



Entre a poesia e a ciência da informação: reapropriações do cinema *found footage* nos domínios digitais¹

Between poetry and information science: reappropriations of found footage cinema in digital domains

Claudio Marcondes de Castro Filho *

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa **

RESUMO

O artigo trata de deslocamentos da informação nos territórios do *found footage* (cinema de reapropriação de arquivo) e do YouTube, a partir do filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* (2016). Na pesquisa explicativa, descritiva e exploratória que tem o estudo de caso como método, são abordadas as confluências e coinfluências entre mediação e enunciação no arquivístico século XXI. Aponta a hipótese de que o *found footage* pode ser um método de mediação da informação. Um procedimento operacional para se entender os fenômenos da imagem nos campos do audiovisual, das tecnologias da informação e comunicação, e das ciências da informação

Palavras-chave: Cinema *Found Footage*; Informação; Mediação; Reapropriação; YouTube.

ABSTRACT

The article deals with dislocations of information in the territories of Found Footage (cinema of archive reappropriation) and YouTube, based on the film *Untitled # 3: And what are poets for in a time of poverty?* (2016). In an explanatory, descriptive and exploratory research that uses the case study as a method, the confluences and co-influences between mediation and enunciation in archivist 21 century are taken. We release a hypothesis that found footage can be a method for the mediation of information. An operational procedure to understand the phenomena of image in the fields of audiovisual media, information and communication technologies, and information science.

Keywords: Found Footage Film; Information; Mediation; Reappropriation; YouTube.

INTRODUÇÃO

A proliferação desenfreada de tecnologias digitais vem permitindo imprevistas e até então imprevisíveis formas de armazenamento, indexação, produção, reprodução e

¹ Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

* Doutor em Ciência da Informação. Professor Associado da Universidade de São Paulo. Endereço: FFCLRP, Campus Ribeirão Preto, Avenida dos Bandeirantes, 3900, Prédio 16, sala 8, Monte Alegre, CEP 14040-901, Ribeirão Preto. Telefone: (16) 3315-4669. Email: claudiomarcondes@ffclrp.usp.br / claudiomarcondes54@gmail.com

** Doutor em Estudo dos Meios e da Produção Mediática. Cineasta. Endereço: Universidade de São Paulo, Campus São Paulo, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Prédio ECA - Butantã, CEP 05508-020, São Paulo. Telefone: (11) 99142-8446. Email: adriano.carlos.ca@gmail.com

difusão de imagens e sons. Com a disponibilidade de novas ferramentas de organização da informação é o próprio mundo que se disponibiliza para ser arquivado. O mundo parece ter se convertido em um imenso banco de dados de imagens e sons pronto e prestes a ser reapropriado. O mundo como arquivo tornou-se baliza para a criação de obras artísticas e para a reflexão crítica sobre fenômenos e produtos audiovisuais. Portanto, a pauta do arquivo, e de seu natural e consequente corolário – a reapropriação e reutilização desse arquivo –, é das mais urgentes e pertinentes hoje.

Uma alegoria do mundo como arquivo pode ser vista em *Toda memória do mundo* (1956). Nesse filme de Alain Resnais, a câmera passeia por corredores e estantes da Biblioteca Nacional de Paris como se percorresse o conhecimento acumulado ao longo dos séculos e depositado nos livros. O movimento da câmera convida o espectador a instalar-se como leitor transtemporal. O leitor de livros ou o espectador de imagens e de sons, por vezes identificado como usuário, em outros momentos encontra-se perdido como um naufrago no mar de informações.

Seriam necessárias formas de mediação? Quem ou o que seria tal instância mediadora? Um livro poderia ser um mediador entre seu autor e seu leitor? Jorge Luis Borges oferece um bonito argumento:

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 (BIBLIOTECA MARIO DE ANDRADE, 1984, p. 10).

