernidade no século 20 e forma artística que influenciou as outras artes, o cinema tem em sua vertente de vanguarda o cinema *found footage*: a reapropriação de arquivo que, como gênero ou procedimento, recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, filmadas em outro tempo e contexto e depois transpostas para um novo tempo e um novo contexto, como apresenta Adriano (2015a; 2015b) no Dossiê *Found Footage*.

A retomada do arquivo como base para a criação filmica viria com a vanguarda americana no final da década de 1950. O gênero *found footage* define um filme experimental de tom associativo ou viés estrutural, que reprocessa, por associação ou intervenção, trechos de outros filmes. Podemos citar a montagem associativa de fragmentos de Bruce Conner no filme *A movie* (1958). O gênero *found footage* se cristalizaria nas estratégias minimalistas do cinema estrutural, com os filmes de Ken Jacobs (*Tom Tom the piper's son*, 1971), de Ernie Gehr (*Eureka*, 1974) e de Hollis Frampton (*Public domain*, 1972).

## 2.1 TAXONOMIAS DO *FOUND FOOTAGE*

Com rigor analítico e profusão de exemplos, a preciosa cartografia de Brenez e Chodorov (2015, p. 2) propõe duas formas

principais de apropriação. A “apropriação intertextual”, *in re*, aborda não o uso de material já filmado, mas a refilmagem de um original seguindo um simulacro quadro a quadro: como fez Segundo de Chomon em seu *Voyage dans la lune* (1909) a partir do filme homônimo de Méliès (1902) ou como fez Gus Van Sant em seu *Psycho* (1999) sobre uma suposta cópia literal de Hitchcock (1960). A outra forma de apropriação é a “reciclagem”, *in se*, que comportaria duas formas (BRENEZ e CHODOROV, 2015, p. 2).

A primeira é a “reciclagem endógena”, que se aplica aos casos do *trailer* e da “autossíntese”, quando o artista utiliza fragmentos de seus próprios filmes. Já a “reciclagem exógena” se aplica às diferentes formas de citação ou alusão, das quais Brenez e Chodorov (2015, p. 3) destacam três modalidades: a) “*stock footage*”, representada pelos filmes B americanos que inserem planos de outras produções para compensar as falhas de continuidade ou a falta de tomadas de ação; b) “filmes de montagem”, representada pela “coleção ilustrada” de imagens já filmadas, como uma crítica das atualidades ou um ensaio; c) “*found footage*”, que torna as imagens autônomas, concentra-se na manipulação do material fílmico e aponta para novas esferas e formas de montagem. Continuando nas subdivisões prismáticas de suas ideias, Brenez e Chodorov (2015) propõem cinco usos principais de *found footage*: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico.

O uso elegíaco (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 4) fragmenta o filme original para conservar apenas momentos específicos, em que certas cenas se tornam objetos de fetiche, como fez Joseph Cornell em seu filme *Rose Hobart* (1939) ao retirar imagens da atriz Rose Hobart do filme *East of Borneo* (1931).

O uso crítico é o predominante, que parte de imagens extraídas de fontes industriais ou privadas para destruí-las, segundo quatro operações formais: “anamnese”, “desvio”, “variação/exaustão”, “*ready-made*”.

- A “anamnese” (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 4) é a justaposição de “imagens de modo a fazê-las significar não algo diferente do que dizem, mas precisamente aquilo que elas mostram e que nos recusamos a ver”;
- O “desvio” (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 5) é a teoria e a prática do *détournement* da Internacional Situacionista de Guy Debord;
- A “variação/exaustão” (BRENEZ e CHODOROV, 2015, p. 5) “trata de criar variações sobre um único filme, até o ponto de esgotar suas potencialidades pela introdução de um ou vários parâmetros plásticos (visuais ou sonoros)”;
- O “*ready made*” (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 6) retoma o gesto de Duchamp, apropriando-se do objeto filme sem tocá-lo ou alterar sua configuração.

O terceiro uso de reciclagem *found footage* definido por Brenez e Chodorov (2015, p. 7) é o uso estrutural, cuja norma é “elaborar um filme não a partir de uma imagem ou motivo, mas de uma proposta, de um protocolo que diz respeito, reflexivamente, próprio cinema”.

