

Arte Comentada

Jeanine Mafra Migliorini
(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2018

Jeanine Mafra Migliorini

(Organizadora)

Arte Comentada

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A786 Arte comentada [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Arte Comentada; v.1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-057-5

DOI 10.22533/at.ed.575191801

1. Arte – Crítica e interpretação. 2. Arte – Filosofia. I. Migliorini, Jeanine Mafra. II. Série.

CDD 707

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Arte é um vocábulo carregado de significado, em cima dele existem muitos discursos, ao mesmo tempo que abre leques de possibilidades de entendimento, restringe a compreensão por parte da maioria. Afinal sempre procuramos a resposta certa, fechada, para as questões, e isso não será encontrado na arte. Existem sim conceitos e respostas para ela, mas não um único significado, são caminhos que nos levam a reflexões que enriquecem ainda mais esse discurso.

O que é arte? Este é um questionamento que perpassa os séculos e mantém-se atual, afinal arte é reflexo da sociedade, que está em constante mudança. Arte é resultado da sociedade, e por isso se ressignifica, muda de sentido e de função. Neste momento histórico muitas linguagens artísticas se apresentam como forma de expressão, novas formas de arte que trazem à tona representações, questionamentos, ampliam a abrangência e muitas vezes desmistificam que a arte se volta apenas para uma elite a que ela tem acesso.

Outra grande influência na arte é a própria tecnologia, que além de possibilitar novas linguagens auxiliam na propagação da produção artística atual e histórica. O acesso a arte se torna mais possível, e esse conhecimento cria novos artistas, permitindo assim um círculo virtuoso de produção e conhecimento.

Apresentam-se aqui discussões acerca da arte nas suas mais variadas linguagens, e sua compreensão: a arte é única e individual, seu entendimento depende do repertório, da vivência de cada um, e esses múltiplos olhares complementam a obra.

Discute-se a função social da arte, seu papel como crítica social e o impacto dessa crítica, e apresenta a necessidade de se classificar essas linguagens, como se faz nas ciências exatas. Esse universo amplo permite que se englobem as discussões sobre os sons da cidade, as performances, a dança, as imagens. Percorrendo este caminho chega o momento de o cinema entrar neste debate, além dos movimentos coletivos de arte, finalizando com a imagem, uma vasta discussão sobre suas funções, sua estética, sua função.

Tão ampla como a temática deste livro, essa discussão não se encerra, ela busca respostas e novos caminhos de que podem ser seguidos por pesquisadores, curiosos, estudantes. Quem mergulha neste universo em busca de respostas, acaba encontrando mais perguntas.

Boa leitura! Trace seus caminhos, suas interpretações, suas impressões, e que elas lhe proporcionem muitas reflexões!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	7
JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO.	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.5751918011	
CAPÍTULO 2	20
COLETIVO ANDORINHA: UM ANO DE EXISTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA, DE POLÍTICA, DE ARTE, DE EDUCAÇÃO	
Samara Azevedo de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.5751918012	
CAPÍTULO 3	28
AS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE	
Ursula Rosa da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5751918013	
CAPÍTULO 4	29
TANTO FAZ SE É PERFORMANCE OU NÃO	
Natasha de Albuquerque	
Maria Beatriz de Medeiros	
DOI 10.22533/at.ed.5751918014	
CAPÍTULO 5	41
ENTRE JANELAS E PESSOAS: EM BUSCA DE UMA ESCUTA CIDADINA	
Thais Rodrigues Oliveira Sainy Coelho	
Borges Veloso	
DOI 10.22533/at.ed.5751918015	
CAPÍTULO 6	55
A ARTE DO CORPO PERFORMÁTICO MEDIADO PELA TELA DO CINEMA DOCUMENTAL: AS FORMAS-FENDAS DO OLHAR NA(DA) DANÇA	
Cristiane Wosniak	
DOI 10.22533/at.ed.5751918016	
CAPÍTULO 7	69
MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E HARUN FAROCKI	
Guilherme Bento de Faria Lima	
Monica Rodrigues Klemz	
DOI 10.22533/at.ed.5751918017	
CAPÍTULO 8	80
“SOMBRA DO PASSADO”: O PERDÃO EM BUSCA PELA VERDADE E RECONCILIAÇÃO	
Alessandro Galletti	
Ricardo Vilariço Ferreira Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.5751918018	