Segundo Mallarmé, tudo existia para acabar em livro (HURET, 1891). Segundo Borges (2001), o mundo para caber em uma biblioteca. De acordo com Warburg, as imagens para sobreviverem em um atlas de memórias (DIDI-HUBERMAN, 2013). Mas hoje, “pós-tudo”, “tudo existe para acabar em YouTube”, como cravou Augusto de Campos (2015, p. 37) no poema “tvgrama 4 erratum”.

Este artigo compila dados de uma pesquisa na seara da reapropriação cinematográfica de arquivo, que gerou a produção de um filme sobre poesia realizado inteiramente com materiais de arquivos garimpados no YouTube: *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* (ROSA, 2016). O artigo pretende ainda apontar a hipótese de que o *found footage* (cinema de reapropriação de arquivo) possa ser um método de mediação – ou a própria mediação – da informação.

A noção de garimpo afigura-se justa e apropriada, pois no filme há pérolas, como as raras imagens em movimento (as únicas existentes de que se tem notícia) dos poetas Federico García Lorca e Antonio Machado. São verdadeiros achados, que já o seriam por si próprios se encontrados em uma cinemateca, mas que se tornam ainda mais inacreditáveis por estarem disponíveis nesta cinemateca imaginária e democrática (versão DIY das vetustas instituições arquivistas?) que virou o YouTube.²

² Talvez fosse mais adequado descrever o YouTube como um banco de dados. Não é possível, no espaço deste artigo, discutir as nuances da noção de arquivo no contexto do YouTube (SCHÄFER; KESSLER, 2009), levando em conta aspectos diferenciais de sua natureza e propriedades – como preservação, armazenamento e indexação. Assumimos deixar a denominação *arquivo*, por causa da *reapropriação de arquivo* do cinema *found footage*.

BREVIÁRIO HISTÓRICO DA REAPROPRIAÇÃO NO CINEMA

Não é fenômeno inédito nem recente a apropriação de objetos que assumem novos sentidos quando deslocados de seu contexto original, embora sua frequência e incidência tenham parecido 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, em 1917, Duchamp deslocou um urinol do ambiente do banheiro e o colocou no espaço da galeria de arte sob o nome *Fonte* ele produziu uma das primeiras apropriações conscientes e irônicas. Apropriou-se de um prosaico objeto cotidiano e o transformou em provocadora obra de arte pela mera ação de translação, sem alterar a figura, apondo título e assinatura do artista (sob o codinome R. Mutt).

Uma genealogia da apropriação no cinema remeteria aos primeiros tempos. Leyda (1971) e Wees (1993) apontam usos rudimentares da apropriação em duas circunstâncias: a) aplicados à projeção de filmes, como o fato de o distribuidor Francis Doublier exibir um filme de Lumière sobre Dreyfus em 1899 e incluir planos filmados anteriormente para contextualizar a ação; e b) aplicados à produção de filmes, como *The life of an American fireman* (1902), de Edwin S. Porter.

Como expressão da modernidade no século XX e forma artística que influenciou as outras artes (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), 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 outro contexto e depois transpostas para um novo tempo e um novo contexto.

UM PRIMEIRO CINEMA OU O CINEMA DOS PRIMEIROS TEMPOS

O cinema das origens permaneceu para os cineastas do *found footage* como uma reserva de insubordinação. Vistos retrospectiva e prospectivamente, o primeiro cinema configura-se como uma instância mais avançada e, por vezes, até mais sofisticada que o cinema narrativo que veio depois. Os filmes narrativos domesticaram as características mais ousadas dos filmes das origens – características que permaneceriam como inspiração curiosamente tanto para o cinema de vanguarda como para o cinema de espetáculo. Convencionou-se afirmar que o primeiro cinema (*early cinema*) ocorreu entre 1895 (data de sua primeira exibição pública e paga) e 1915 – quando, entre outras razões, a linguagem narrativa do filme foi sistematizada por Griffith e outros produtores/diretores (POPPLÉ; KEMBER, 2004).