O quarto uso (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 8) é o materiológico, de exploração do material substancial da película: o estudo da “química da emulsão”, a decomposição “do fotograma em camadas e subcamadas”, o tratado sobre o formato filmico da película.

“Sob o modelo de uma investigação científica capaz de ultrapassar ou subverter a racionalidade”, o quinto uso é o analítico (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 9), que comporta quatro modos de operação:

- a) “glosa” (comentário sonoro sobre uma imagem de arquivo);
- b) “montagem cruzada” (sobreposição de imagens);
- c) “variação analítica” (tratado das formas do movimento nas imagens e entre as imagens);

d) “síntese entre montagem cruzada e variação analítica”.

Os três usos de reciclagem *found footage* chamados de estrutural, materiológico e analítico são referências importantes para o filme que é estudado neste artigo.

## 2.2 ARQUIVO E REAPROPRIAÇÃO

Em *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* combinam-se duas modalidades de apropriação: a reciclagem exógena e a reciclagem endógena (BRENEZ; CHODOROV, 2015). Da primeira instância, faz parte o material coletado do YouTube; da segunda, o material recolhido do arquivo do próprio cineasta, vindo de seu filme *Santos Dumont: pré-cineasta?* produzido em 2010. A diferenciação da natureza destes acervos também implica uma posição moral: o cotejo entre sua memória pessoal e a do mundo.

As funções do estrutural, do materiológico e do analítico, tais como definidas por Brenez e Chodorov (2015), são as mais marcantes da construção de *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?*, mas não apagam um componente de compilação enfeixado na forma narrativa do filme: a coleção de entrevistas e depoimentos dos poetas é arrolada entre fulgurações de imagens metafóricas sobre a poesia.

Por recorrer exclusivamente a materiais de arquivo disponíveis no YouTube, o filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* permitiria ainda indagar sobre as diferenças de acesso e de uso de acordo com a natureza do acervo, seja público ou privado, e colocar em questão aspectos envolvidos na apropriação e na difusão do saber humano. Toda esta investigação se dá no território artístico, do ensaio poético como forma de expressão e enunciação distinta do discurso argumentativo.

O conceito de Cobbedick (1996, apud CORDEIRO, 2013, p. 69) sobre “o comportamento dos artistas em busca de informação” indica os caminhos entre “Fontes de informação inspiradora e Fontes de informação visual específica”. Com esse conceito, seria

possível esboçar uma avaliação sobre um estado de coisas não estranho aos estudos dos meios e da produção mediática (ADRIANO, 2015a) e a esferas afinadas ao cinema com as artes intermédias e a arte contemporânea (BASILICO, 2004; BOLTER, 2000). Mas é uma situação que ainda parece ignorada por áreas específicas supostamente afeitas a esse contexto, como a biblioteconomia e a ciência da informação: “a informação demandada por artistas em serviços de informação e, especialmente, em bibliotecas, tem sido negligenciada pelos profissionais da informação” (CORDEIRO, 2013, p. 69).

Isso implica reconhecer que, a cada época e a cada espaço, as demandas dos artistas em relação aos arquivos são outras e mudam de acordo com o *zeitgeist*, este tão fluido *espírito do tempo*. As solicitações que os artistas dirigem aos sistemas de informação são de natureza diversa daquelas feitas por razões pragmáticas, que têm uma função utilitária, como conseguir um protocolo de cartório a um documento legal.

Nestas circunstâncias, a informação deve servir a um propósito bem concreto e imediato, colado à mais próxima superfície cotidiana. Não é o que ocorre quando a informação é reapropriada segundo propósitos artísticos. Muito já se perguntou, e muitos já se perguntaram: qual a função da arte, qual seu sentido para a vida? Poderíamos argumentar com o poeta que define, no primeiro verso de *Ulisses*, o mito: “é o nada que é tudo” (PESSOA, 1934, p. 19).

*Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* conjuga três instâncias, editadas ao longo do filme: entrevistas e depoimentos de poetas, récitas e declamações de poemas, reconfigurações e elaborações poéticas (associações imagéticas, musicais, plásticas entre os motivos extraídos dos filmes apropriados). Foi apropriado a partir de Friedrich Hölderlin (1770-1843) o verso que dá título a *Sem título # 3*: “e para que poetas em tempo de pobreza?” integra o poema *Pão e Vinho*, iniciado em 1800 e completado ao longo da vida de Hölderlin, com publicação póstuma.