CAPÍTULO 9	94
DISPOSITIVO E COLETIVOS ARTÍSTICOS: UMA METODOLOGIA DE NARRAR O ENCONTRO	
Lara Lima Satler	
Lisandro Magalhães Nogueira	
DOI 10.22533/at.ed.5751918019	
CAPÍTULO 10	109
PRODUÇÃO DE SENTIDOS E (RE) SIGNIFICAÇÃO NA HISTÓRIA A PARTIR DO MOVIMENTO BLACKFACE	
Daiany Bonácio	
Giuliano Mattos	
Viviane Dias Ennes	
DOI 10.22533/at.ed.57519180110	
CAPÍTULO 11	125
DA LEMBRANÇA AO SONHO: ANÁLISE FÍLMICA DE “A DANÇA DA REALIDADE”, DE ALEJANDRO JODOROWSKY.	
Ana Carolina Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.57519180111	
CAPÍTULO 12	134
BREVES APONTAMENTOS SOBRE O ONÍRICO, OU UMA PRIMEIRA IMERSÃO NAS IMAGENS SEM LUZ	
Carlos de Azambuja Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.57519180112	
CAPÍTULO 13	142
IMAGENS SENDO IMAGENS: REFLEXÕES DE UM CAMPO DE LUTA, RESISTÊNCIA E PODER.	
Patrícia Quitero Rosenzweig	
Rosa Maria Berardo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180113	
CAPÍTULO 14	158
QUESTÕES ESTÉTICAS DAS MÍDIAS: LATITUDES COMO EXEMPLO TRANSMIDIÁTICO	
Vanessa de Cassia Witzki Colatusso.	
DOI 10.22533/at.ed.57519180114	
CAPÍTULO 15	169
IMAGEM E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DO ARQUIVO DO FOTÓGRAFO PROFISSIONAL	
Thiago Guimarães Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180115	
CAPÍTULO 16	177
OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA	
Tais Maria Ferreira	
Carlos Alberto de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.57519180116	
SOBRE A ORGANIZADORA	189

MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E HARUN FAROCKI

Guilherme Bento de Faria Lima

UFF – Universidade Federal Fluminense –
Professor Assistente, Comunicação Social-
Publicidade / PUC-Rio – Doutorando – PPGCOM
(Comunicação Social)
Rio de Janeiro – RJ

Monica Rodrigues Klemz

UNESA – Universidade Estácio de Sá – Graduada
em Cinema e Audiovisual
Rio de Janeiro – RJ

RESUMO: Este trabalho representa uma das reflexões da pesquisa desenvolvida no Projeto de Pesquisa - “Mostra de filmes de arquivo – ensaio, compilação, família e *found footage*”, desenvolvido na UNESA, no campus João Uchôa, a partir de um Cineclube, cuja premissa específica é a exibição de filmes que utilizam imagens de arquivo, objetiva estimular o desenvolvimento de uma reflexão crítica, através da análise das imagens e dos múltiplos processos de montagem. A proposta é articular, problematizar e comparar as perspectivas estéticas de dois diretores, Jonas Mekas e Harun Farocki, a partir da avaliação entre os quatro filmes exibidos, dois de cada um dos autores; *Reminiscences of a Journey to Lithuania* e *Scenes from the life of Andy Warhol*, de Mekas e *Videograms of a Revolution and Workers leaving the factory*, de Farocki.

PALAVRAS-CHAVE: Cineclube; Montagem; Imagem-arquivo; Filme-ensaio; Estética.

ABSTRACT: This work represents one of the reflections of the research developed in the Research Project - “Mostra de filmes de arquivo – ensaio, compilação, família e *found footage*”, developed at UNESA, at the João Uchôa campus, starting from a Cineclube, whose specific premise is the exhibition of films that use archival images, aims to stimulate the development of a critical reflection, through the analysis of the images and the multiple montage processes. The proposal is to articulate, to problematize and to compare the aesthetic perspectives of two directors, Jonas Mekas and Harun Farocki, from the evaluation between the four films shown, two of each one of the authors; *Reminiscences of a Journey to Lithuania* and *Andy Warhol’s Scenes from the Life of* Mekas and *Videograms of a Revolution and Workers leaving the factory*, from Farocki.

KEYWORDS: Cineclube; Montage; Archive-image; Film essay; Aesthetics

1 | INTRODUÇÃO

No início de 2015, iniciou-se no campus João Uchoa da Universidade Estácio de Sá o Projeto de Pesquisa intitulado; “Mostra de filmes de arquivo – ensaio, compilação, família e

found footage". Ao longo do primeiro semestre foram exibidos vinte filmes. As sessões eram abertas para toda a comunidade e aconteciam todas as 2ª feiras às 11h, sempre seguidas de debate e trocas de experiências e impressões, tanto orais, como escritas, de forma qualitativa e quantitativa.