A matriz institucional galvanizadora de uma nova história do cinema que adotou o cinema das origens tem relação com a história da escola dos *Annales*. O Congresso da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (Fiaf), ocorrido em 1978 em Brighton, foi dedicado ao *early cinema* (ROSA, 2008). Pela primeira vez, uma imensa massa de filmes produzidos nas duas primeiras décadas pôde ser vista e apreciada. Curada pelo MoMA (The Museum of Modern Art) de Nova York, a mostra de filmes americanos só foi reconstituída graças à Paper Print Collection da Biblioteca do Congresso (Washington).

Por questões de entraves e disputas sobre patentes e *copyrights* nos anos 1910, toda produtora deveria depositar uma cópia do filme sob a forma de reprodução em papel de cada fotograma para ter seu filme protegido. A Paper Print Collection foi base fundamental de vários filmes *found footage* de matiz estrutural, como é reconhecido

por Ken Jacobs em letreiros de filmes e respectivos programas de exibição (por exemplo, em *The Georgetown loop* e *Disorient express*, ambos de 1995).

André Gaudreault, Charles Musser, Miriam Hansen, Thomas Elsaesser e Tom Gunning propuseram um método de estudar a história do cinema a partir do cinema das origens, que trouxe novos parâmetros de pesquisa.³ O estudo instaurou um paradigma de reflexão sobre modos e condições de produção, distribuição, exibição e consumo, usando registros de patentes, processos legais de *copyright*, folhetos de salas, matérias de jornais, enfim, todo um arsenal material que imantasse a significação do cinema das origens, documentos que se constituem como fontes de informação.

O conceito mais popular da re-visão do cinema das origens enfeixado pela nova história, em uma abordagem contra a hegemonia da égide do cinema narrativo, foi o de “cinema de atrações”, desenvolvido por Tom Gunning e André Gaudreault.⁴ O conceito foi fundado sobre dois aspectos: a visão dos próprios filmes em confronto com suas condições de exibição e recepção; e um conceito construído pela vanguarda – a montagem de choques e atrações de Eisenstein.

O “cinema de atrações” é um cinema de relação direta com o espectador, e seu tr(i)unfo técnico está na potência que envolve seu ato básico: mostrar, e não narrar, incitando a curiosidade visual (GUNNING, 1990). Gunning abre seu ensaio com a excitação de Fernand Léger pela visão do filme *A roda* (*La roue*, Abel Gance, 1921), definindo o cinema como “uma questão de fazer as imagens serem vistas” (GUNNING, 1990, p. 56). Algo que ecoa o bisado dito de Klee sobre a arte não reproduzir o visível, mas torná-lo visível. Ao contrário do voyeurismo do cinema narrativo (tal como diagnosticado por Metz), o cinema de atrações é um “cinema exibicionista” (GUNNING, 1990, p. 57). Alguns exemplos: os cômicos que piscam para a câmera ou os mágicos que gesticulam seus passes para a lente, aspectos de um cinema que manifesta sua visibilidade, convidando o espectador para um confronto que rompe a clausura do mundo diegético. É o que Gaudreault (1989) denominou “mostração” para se contrapor ao modo “narração”.

Para Gunning (1990), o cinema de atrações não desapareceu com o advento da dominação e domesticação do cinema narrativo (representado pela codificação da linguagem sistematizada por Griffith); vigorou *underground* em práticas de agressão da vanguarda cinematográfica (cinema estrutural dos anos 1960) e na engrenagem da indústria comercial dos efeitos especiais (Spielberg, Lucas & Cia.).

O cinema dos primeiros tempos foi reapropriado pelo *found footage*, que viu ali uma mina de possibilidades de exploração e pesquisa da linguagem cinematográfica, um viés privilegiado para o experimental no cinema. Portanto, seria possível afirmar que o *found footage* não existiria sem o *early cinema*.