O próprio título indica, o tema do filme é a função social, também nas dimensões da política e do engajamento, da poesia. Como contraponto e correspondência aos poetas sobre sua função e ofício, foram escolhidas imagens de duas situações sociais representativas da miséria humana separadas por um abismo de décadas: o povoado de Las Hurdes, região da Espanha, extraída do filme *Las Hurdes: tierra sin pan*, de Luis Buñuel (1933), a migração dos refugiados sírios, por meio de reportagens de televisão (2015) encontradas e apropriadas a partir do YouTube.

### **3 INTERFERÊNCIA DO YOUTUBE NA ARQUIVOLOGIA**

Está fora do propósito deste artigo tratar de questão tão polêmica e complexa. Este espaço permite apenas lançar, brevemente, certas ponderações sobre tais interferências e difrações que dispositivos como o YouTube vieram trazer para os cânones e as estantes convencionais da arquivologia. Ainda não há o devido distanciamento no tempo para se avaliar todas as implicações e novas configurações que o YouTube coloca para a arquivologia. Uma questão das mais instigantes é a de sua própria natureza: uma forma de compartilhamento em rede. Esse caráter supostamente democrático leva a outra questão não menos instigante: por que as pessoas compartilham? Seria uma forma de difusão de conhecimento ou de exibicionismo de alusões?

As tecnologias da informação e comunicação interagem com a arquivologia, produzindo um conjunto de reflexões afins que dialogam entre si e geram um impacto na própria identificação de cada uma delas, ao tornar quase indistintas as categorias de sujeito e objeto: “o arquivo passou a ser cada vez mais caracterizado como um sistema de informação, e objeto de estudo da arquivologia, como a informação arquivística” (ARAÚJO, 2014, p. 86). Para o *found footage*, todo arquivo é um banco de dados de imagens e de sons disponíveis para apropriações, um sistema de informação audiovisual que é fonte e repositório, referência e inspiração, memória e conhecimento.

A constituição do YouTube 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” (PAES, 2002, p. 19).

Nesse aspecto, o YouTube contestaria noções clássicas definidas por uma terminologia arquivística sobre acervo, acesso, doação, documento, protocolos de gestão e arquivamento. Por sua natureza (tipo de suporte, forma de constituição), o YouTube constituiria “um sistema híbrido de gestão da informação” (SCHÄFER; KESSLER, 2009, p. 275) e integraria uma espécie de cultura visual que depende de “técnicas de informação para transformar uma larga variedade de meios num sistema de imagem-texto – um banco de dados de termos digitais, um arquivo sem museus” (HAL FOSTER 1996, apud SCHRÖTER, 2009, p. 330), que reordena a forma da informação e sua difusão, a forma da memória cultural e sua difusão. O hibridismo e a metamorfose do YouTube implicariam outros conceitos de:

a) acervo, pois se trata, mais propriamente e tecnicamente, de um banco de dados, móvel e cambiante, volátil e sem centro;

b) acesso, pois seu caráter de *open access* parece oferecer uma entrada ilusória e ilimitada ao seu conteúdo franqueada ao usuário;

c) doação, pois os materiais ali disponibilizados em sua maioria não foram doados por seus autores ou detentores, e sim por “apropriadores”;

d) documento, pois os materiais são carregados (*uploaded*) após manipulações feitas por quem os disponibiliza, questionando a integridade documental;

e) protocolos de gestão, pois o modo de disponibilizar, sem normas, afeta o modo de difusão e controle dos materiais;

f) arquivamento, pois os materiais estão disponibilizados sem qualquer forma de organização, sujeitos a indexação precária (meras “tags”) e mecanismos aleatórios de busca.

Buscando identificar interseções entre os campos da arquivologia e da ciência da informação, Fonseca (2005, p. 12) pretende verificar “a emergência de novos espaços de produção do conhecimento arquivístico e de uma nova pauta de reflexões sobre a redefinição dos objetos prioritários da arquivologia”. Seria possível imaginar, a partir do método *found footage*, o YouTube como um destes novos espaços e como um dos proponentes desta nova pauta: compartilhamento e difusão tornam-se gestos gêmeos, que produzem conhecimentos a partir de um arquivo e redefinem os elementos, as funções e os usos enfeixados no banco de dados arquivísticos.