A premissa da pesquisa possibilitou o contato com diferentes obras cinematográficas, elaboradas a partir das imagens de arquivo, estimulando a reflexão crítica e a percepção aguçada através do exercício da visualização das imagens de arquivo e seus possíveis diálogos, proporcionado por um local, como o cineclube.

Além disso, gerou também um questionamento central acerca dos inúmeros procedimentos de montagem possíveis, ou seja, os múltiplos arranjos que poderiam ser executados e, por conseguinte, as consequências destas escolhas estéticas.

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (BENJAMIN, 1996, p.175).

A perfectibilidade, apontada por Walter Benjamin, deve ser investigada nas obras elaboradas com imagens de arquivo, uma vez que estas imagens foram capturadas para cumprir uma primeira finalidade. Todavia, em sua retomada, passaram por um processo de pesquisa, uma etapa de seleção, um burilamento. O montador exerce suas atribuições de maneira determinante, num trabalho contínuo de apropriação e construção de sentido, mediante a articulação de fragmentos marcados pelo tempo e pela memória. Ou seja, um árduo processo de correção, no sentido benjaminiano. Uma busca incessante pela perfectibilidade, mediante a lapidação das imagens de arquivo, na procura dos seus rastros.

Neste sentido, selecionou-se filmes, com as maiores variações possíveis, com diferentes temáticas, períodos históricos, qualidade imagética, utilização do som, enfim, uma ampla gama de elementos audiovisuais distintos, que viabilizassem discussões e debates sobre o fazer cinematográfico.

2 | METODOLOGIA

Como recorte para o presente artigo, que visa ilustrar a multiplicidade mencionada acima, optou-se por uma análise comparativa entre a proposta estética de dois diretores em duas de suas obras. Harun Farocki, considerado o diretor alemão desconhecido mais famoso e Jonas Mekas, um diretor de nacionalidade lituana, que reside nos Estados Unidos desde o final de 1949.

Juntamente com esta perspectiva de análise de imagens, há uma combinação entre uma metodologia quantitativa e outra qualitativa organizadas através de questionários coletados no final das sessões, bem como a filmagem das impressões e reflexões acerca das obras cinematográficas visualizadas. Sendo assim, é importante

mencionar algumas informações sobre as condições de exibição de cada um dos quatro filmes que serão aqui analisados.

O primeiro deles foi “*Videogramas de um Revolução*”, apresentado em 16/03/2015. Havia vinte pessoas presentes na sessão, a maioria estudantes de Cinema (três do curso de Fisioterapia). Entretanto, nenhum dos presentes, com exceção do professor, tinha assistido o filme até então. Um dos alunos de Cinema registrou: “Achei interessante a temática revolucionária por meio de registros independentes que unidos ilustram como foi o acontecimento, e também como ele faz refletir sobre as manifestações no nosso país” (resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”)

Cabe ressaltar, que na véspera da exibição do filme de Harun Farocki, no dia 15/03/2015, houve manifestações populares contrárias ao governo Dilma espalhadas pelo país. Outro aluno, este de Fisioterapia, afirmou: “O filme sobre a revolução romena, faz-nos pensar na situação caótica do governo brasileiro, com inúmeros casos de corrupção, desvio de dinheiro para com a população” (resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”). Desta forma, é possível apontar que a observação de imagens de arquivo possibilita a reflexão política, traz à tona debates que tangenciam nossa realidade e estimulam a troca de opiniões e o exercício da cidadania. A visualização das imagens de arquivo selecionadas pelo diretor alemão parecem suscitar questionamentos em torno da conjuntura política-econômica na qual o Brasil se encontrava em 2015. Ou pelo menos a forma como as imagens são registradas evidenciam um estética comum ao retratar uma mobilização popular.

Na sequência, o segundo filme exibido foi “*Scenes from the life of Andy Warhol*”, em 06/04/2015. Nesta sessão havia metade das presenças da sessão anterior. Todos os presentes eram do curso de Cinema, mas além dos alunos e do professor coordenador do projeto havia outro professor do curso que potencializou o debate e a análise do filme de Jonas Mekas. No questionário proposto o professor declarou: “Ótima possibilidade de compreender o *found footage* e sua incompletude: A relação entre dois artistas” (resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”), ou seja, a utilização da imagem de arquivo como uma possibilidade de avaliação e comparação estética. O diálogo entre o fazer artístico de duas personalidades que somadas transbordam e deixam brechas para interpretações a partir da subjetividade, de cada espectador. As características das imagens, em 8mm, que se impõem e que, inevitavelmente, são alvo de inúmeras reflexões e análises, tanto através do ritmo construído na montagem, quanto da própria textura da imagem.