UMA TAXONOMIA DO CINEMA FOUND FOOTAGE

Com rigor analítico e profusão de exemplos, a preciosa cartografia de Brenez e Chodorov (2015) propõe duas formas principais de apropriação. A “apropriação

³ A antologia-referência é aquela organizada por Elsaesser (1990).

⁴ Um livro celebratório, sem ser encomiástico, faz um balanço compreensivo: Strauven (2006), que inclui os artigos inaugurais, posiciona a genealogia das ideias, situa a perspectiva histórica do conceito e traz extenso conjunto de textos que enfeixam re-visões, críticas e novas considerações.

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; CHODOROV, 2015, p. 2).

A primeira é a “reciclagem endógena”, que se aplica aos casos do *trailer* (a propaganda com cenas do filme) 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. Como um lance mallarmaico de dados informacionais, 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 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” e “*ready-made*”:

- a) 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”;
- b) o “desvio” (BRENEZ; CHODOROV, 2015, p. 5) é a teoria e a prática do *détournement* da Internacional Situacionista de Guy Debord;
- c) a “variação/exaustão” (BRENEZ; 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)”;
- d) 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, ao 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”.

“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 das 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.

RECICLAGEM DE DADOS COMPARTILHADOS, ARQUIVO DIGITAL, FILME DE FOUND FOOTAGE

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

Por recorrer exclusivamente a materiais de arquivo digitalizados e disponíveis no YouTube, *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 essa 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” (p. 69). Com tal conceito, seria possível esboçar uma avaliação sobre um estado de coisas não estranho aos estudos dos meios e da produção mediática e a esferas afinadas ao cinema em relação às artes intermédias e arte contemporânea (BOLTER; GRUSIN, 2000). Mas é uma situação que ainda parece ignorada por áreas específicas e 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 função utilitária, como conseguir um protocolo de cartório a um documento legal.

Nessas 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 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.

Como o próprio título indica, o tema do filme é a função social da poesia nas dimensões da política e do engajamento. Como contraponto e correspondência aos poetas falando de seu 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* (1933), de Luis Buñuel, e o povo em migração dos refugiados sírios, por meio de reportagens de televisão (2015) – ambas encontradas e apropriadas a partir do YouTube.

REAPROPRIAÇÃO DA INFORMAÇÃO, MEDIAÇÃO DO YOUTUBE

Como objeto digital nativo, mas também dispositivo mediático, o YouTube traz questões instigantes para os cânones da mediação da informação. Segundo Grusin (2009, p. 62), o YouTube trata de “uma remediação da televisão no ‘mundo dos públicos em rede’”. A remediação, conceito de Bolter e Grusin (2000, p. 41), “ênfatizava a intensificação e a proliferação de formas e práticas de mediação”, e caracterizava os novos meios como “incessante remediação de outras formas de mediação, na maioria das vezes mais antigas” (GRUSIN, 2009, p. 63, 65). Assim, “a remediação descreve uma lógica de mediação que pode ser identificada em muitas formações mediáticas históricas diferentes e o projeto de remediação insiste sobre o significado da própria mediação” (GRUSIN, 2009, p. 65).

Por ser fenômeno relativamente ainda pouco explorado na pesquisa acadêmica, não há um devido distanciamento no tempo para se avaliarem todas as implicações e as novas configurações que o YouTube colocaria para a mediação. Pesquisas como Lovink (2008), Snickars e Vonderau (2009) e Fagerjord (2010) fornecem subsídios para começarmos a tatear esse território que abrange as fronteiras do YouTube com a mediação da informação, o arquivo digital e o *found footage*.

Para o *found footage*, todo arquivo é um banco de dados de imagens e sons disponíveis para reapropriações, um sistema de informação audiovisual que é fonte e repositório, referência e inspiração, memória e conhecimento. Inclusive no sentido pedagógico e de prospecção, o cineasta de *found footage* tem correspondências com o cientista da informação que

[...] pode fazer pesquisa direcionada ao desenvolvimento de novas técnicas de manuseio da informação e pode aplicar as teorias e técnicas da ciência da informação para criar, modificar e melhorar os sistemas de manuseio da informação (BORKO, 1968, p. 5).