Uma das feições mais características da ciência da informação é a de suas relações interdisciplinares: “psicologia, arte e tecnologia, biblioteconomia, comunicação, filosofia, lógica, linguística, pesquisa operacional e metodologia de pesquisa”, são alguns dos exemplos citados por Fonseca (2005, p. 26), apoiada em Borko, Foskett, Brookes, Le Coadic e Deschâtelet. Este último considera a arquivologia uma “ciência da informação” e refere-se à expressão *information studies* em vez de *information science*, o que nos leva a uma aproximação com os chamados *cinema studies*.

Abordando uma “arquivologia pós-moderna” e utilizando Terry Cook como referência, Fonseca (2005, p. 62) conclui que

[...] as instituições arquivísticas deixarão de ser lugares onde os usuários vão obter informações para serem provedores de acesso remoto, via internet, a milhares de sistemas arquivísticos interligados.

Outra vez, a partir do método *found footage*, o YouTube poderia ser citado como um caso deste deslocamento institucional, ao se configurar justamente como “provedor de acesso remoto” que interconecta produtores-usuários de informação-conhecimento, como seriam definidos os que compartilham arquivos e dados.

Ainda seguindo Cook, Fonseca (2005, p. 64) aponta “[...] o fato de que hoje o arquivista deve ser um mediador ativo na ‘formatação da memória coletiva através dos arquivos’ ”. Tal

formulação parece encaixar-se sob medida justa a este mediador que é o YouTube, ou melhor, que é a rede de indivíduos que forma o *fenômeno arquivístico* chamado YouTube. E cada indivíduo que difunde ou disponibiliza acervos no YouTube torna-se, por sua vez, uma espécie de instância desta mediação sem controle.

Mesmo com todas as implicações de poder dadas pela própria condição de conglomerado capitalista que constitui o YouTube, é uma forma de arquivo que parece democrática, não apenas porque oferece um manancial de informações audiovisuais, também se presta à reapropriação de materiais audiovisuais, um campo de produção, reprodução e recepção de conhecimento. Para o dispositivo *found footage*, o arquivo configura-se “[...] como forma de interlocução, de informação, de conhecimento” e é dotado de um “[...] papel mediador, de serviço de comunicação e informação, de ensino e aprendizagem” (CASTRO FILHO, 2011, p. 147).

A interferência do YouTube na arquivologia é apresentada mais na ordem do desafio e do questionamento, na medida em que implica uma reconfiguração de conceitos, um reposicionamento de posturas, num momento de pouco distanciamento do fato histórico dado seu fenômeno recente, se levado a sério pelos estudos acadêmicos, o YouTube pode fornecer novas balizas para se interrogar os novos estatutos e funções de uma ciência que analisa o arquivo.

## 4 MÉTODO

Como um possível ponto de partida, tomamos o “estudo de caso como método de pesquisa” (YIN, 2015, p. 4). Em nosso caso, o filme como obra de arte autônoma e vinculada à pesquisa de linguagem, na tradição das vanguardas, que propõem novos modelos de expressão (para o artista) e de apreciação (para o espectador) e assim formulam seu próprio campo demarcatório, por inaugurarem justamente um novo território, sugere a exigência de outros parâmetros críticos, ou seja, a proposição de um método

adequado ao seu objeto e irreduzível a certas generalizações. Um objeto-filme aponta um método *found footage*.

Se tomarmos a divisão em “estudos de caso explicativos ou causais”, “estudos de caso descritivos”, “estudos de caso exploratórios” (YIN, 2015, p. 9), o *found footage* como método, ao mobilizar a história e a estética do cinema, oscila entre esta tríade: é explicativo, porque contextualiza um objeto (o filme) numa linhagem histórica; é descritivo, porque demanda o inventário de estruturas e procedimentos de forma e linguagem do objeto; e é exploratório, porque a forma de experimentação do objeto imanta o exercício crítico.

Por atuar sobre uma memória histórica de um meio, no caso o cinema, e por promover uma nova forma de mediação entre a obra de arte, no caso o filme, e o espectador, o *found footage* abre um novo campo de atuação e reflexão para a pesquisa – reflexão como pensamento crítico mas também como espelhamento do mundo. Isto seria corroborado na hipótese de Gil (1999, p. 43), pois as pesquisas exploratórias têm como “finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”.