O terceiro filme apresentado foi “*Reminiscences of a Journey to Lithuania*”. Nesta

sessão estiveram presentes doze pessoas, sendo que duas delas eram estudantes de Publicidade da Universidade Federal Fluminense (UFF), duas do curso de Fisioterapia e oito do curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Houve uma dificuldade coletiva, devido ao fato do filme ter sido exibido sem legenda, apenas com áudio original em inglês. Vários foram os comentários salientando a dificuldade de compreensão. Ao mesmo tempo, houve também muitos elogios à montagem organizada por Jonas Mekas. “Achei interessante a edição e montagem. Muitos recortes com uma preocupação em contar história” (resposta observada no questionário aplicado no final de cada uma das sessões. Referente a única pergunta aberta do questionário: “Qual sua opinião sobre o filme exibido nesta sessão?”). Esta foi a sétima sessão do Cineclube e foi curioso observar, analisando as respostas dos questionários, que os alunos que retornavam estavam mais atentos às estratégias de montagem.

Por fim, o quarto filme selecionado para ser analisado no presente artigo “*Trabalhadores saindo da fábrica*”, foi exibido em 15/06/2015. Nesta sessão, infelizmente, apenas os dois autores deste texto estavam presentes. O período de avaliações na instituição pode explicar, em certa parte, a ausência de alunos durante a exibição do filme. Um filme incrível que retoma a primeira imagem da história do cinema, produzida pelos irmãos Lumière e busca refletir acerca de um código imagético. Através do recurso da repetição, da paragem da imagem e da pesquisa de imagens com conteúdo semelhante, Farocki costura sua reflexão em torno do operariado e da luta de classes.

Harun Farocki e Jonas Mekas, nos seus filmes ensaísticos, abriram a possibilidade de discussão das ideias apresentadas, de forma transgressora, reestruturando a ordem do pensamento. As similitudes entre os dois autores está no uso da transtextualidade como forma de amplificação dos seus ensaios e o que os diferenciará será a forma de composição desses ensaios.

3 | VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO

Nesta obra, datada de 1992, Harun Farocki apresenta, através da combinação das imagens da transmissão da televisão com imagens de cinegrafistas amadores, a queda da ditadura comunista de Nicolau Ceausescu que vigorava por mais de quatro décadas na Romênia. O diretor alemão consegue reconstruir, a partir do vasto material coletado, a tensão existente naquele instante de transição de poder. A narrativa evoca reflexões sobre a relação entre mídia e poder. Mais que isso, os questionamentos em narração *off*, diante das imagens, elaborados pelo diretor alemão, conduzem o olhar do espectador sobre o que pode ser filmado e as orientações pré-existentes sobre a forma como um evento político deveria ser filmado naquela conjuntura.

Um exemplo, sobre o procedimento adotado por Farocki, pode ser observado no momento em que a transmissão televisiva sai do ar. Neste instante, é possível

ouvir a voz de Nicolau Ceausescu gritando, na tentativa de ser ouvido pela massa. Em cena, visualizamos uma imagem inusitada que apresentava algumas informações importantes: a direção para a qual o cinegrafista é orientado a apontar sua câmera (lado oposto ao palanque no qual encontra-se o ditador) e um quadrado menor ao lado esquerdo da tela, completamente vermelho, que apresenta o que estava sendo televisionado naquele momento.

Todavia, a investigação, proposta pelo diretor, não se detém nesta primeira confrontação da liberdade de expressão da mídia. Um pouco mais adiante no filme, através da retomada, ou seja, da observação daquele mesmo instante a partir de uma outra câmera, somos informados do que realmente havia acontecido e que não estava sendo noticiado; a população havia rompido a barreira de segurança e tentava forçar a entrada do comitê central. É interessante salientar que estas imagens são apresentadas em silêncio apenas com algumas poucas legendas, uma espécie de tentativa de deixar a imagem de arquivo falar por si, uma estratégia de convocar o espectador a prestar mais atenção e pensar, a partir de imagens de arquivo, de maneira crítica. Outro fator que também merece observação é a qualidade da imagem, fica nítida a diferença de granulação da imagem, evidente que se trata de uma outra câmera, de um outro dispositivo tecnológico, operada por outro cinegrafista, que de alguma forma resiste ao modelo estético imposto. A resistência fica evidente nas imagens em silêncio que funcionam como prova histórica, como um grito contido na garganta de um povo oprimido por longos anos.