Em determinadas circunstâncias, o *found footage* poderia ser considerado uma instância mediadora: as operações de pesquisa, escolha e edição das imagens a serem trabalhadas num filme do gênero – como o caso aqui estudado, a partir de materiais encontrados e coletados no YouTube – envolvem o gesto crítico da mediação.

Tanto para a mediação da informação como para o *found footage*, as ações e as noções de interferência e de reapropriação no arquivo – e, por extensão, na informação – são fundamentais. Pela natureza *intermedia* (entre meios) e intermediária (sua posição estratégica), pelo caráter crítico e analítico (sua posição heurística) que a mediação da informação e o *found footage* envolvem, a interferência e a reapropriação constituem instâncias necessárias à consumação do processo mediador, pois

[...] a apropriação da informação, no momento em que o indivíduo transforma seu conhecimento de forma a modificá-lo, a alterá-lo. Não cabe somente à informação registrada ser objeto da ciência da informação: adicione-se a ela as atividades culturais inseridas nos ambientes informacionais. Essa associação torna-se, para Almeida Júnior (2007, p. 36), o objeto da ciência da informação (FERREIRA; ALMEIDA JÚNIOR, 2013, p. 165).

Para o dispositivo *found footage*, o arquivo configura-se “[...] como forma de interlocução, de informação, de conhecimento” (CASTRO FILHO, 2011, p. 147) e é dotado de um “[...] papel mediador, de serviço de comunicação e informação, de ensino e aprendizagem” (CASTRO FILHO, 2011, p. 147). Em tempos de hipertextos e hiper mídias trafegando em congestionadas infovias, o arquivo assume outras configurações e funções, e, conseqüentemente, exige outras formas e paradigmas de interface e de mediação para a informação.

Se o adágio do “meio é a mensagem” (MCLUHAN, 1996) permanece atual no mundo digital, o lugar (do meio, da mensagem) instaura uma instância mediadora em que meio e mensagem são permeáveis entre si; e por conta da especificidade da condição digital, meio e mensagem adquirem estatutos intercambiáveis, entidades produzíveis e reproduzíveis, de produção e reprodução também da informação e da apropriação como elementos geradores e regeneradores de conhecimento e aprendizagem.

Nesse sentido, “viver efetivamente é viver com a informação adequada” (WIENER, 1968, p. 19). E, para tanto, o cidadão informacional, a fim de exercer em plenitude seus direitos e deveres na sociedade da informação, além de suas potencialidades criativas e educativas, deve ser/estar formado e informado nos caminhos e meandros dos espaços hipermediáticos que delineiam e compõem as redes sociais e informacionais. Em tal processo, a figura da mediação (da pessoa ou da instituição mediadora, da agência ou da instância mediadora) da informação é não apenas necessária, mas sujeita a adaptações do momento mediático:

[...] a lógica da competência em hipermedia [*hipermediacy*] é marcada pela multiplicação da mediação entre redes sociotécnicas, comerciais e políticas como o YouTube. Não é aquela competência em hiper mídia dos anos 1990 em feições formais ou tecnologias de mediação e representação, mas sim a competência em hiper mídia a partir dos anos 2000, envolvendo conectividades de rede, de participação afetiva e de distribuição, através de múltiplas redes sociotécnicas e mediáticas (GRUSIN, 2009, p. 64).