Embora a conversão do mundo em arquivo digital seja um fenômeno relativamente recente, trata-se de um tema ainda pouco explorado, que exige do pesquisador não apenas um instrumental crítico mas também um repertório de informação adequado. Como aponta Gil (1999, p. 43):

[...] pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis.

Já Yin (2015, p. 10) descreve cinco métodos de pesquisa principais e os relaciona com formas de questão de pesquisa:

se o método é a) experimento - a forma de questão de pesquisa é como, por que? ; b) levantamento - quem, o quê, onde, quantos, quanto? ; c) análise de arquivos - quem, o quê, onde, quantos, quanto? ; d) pesquisa histórica - como, por quê? ; e) estudo de caso - como, por quê?.

Por operar nas fronteiras entre disciplinas, o *found footage* conjugaria todos estes métodos e formulações de pesquisa.

O *found footage* está sintonizado com o mundo em que vivemos e com o modo em que nele vivemos: tudo existe para acabar em YouTube e se fotografa para se postar no Facebook; as experiências são produzidas para serem compartilhadas, as coisas convertem-se em dados imediatos para serem catalogados. O que confirma a hipótese de Yin (2015, p. 17):

[...] o estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo (o ‘caso’) em profundidade e em seu contexto de mundo real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto puderem não ser claramente evidentes.

O método *found footage* parece dialogar, mais do que emular ou simular, “as diferentes fases da análise de conteúdo” que se organizam “em torno de três polos cronológicos: a pré-análise; a exploração do material; o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação” (BARDIN, 2011, p. 125). Um exercício prévio de pesquisa delimita os materiais a serem apropriados; um procedimento estético define a forma de exploração dos materiais em novo objeto, distinto e distante do arquivo de origem; um processo operacional organiza a estrutura em que e com que estes materiais são construídos, demandando novos exercícios interpretativos. Assim, entendemos que a reapropriação tal como praticada pelo *found footage* deve ser tomada como um método.

Para o filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* a busca de informações seguiu um método próprio à prática da reapropriação cinematográfica. Por seu caráter de

“rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2011), a rede digital do YouTube parecia propícia à busca que conjuga intenção e aleatoriedade. O propósito prévio de selecionar imagens e sons de poetas de um determinado período histórico foi modificado à medida que outros materiais não previstos eram passados em revista. Em lugar de uma lógica racional do discurso, o filme propõe a enunciação de uma *analógica* poética do discurso. Os depoimentos dos poetas organizam-se como fulgurações formuladas por frases e figuras, articulando-se como uma constelação de ritmos e motivos.

No filme, a própria prospecção das imagens dos poetas configurou-se como um método poético. Definidos os poetas que seriam encontrados, a busca parecia isomórfica à pesquisa: o mecanismo de busca de uma base digital como a do YouTube assemelha-se muito à estrutura de um pensamento, um método, tal como imaginado pelo poeta Paul Valéry a propósito de Leonardo Da Vinci, método heurístico-semiótico (PIGNATARI, 1979, p. 13) poético, que opera por associações e correspondências, que acolhe as contribuições imprevistas e benfazejas do acaso, que procede aos acertos enquanto processa os fracassos.

O método da reapropriação de materiais de arquivo proposto pelo *found footage* parece afinado a alguns conceitos da ciência da informação. Ou, ao menos, parece sugerir a hipótese de um novo campo de diálogo entre as disciplinas dos estudos do cinema (história, estética) e da ciência da informação (organização, mediação), por conta da natureza e da operação do filme de reapropriação. O território de compartilhamento de vídeos sugere um compartimento aberto à investigação interdisciplinar.

Pensamos que as novas configurações do arquivo em tempos de YouTube poderiam ser incluídas entre “[...] as três novas revoluções científicas que originam três novos paradigmas científicos” (LE COADIC, 2004, p. 107). Os três paradigmas afiguram-se adequados ao YouTube como domínio de arquivos, tanto no sentido de território como de comando: “paradigmas do trabalho coletivo, do fluxo e do uso”.

Por ser o acervo de imagens e sons do YouTube um dispositivo que se origina de múltiplas contribuições, sem centro e sem hierarquia, disponível para reapropriações e constituído como “obra aberta”, seria um exemplo de paradigma do trabalho coletivo – “[...] hoje, a vida profissional organiza-se cada vez mais pela organização em rede de pessoas e computadores” (LE COADIC, 2004, p. 108).