Farocki compreende, desta forma, potencialidades existentes e pouco desenvolvidas na maneira de conduzir o próprio olhar e de investigar as imagens. Propõe uma nova utilização das imagens já existentes, posiciona-se diante das imagens como um arqueólogo em busca de pistas que possibilitem novas interpretações. Thomas Elsaesser (2004) avalia seu trabalho como sendo de um artista-artesão que trabalha com realidades já constituídas; mostrando várias vezes uma mesma imagem em busca de pequenas diferenças de modo que alguma coisa a mais se torne visível na repetição, nas lacunas, através da duplicação.

Outro momento do filme que merece destaque é o momento em que o primeiro-ministro declara a renúncia do governo. Farocki faz questão de apresentar este incidente através de três câmeras diferentes, repete consecutivamente o procedimento. Entretanto, o gesto político precisa ser repetido, pois a renúncia não havia sido televisionada. Uma situação cômica que evidencia, por um lado a obrigatoriedade de legitimar o movimento popular, por outro a incompetência para se apropriar do dispositivo midiático e de seus procedimentos técnicos. A euforia daqueles líderes populares fica inscrita nas imagens e transborda para que o espectador possa completar o sentido.

Harun Farocki defende o ineditismo da reapropriação de imagens. “Convidam o espectador a imaginar seu fora de campo, evocam a história complexa dos olhares que se colocaram sobre elas, esclarecem a evolução do contexto de leitura e interpretação.”

(LINDEPERG, 2010, p. 330). Sugere e desenvolve uma estratégia política de trabalho que se baseia numa lógica antagônica à prática telejornalística formal e cinematográfica clássica. Desempenha um trabalho de investigação em busca de rastros deixados nas imagens e que, num primeiro olhar, não foram apreendidos ou explorados. É capaz de extrair, do previamente conhecido, algo novo e extraordinário.

Thomas Elsaesser define o cineasta e escritor alemão como um “arquivista-alegorista”. Para ele, Farocki é um observador das mudanças tecnológicas, aponta-o como um cronista de como as mídias eletrônicas transformaram a sociedade. O autor declara, também, que o cinema tem muitas histórias e que algumas pertencem aos próprios filmes. Portanto, é necessário um artista arqueólogo, mais que um historiador, para detectar, documentar e reconstruí-las. “A prática cinematográfica, assim, obrigou Farocki a ser um teórico, fazendo dele um tipo especial de testemunha, um cuidadoso leitor das imagens, e um exegeta exorcista das fantasmagorias das ‘ilusões óticas.’” (ELSAESSER, 2004, p. 13). Neste sentido, Farocki torna-se um leitor mais atento das imagens encontradas.

Justamente, por isso, observar e analisar as obras cinematográficas deste diretor alemão é um contínuo exercício de aprendizagem, uma tarefa essencial ao aluno de Cinema que pretende estimular a percepção e o olhar do outro. As estratégias e os artifícios aplicados por Farocki, neste filme, apontam a necessidade de se debruçar diante das imagens de arquivo em busca de novas possíveis informações que possam surgir no diálogo construído na montagem.

Parece fundamental, como aponta Thomas Elsaesser, uma postura mais atenta diante de filmes que utilizam imagens de arquivo como principal fonte de transmissão de conhecimento e informação. Acompanhar o raciocínio proposto pelo diretor que opera a partir de ressignificações demanda uma predisposição maior do espectador para exercer o pensamento. Exige mais do que apenas uma postura de fruição e enlevo diante das imagens. Requer como sugerido pelo próprio Farocki, estar sintonizado na frequência correta para que não haja ruídos.

4 | SCENES FROM THE LIFE OF ANDY WARHOL

A proposta apresentada por Jonas Mekas é completamente diferente da metodologia observada no trabalho de Harun Farocki. Em seus diários fílmicos o cineasta lituano trabalha com imagens pessoais e particulares de tal forma que consegue construir a partir delas sentidos abertos com os quais o espectador pode se identificar.

Desenvolve uma metodologia particular de trabalho na qual faz da câmera uma extensão de seu próprio corpo. Mergulha profundamente no passado e ao revisitar suas experiências pessoais, apresenta obras singulares, potentes em possibilidades de reutilização das imagens de arquivo. No caso da obra *Scenes from the life of Andy*

Warhol, Mekas reúne uma quantidade significativa de imagens do cotidiano do ícone da Pop Art. Imagens inusitadas que revelam traços inesperados da intimidade e das relações interpessoais do artista.