A disseminação das tecnologias da informação e comunicação e o conseqüente acesso a elas trazem um dado novo para o que antes era chamado de consumidor, hoje convertido em usuário. Com seus graus de alfabetização e competência constantemente atualizados, o usuário dos serviços de comunicação, informação e apropriação é também – como prova o YouTube, por exemplo – um provedor de informação e apropriação. Outra vez, graças à natureza do próprio meio digital e de suas condições de circulação, essas instâncias configuram-se permeáveis e intercambiáveis:

[...] o que ocorre, diferentemente de épocas anteriores, é que as tecnologias da informação e comunicação configuram agora a possibilidade de criação de espaços menos hierárquicos de circulação dessas informações, podendo fazer de cada consumidor cultural um potencial crítico ou mediador da informação (ALMEIDA, 2009, p. 195).

Seguindo os pressupostos de 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 encaixa-se sob medida justa a esse mediador que é o YouTube ou a rede de indivíduos que forma o dispositivo mediador chamado YouTube. Assim, cada indivíduo que difunde ou disponibiliza acervos no YouTube torna-se, por sua vez, uma espécie de instância desta mediação proliferante.

METODOLOGIAS DA REAPROPRIAÇÃO E DA MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO

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). Assim, formula seu próprio campo demarcatório por inaugurar justamente um novo território, sugere a exigência de outros parâmetros críticos, ou seja, a proposição de um método adequado ao seu objeto e irredutível a certas generalizações. Um objeto-filme aponta um método *found footage*.

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

Por atuar sobre a memória histórica de um meio (no caso o cinema) e por promover nova forma de mediação entre a obra de arte (no caso o filme) e o espectador, o *found footage* abre novo campo de atuação e reflexão para a pesquisa – reflexão como pensamento crítico, como espelhamento do mundo. Isso é corroborado pela 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 fenômeno relativamente recente, trata-se de tema ainda pouco explorado, que exige do pesquisador um instrumental crítico e repertório de informação adequado. Como refere 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 – como, por quê?; b) levantamento – quem, o quê, onde, quantos?; c) análise de arquivos – quem, o quê, onde, quantos?; d) pesquisa histórica – como, por quê?; e) estudo de caso – como, por quê?”. Por operar nas fronteiras entre disciplinas, o *found footage* conjugaria todos esses métodos e todas essas formulações de pesquisa.

O *found footage* está sintonizado com o mundo em que vivemos e com o modo com que nele vivemos: tudo existe para acabar em YouTube, fotografa-se para postar no

Facebook; as experiências se dão para serem compartilhadas, as coisas convertem-se em dados para serem catalogadas. 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* dialoga, mais que emula ou simula, com “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 esses materiais são construídos, demandando novos exercícios interpretativos. Assim, entendemos que a reapropriação tal como praticada pelo *found footage* pode 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, 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 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 (dada a época de sua atuação), 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 – tal como imaginado pelo poeta Paul Valéry a propósito de Leonardo Da Vinci, que constitui o “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 com os 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” (LE COADIC, 2004, p. 107).

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, pois “[...] hoje, a vida profissional organiza-se cada vez mais pela organização em rede de pessoas e computadores” (LE COADIC, 2004, p. 108).

Ao fazer do consumidor da informação também um produtor da informação, criando, assim, dessa 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, 2004, p. 110).

Se a denominação *found footage* compreende primordialmente o campo da prática da produção de um filme, 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 diferentes tempos e espaços, o cineasta agencia seu repertório de informações culturais e sua competência de acesso aos arquivos, sua *information literacy*.

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; por estarem 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU QUASE)

Uma vez exaltado como expressão máxima do século XX, o cinema tornou-se ao mesmo tempo imagem da modernidade para a arte contemporânea e simulacro de clichês para a vida cotidiana no século XXI. E, sobretudo, referência de catalogação das coisas do mundo: fatos e gestos que moldaram o século passado codificaram-se como arquivo de informações à disposição para a mediação crítica. O mundo contemporâneo converteu-se em um imenso banco de dados audiovisuais, um museu de atualidades.