Pelo fato do YouTube ter uma estrutura que se move por diversos caminhos e atalhos, e que solicita de quem apropria seu conteúdo uma postura crítica para controlar o que lhe interessa, seria um exemplo de paradigma do fluxo – “[...] a mudança de suporte fez multiplicar e armazenar informações quase ao infinito, de modo que se trata agora de gerenciar fluxos ininterruptos [...] e captar a informação relevante” (LE COADIC, p. 109, 2004).

Ao fazer do consumidor um produtor de informação, criando desta interface flutuante, um mediador de fato dos fenômenos informacionais, o YouTube seria um paradigma do uso “[...] a revolução que afeta o atual momento do ciclo permite perceber a passagem progressiva da ênfase no documento para a ênfase na informação” (LE COADIC, p. 110, 2004).

Se a denominação *found footage* compreende primordialmente o campo da prática da produção de um filme, entendemos que esta terminologia também abarca o campo da teoria crítica de um método. Para realizar seu filme de reapropriação, o cineasta mobiliza não apenas sua perícia artística e técnica, mas ainda sua *expertise* crítica e teórica. Para escolher e editar imagens filmadas por outros, em outros tempos e outros espaços, o cineasta agencia seu repertório de informações culturais e sua competência de acesso aos arquivos.

Para retrabalhar as imagens, tratando-as com manipulações gráficas, texturas e efeitos visuais, o artista precisa mergulhar em seu repositório de conhecimentos sobre arte, cinema, história, ciências. Porque a reapropriação de arquivo demanda daqueles que nela se aventuram um saber a mais, por operarem entre disciplinas (arte, cinema, história, ciências) sem inocência, cientes de que sua



formação educacional e repertório sensível-intelectual são fundamentais para dar um novo sentido a um material escavado de um arquivo carregado de sentidos originais e por vezes perdidos, para reimaginar a memória coletiva. Como fonte e fruto de conhecimento e informação, o *found footage* é chave pedagógica para um método, matéria aplicada ao estudo em diversas esferas.

Se há filmes de *found footage*, por que não poderíamos falar de textos de *found footage*? E não seriam apenas os textos de Borges (*Pierre Menard, autor do Quixote*, in BORGES, 2007) ou de Vila-Matas (2000), autores que notável e notoriamente fazem suas criações a partir de recriações, que embaralham e transcendem as categorias do pastiche e do plágio, que elaboram seus textos por alusões e citações sem aspas, incorporando literalmente, à letra, as palavras dos autores que lhes serviram de base, modelo e inspiração.

Por que um texto acadêmico (tese, dissertação, artigo) não seria *found footage*? Afinal, não temos ali a apropriação de teorias, conceitos e métodos, mesmo que ao contrário dos filmes *found footage*, que em geral expropriam suas fontes, creditadas todas as citações com toda propriedade? A reapropriação de conhecimento e informações, nos campos da arte ou da crítica, com referências creditadas ou não citadas, em objetos artísticos ou acadêmicos, são configurações possíveis de um método *found footage*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo contemporâneo converteu-se num imenso banco de dados audiovisuais. Uma vez exaltado como expressão máxima do século 20 (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), o cinema tornou-se ao mesmo tempo modelo institucionalizado de imagem da modernidade para a arte contemporânea e simulacro hipertrofiado de clichês e efeitos para a vida cotidiana no século 21. Referência de catalogação das coisas do mundo: fatos e gestos que moldaram o século passado coligiram como arquivo.

Por trabalhar justamente o mundo como arquivo, o *found footage* apresenta-se sob a forma de um procedimento operacional apropriado para se entender os fenômenos da imagem, nos campos da arquivologia, dos meios audiovisuais, das tecnologias da comunicação, das ciências da informação. Prioritariamente referido a uma forma ou gênero denominador de produção cinematográfica, que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, o *found footage* configura-se como um método crítico para os estudos naqueles campos.

Por mimetizar potencialmente o mundo como arquivo, o YouTube mostra-se sob a forma de um dispositivo de feições pertinentes para acomodar imagens do mundo como banco de dados audiovisuais. Sua natureza aparentemente colaborativa e não hierarquizada, a miragem do poder da corporação capitalista não se dissipa no horizonte, é uma imagem real de domínio, própria da interação gerada pela situação das redes sociais, um espaço idealizado de construção e difusão da memória coletiva.