Mekas partilhava com Andy Warhol e principalmente com o Fluxus a aspiração de uma arte indistinta da vida e para a qual é necessário a completa abolição e anarquização dos meios e suportes específicos de criação.

O manifesto Fluxus é claro naquilo que defende: uma “arte-diversão”, “simples, divertida, voltada para insignificâncias, e sem necessidade de qualquer habilidade ou ensaio”. (MOURÃO, 2013, p. 24).

Esta diversão parece estar inscrita nas expressões faciais daqueles que aparecem em cena, mas, sobretudo, na montagem do filme. A estética das câmeras de 8mm é uma das marcas do trabalho de Mekas, a granulação das imagens que parecem aceleradas e, principalmente, a utilização de *jump cuts*. A estrutura fragmentada que se organiza através de uma lógica que busca evidenciar os pequenos gestos e as interações, os olhares compartilhados com o dispositivo. Registros que não parecem ter significância e, justamente, por isso evidenciam a proposta estética do diretor lituano.

Cabe enfatizar também a importância dada ao próprio aparato cinematográfico. Em diferentes cenas da obra é possível visualizar algum dos personagens segurando sua câmera e brincando, interagindo de maneira orgânica com as situações que o cercam. Mekas apresenta Warhol em seu trabalho no estúdio produzindo polaroides, a curiosidade do sobrinho no primeiro contato como uma câmera de vídeo e a família reunida, todos com suas respectivas *câmeras* super 8. Ou seja, a produção de imagens como premissa criativa, tanto em momentos de descontração familiar, quanto em ensaios fotográficos profissionais realizados em estúdio.

Outro elemento que merece atenção é o som; uma trilha musical intermitente que começa sendo reproduzida de maneira distorcida e que em diálogo com as imagens de 8mm e os *jump cuts* provocam inquietação no espectador. Esta estratégia parece corroborar com a ausência de necessidade de um design sonoro elaborado e, neste sentido, reforça o posicionamento anárquico. Mais adiante, com o desenrolar das cenas da vida de Andy Warhol é possível constatar uma polifonia de sons e ruídos dissonantes que provocam desconforto, mas ao mesmo tempo, evocam a atenção do espectador, de forma intermitente.

Jonas Mekas afirma que não filmava de acordo com um planejamento, capturava imagens, sem o prévio conhecimento do que iria acontecer diante de sua câmera. Não havia, assim, um roteiro ou premissa narrativa que norteasse o trabalho do diretor, sua única preocupação era registrar as situações que estava vivenciando. Somente após a solicitação do Centre Pompidou, durante uma retrospectiva de Andy Warhol, foi que Mekas revisitou o material de arquivo que possuía e organizou sua montagem vertiginosa e provocativa. Ou seja, sua obra só foi concluída após uma demanda específica pela visualização de um material até então inédito. Imagens que revelam

aspectos da personalidade de Warhol, que potencializam momentos singulares de sua vida e ficam disponíveis para que o espectador possa visualizar instantes e situações com as quais pode se identificar e ao mesmo tempo se surpreender.

5 | REMINISCENSES OF A JOURNEY TO LITHUANIA

Jonas Mekas, nascido na Lituânia em 1922, possui sua trajetória marcada pelos trágicos acontecimentos da Segunda Grande Guerra. Portador de uma bolsa de estudos, parte, na sua adolescência, para a Áustria, tendo seu trem interceptado pelos nazistas. É encaminhado para o campo de concentração, com o seu irmão. Refugia-se nos Estados Unidos, no pós-guerra, sendo apresentado ao cinema *underground* através do cineclube Cinema 16, curadoria de Amos Vogel.

Adquire uma técnica fílmica pessoal de desenvolver seus ensaios, utilizando para esse filme, material autobiográfico coletado entre 1950 e 1971, parte mostrando os imigrantes no Brooklin, entre 1950 e 1953, parte na Lituânia (1971) e parte no campo de concentração e Áustria.

Utiliza, para os seus diários ensaísticos, uma câmera Bolex, que funciona também como elemento agregador, de um homem que se sente estrangeiro de sua própria história. Procura extrair do passado, o sentimento de pertencimento que se faz no instante mesmo do processo de rememoração.