Por trabalhar justamente o mundo como arquivo de informações e como um contínuo processo de mediação (e de remediações), o *found footage* apresenta-se sob a forma de um procedimento operacional apropriado para se entender os fenômenos da imagem, nos campos dos meios audiovisuais, das tecnologias da informação e comunicação, das ciências da informação. Prioritariamente referido como forma ou gênero denominador de produção cinematográfica (que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias), ao transitar entre disciplinas e mídias o *found footage* configura-se como um método crítico para os estudos nos mais variados campos.

Por mimetizar potencialmente o mundo como arquivo, o YouTube mostra-se sob a forma de um dispositivo de feições pertinentes para acomodar essa imagem 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 e configura uma imagem real de domínio –, própria da interação gerada

pela situação de redes sociais, poderia sugerir 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 do estado da arte do mundo. Neste artigo, tentamos tatear um território ainda pouco explorado por conta da condição vertiginosa dos acontecimentos contemporâneos, recentes e cambiantes, e por conta de seu corolário crítico (o não distanciamento no tempo impede uma plena compreensão de processos e protótipos, e não dá conta da extensão de questões implicadas).

Como o conhecimento pode se aparelhar ou se atualizar para entender uma nova imagem do mundo talhada pelas tecnologias da informação e comunicação? Como os novos arquivos da era digital são reapropriados pelos expedientes da mediação? Como os supostos paradigmas digitais de indexação e acesso afetam os pressupostos da mediação? Como se dá a mediação da informação, segundo o *found footage*? Como se dá a mediação da informação no campo de um arquivo-dispositivo como o YouTube?

Uma sugestão seria recorrer às formas da arte para se encontrar um modo de análise. No caso, a partir do filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?*, a proposta foi tomar o cinema de reapropriação de arquivo – *found footage* – como 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 define 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.

Artigo recebido em 02/03/2018 e aprovado em 05/09/2018.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Antônio. Informação, tecnologia e mediações culturais. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 14, número especial, p. 184-200, 2009.

ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco. Mediação da informação e múltiplas linguagens. *Tendências da pesquisa brasileira em ciência da informação*, v. 2, n. 1, p. 89-103, jan./dez. 2009. Disponível em: <<http://inseer.ibict.br/ancib/index.php/tpbci/article/view/17/39>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

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

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, v. 45, n. 1/4, jan./dez. 1984.

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

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

_____. *Prologos de la Biblioteca de Babel*. Madrid: Alianza, 2001.

BORKO, Harold. Information science: what is it? *American Documentation*, v. 19, n. 1, p. 3-5, Jan. 1968.

- 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 jan. 2018.
- 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 jan. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ELSAESSER, Thomas (Org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- FAGERJORD, Anders. *After convergence: YouTube and remix culture*. In: HUNSINGER, Jeremy; KLASTRUP, Lisbeth; ALLEN, Matthew (Org.). *International handbook of internet research*. New York: Springer, 2010. p. 187-200.
- FERREIRA, Leticia Elaine; ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco. A mediação da informação no âmbito da arquivística. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 158-167, jan./mar. 2013.
- FONSECA, Maria Odila. *Arquivologia e ciência da informação*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.
- GRUSIN, Richard. YouTube at the end of new media. In: SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick (Org.). *The YouTube reader*. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009. p. 60-67.
- GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990. p. 56-62.
- 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.
- LOVINK, Geert. The art of watching databases: introduction to *The Video Vortex Reader*. In: LOVINK, Geert; NIEDERER, Sabine (Org.). *The Video Vortex reader: responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.

- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- POPPLER, Simon; KEMBER, Joe (Org.). *Early cinema: from factory gate to dream factory*. London: Wallflower, 2004.
- ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SCHÄFER, Mirko Tobias; KESSLER, Frank. Navigating YouTube: constituting a hybrid information management system. In: SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick (Org.). *The YouTube reader*. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009. p. 275-291.
- SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick (Org.). *The YouTube reader*. Estocolmo: National Library of Sweden, 2009.
- STRAUVEN, Wanda. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- 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.
- WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*. São Paulo: Cultrix, 1968.