Se o *found footage* é um método de análise do mundo, o YouTube é uma alegoria de estado do mundo. Neste artigo, tentamos tatear um território ainda pouco explorado, por conta da condição vertiginosa dos acontecimentos contemporâneos, recentes e cambiantes. Como as tecnologias do conhecimento podem se aparelhar ou se atualizar para entender uma nova imagem do mundo talhada pelas tecnologias da informação digital? Como esses supostos paradigmas digitais afetam os pressupostos clássicos da arquivologia?

Uma sugestão seria recorrer às formas da arte para encontrar um modo de análise; no caso, a proposta foi tomar o cinema de reapropriação de arquivo (*found footage*) como um método crítico, pertinente à configuração e às exigências do mundo presente. Crítico como um termo aplicado ao ofício e ao exercício da crítica, mas também, como um termo que defina uma posição de espanto e uma situação de crise, mesmo diante de um mundo também em crise, que desafia tanto nossa sobrevivência como nossa compreensão.

## REFERÊNCIAS

ADRIANO, Carlos. Found footage (I): o encanto do encontro. **Revista Laika**, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015a. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/found-footage-i-carlos-adriano>>. Acesso em: 5 maio 2016.

ADRIANO, Carlos. Found footage (II): o assombro das so(m)bras. **Revista Laika**, São Paulo, v. 3, n. 6, dez. 2015b. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/found-footage-ii-o-assombro-das-sombras-carlos-adriano>>. Acesso em: 5 maio 2016.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Arquivologia, biblioteconomia, museologia e ciência da informação**: o diálogo possível. Brasília: Briquet de Lemos, 2014.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BASILICO, Stefano (Org.). **Cut**: film as found object in contemporary video. Milwaukee: Milwaukee Art Museu, 2004.

BOLETIM Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v. 45, n. 1/4, jan./dez. 1984.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Prologos de la Biblioteca de Babel**. Madrid: Alianza, 2001.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. **Revista Laika**, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/cartografia-do-found-footage-nicole-brenez-e-pip-chodorov>>. Acesso em: 5 maio 2016.

CAMPOS, Augusto de. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASTRO FILHO, Claudio Marcondes. Blogues sobre biblioteca escolar. In: ROMÃO, Lucília Maria Souza; GALLI, Fernanda Correa Silveira (Org.). **Rede eletrônica: sentidos e(m) movimento**. São Carlos: Pedro & João, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para sua indexação e recuperação. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 67-80, abr. 2013. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/8136/%205808>>. Acesso em: 5 maio 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FONSECA, Maria Odila. **Arquivologia e ciência da informação**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

HURET Jules. **Enquête sur l'évolution littéraire**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LEYDA, Jay. **Films beget films**: a study of the compilation film. New York: Hill and Wang, 1971.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo**: teoria e prática. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**: icônico e verbal, oriente e ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

SCHÄFER, Mirko Tobias; KESSLER, Frank. Navigating YouTube: constituting a hybrid information management system. In: SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick (Orgs.). **The YouTube reader**. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009, p. 275-291.

SCHRÖTER, Jens. On the logic of the digital archive. In: SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick (Orgs.). **The YouTube reader**. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009, p. 330-347.

SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick (Orgs.). **The YouTube reader**. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2015.

WEES, William C. **Recycled images: the art and politics of found footage films**. New York: Anthology Film Archives, 1993.

### ***FOUND FOOTAGE FILM IN TIMES OF YOUTUBE***

**Abstract:** *This article describes aspects of a research conducted in the field of found footage film and reappropriation cinema of archives. Structured entirely with materials extracted from YouTube, the film Untitled # 3: And what are poets for in a time of poverty? (2016) is a starting object that allows to address some issues about YouTube in relation to archivology. We adopted as a reference point the case study as a research method, considering the exploratory research and the analysis of content. For working the world as an archive, the found footage is presented under the form of an operating procedure which is appropriated for understanding the phenomena of image in the fields of archival science, of audiovisual media, of communication technologies, of information science. Basically referred to a form or a genre of film production which recycles, reissues and reframes images from other sources, in this study the found footage is configured as a critical method.*

**Keywords:** *Archive. Film. Found Footage. YouTube.*

*Originalis recebidos em: 20/05/2016*

*Aceito para publicação em: 22/08/2016*

*Publicado em: 08/12/2016*