Sua escrita fílmica permite ao observador atento imaginar a singularidade da existência, através de uma crônica de costumes, instituídos a partir do espelhamento do seu eu lírico. Dissertará sobre a sua experiência ao montar os fragmentos constitutivos do seu olhar sobre a vida:

Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias conexões nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos fios unificadores, mesmo naquela forma desorganizada. Percebi que havia coisas nesse material que voltavam de novo e de novo. Pensava que cada vez que filmava algo diferente, eu filmava outra coisa. Mas não era assim. Não era sempre "outra coisa". Eu voltava aos mesmos assuntos, às mesmas imagens ou fontes de imagens. (MEKAS, 2013, p. 217).

Mas do que uma reação à realidade, Mekas, no seu filme-diário reflete suas impressões memorialísticas, tomando de empréstimo as imagens que constituem também, ausência e esquecimento, para delinear os contornos destruídos pela guerra. Longe da cultura atual dos *selfies*, onde a imagem vale mais do que o acontecimento, do que a vivência, Mekas utiliza-se desse material como parte reconstitutiva de um sobrevivente a um sistema de poder que solapou um período de sua história. Mais do que um filme autobiográfico, se apresenta como um filme de resistência, uma possibilidade subversiva de recontar a história da humanidade, a partir da sua própria, expondo sua subjetividade. Utiliza-se de uma *câmera para* desalojar a consciência da submissão a um regime fascista, aos campos de concentração que alienam, que fazem desaparecer individualidades.

Aponta para reminiscências dos hábitos, dos costumes e das relações interpessoais que permanecem nas entrelinhas das imagens e indicam caminhos a serem percorridos pelo espectador. A memória como elemento estruturante do discurso, uma memória seletiva que deixa escapar elementos e, simultaneamente, se detém em detalhes simbólicos que, de certa forma, estruturam o próprio diretor lituano.

Diferente da montagem vertiginosa observada no filme com as cenas da vida de Andy Warhol, nesta jornada ao local de pertencimento, há momentos nos quais é possível verificar uma tentativa de mascarar ou atenuar o corte, movimentos que se perpetuam de uma imagem para outra, *raccords* que ligam e organizam o pensamento. Outro elemento que merece atenção dentro desta obra de Mekas é o intertítulo. Utilizado como uma opção constituinte da linearidade da narrativa, os números são apresentados de forma sequencial, como uma espécie de capítulos ou fases da vida que merecem ser lembradas.

6 | TRABALHADORES SAINDO DA FÁBRICA

Farocki utiliza o filme-ensaio *Trabalhadores saindo da fábrica*, 1995, como um corpo editorial, mostrando a sua perplexidade diante da alienação de trabalhadores, frente a produção em massa. Faz uso de fragmentos de documentários, de filmes sobre indústrias, noticiários e filmes ficcionais. Inicia com a primeira película exibida, em 1895, pelos irmãos Lumière, atravessa um século de história, para sugerir que, através dos sistemas de controle e vigilância, instituído nas fábricas, os trabalhadores funcionam como autômatos, robotizados, catalogados, de acordo com suas funções operativas.

Estes arquivos, assim agrupados, ativam a memória e a imaginação que acabam por reconfigurar o presente e possibilitar um olhar crítico sobre a sociedade de trabalho. Através da reconstituição das cenas triviais de entrada e saída das fábricas, o filme promove um diálogo, entre diversas áreas do conhecimento, quer sejam a sociologia, economia ou filosofia, deslocando a percepção do lugar-comum.

Em 1995, na revista *Meteor*, Harun Farocki explicará a relevância desse filme, na questão memorialística:

A primeira câmera da história do cinema focalizou uma fábrica, mas, depois de cem anos, pode-se dizer que a fábrica como tal atraiu pouco o cinema; mais exatamente, a sensação que causou foi de repulsa. O cinema sobre o trabalho ou o trabalhador não se constituiu em um gênero central, e o espaço diante da fábrica ficou relegado a um lugar secundário. A maioria dos filmes narra aquela parte da vida que se dá depois do trabalho. Tudo o que constitui uma vantagem do modo de produção industrial diante de outros: a divisão de trabalho em etapas mínimas, a repetição constante, um grau de organização que quase não requer tomadas de decisão individuais e concede ao indivíduo um campo de ação mínimo, tudo isso dificulta a aparição de fatores inesperados para a construção de um relato. Quase tudo o que ocorreu na fábrica nos últimos cem anos, palavras, olhares ou gestos, escapou à representação cinematográfica. (FAROCKI, 2015, p. 213).

Farocki, através da pesquisa e elaboração dos fragmentos de uma história “indesejada”, concebe o seu cinema como uma forma arrojada de encontro com o real, com o social, atravessado por sua ideologia e visão política de mundo. Através desse movimento diário de massa de trabalhadores, não individualizados, o autor explica a dinâmica do trabalho, no mundo moderno. Vai ainda sugerir, os muros e os portões como uma terra de fronteiras, entre emprego/desemprego, liberdade/prisão, coletividade/individualidade, luta/submissão, onde o capital norteia a dinâmica social e sujeita o individual à câmeras de vigilância e sensores de movimento.

Ao reconhecer e chamar a atenção do observador, durante trinta e sete minutos, sobre a ação e reação do coletivo, preso a uma estrutura de trabalho alienante, suscita uma apreensão da sua ideia, do seu ponto de vista e permite, ao observador, um encontro de consciências, através do questionamento sobre as práticas repetitivas, ao longo da história.

Os fragmentos escolhidos pelo autor, nos autorizam a imprimir significado, e a traçar um enfoque para interpretação dos símbolos estrategicamente ordenados na montagem, num olhar próprio de entender o mundo, não a coisa em si, mas a sua representação. Essa abordagem vai de encontro ao que se define como filme-ensaio editorial, nas palavras de Timothy Corrigan, no seu livro *O filme-ensaio*:

(...), os filmes-ensaio editoriais revelam e analisam não apenas as realidades e os fatos que são documentados, mas também as agências subjetivas (emaranhadas nos filmes e em sua recepção) dessas realidades e desses fatos. Na condição de relatos sobre acontecimentos diários, esses filmes-ensaio, como outros tipos de editoriais, destacam a interação necessária de subjetividades consciente e decisivamente móveis dentro desses relatos; relatos não apenas a respeito de fatos, realidades, pessoas e lugares descobertos e revelados, mas também a respeito da possibilidade da própria agência em um estado de coisas atual que já não é transparente nem facilmente acessível. (CORRIGAN, 2015. p. 154-155).

Assume as fábricas como um *panóptico foucaultiano* alienante e com força persuasiva, bem demonstrado pelos hinos entoados quando da entrada na indústria, Farocki convida o espectador à subjetividade, dentro do ritmo em que se organiza o movimento, na potência que carrega o olhar, na permanência memorialística que subverte o espaço-tempo, no exercício de novas percepções e reações em relação ao que é exposto, nos indícios pressupostos, numa desconstrução da mimesis aristotélica.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de pesquisa desenvolvido na Universidade Estácio de Sá, como um dos desdobramentos da dissertação de Mestrado (Publicada como livro em 2016 sob o título; *Imagens de arquivo: montagem e resignificação no documentário ônibus 174*) defendida em 2012 na PUC-Rio, evidencia as potencialidades das imagens de arquivo e as múltiplas possibilidades de montagem. Os vários filmes exibidos, no Cineclube, formam um panorama que permite ao estudante, especialmente do curso de Cinema,

desenvolver novas habilidades audiovisuais, bem como ampliar seu repertório de referências cinematográficas e aprimorar seu olhar e pensamento intuitivo.

Através dos resultados observados a partir da tabulação dos questionários aplicados é possível afirmar que o Cineclube é um espaço democrático que viabiliza o encontro e a troca de experiências entre estudantes de diferentes cursos e instituições de ensino. Todavia, ainda precisa ser apropriado e valorizado de maneira mais intensa pelo corpo discente. O espaço do Cineclube tem potencial para fomentar inúmeras atividades relacionadas ao campo cinematográfico, mas o engajamento e o compromisso com o projeto precisa ser sempre coletivo.

A análise de imagens e dos procedimentos desenvolvidos pelos dois diretores selecionados no presente artigo evidenciaram elementos específicos, tanto do filme-ensaio, quanto do *found footage*. A potência do arquivo e sua característica lacunar que demanda um trabalho de articulação, um distanciamento que acarreta novas compreensões através de um exercício de sintonia sensível, um trabalho do olhar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas vol.I.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker.** São Paulo: Papyrus, 2015.

ELSAESSER, T. **Harun Farocki – Working on the Sightlines.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, H. **Trabalhadores saindo da fábrica.** In: LABAKI, A. (org.). **A verdade de cada um** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LINDEPERG, S. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares.** IN FORUMDOC.BH.2010. http://www.forumdoc.org.br/2010/?page_id=731

MOURÃO, P. **Jonas Mekas.** São Paulo: CCBB, 2013.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-057-5

