



A decomposição do presente: memória e obliteração nos filmes de Martin Arnold

Alexandre Rodrigues da Costa

Filmes constituídos de fragmentos de obras já existentes, que podem incluir noticiários, filmes governamentais, industriais, médicos, educativos, hollywoodianos de baixo orçamento, pornográficos, assim como *trailers* e anúncios publicitários, os *found footages*, embora não tenham um propósito único, nos levam a reconhecê-los como imagens recicladas. Fora de seu contexto, as imagens que dão forma a um filme de *found footage* são articuladas de maneira a se desvincular de seus sentidos originais. Como bem observa William C. Wees a respeito desses filmes que são reciclados:

Se essas “sobras” também são “perfeitas, deixadas sozinhas”, não é porque são gemas não reconhecidas da arte cinematográfica, mas porque sua própria falta de arte as expõe a leituras mais críticas – e mais divertidas – do que seus criadores originais pretendiam ou seu público original provavelmente produziria. (WEES, 1993, p. 7-8)

Nas obras de cineastas como Joseph Cornell¹ e Bruce Con-

1 Um dos primeiros cineastas a ter consciência do *found footage* como reflexão crítica sobre a mudança de contexto das imagens e da música foi Joseph Cornell. Em seu filme *Rose Hobart* (1936), produto da manipulação de trechos de um documentário sobre um eclipse lunar e fragmentos de uma produção da Universal Studios, *A Leste de Bornéu* (George Melford, 1931), Joseph Cornell retira o som dos diálogos entre os personagens e insere as canções “Porte Alegre” e “Belém Bayonne”, que iriam compor o LP *Holiday in Brazil* (1957),

ner, pioneiros da prática de *found footage*, a apropriação, seja de filmes hollywoodianos ou daqueles descartados pela indústria do cinema, possibilita ao espectador “re-imaginar os pedaços originais do filme em novas formas que os distinguem como algo ao mesmo tempo familiar e exótico, contínuo e ruinoso, intangível e inter-relacionado” (VERRONE, 2012, p. 167). As obras desses cineastas abrem reflexões para se pensar o cinema como um processo incompleto, uma vez que as obras originais têm “sua integridade colocada em questão, quando o filme é considerado como um catálogo de planos e não como um todo indivisível” (BEAUVAIS, 2004, p. 84). As imagens resultantes desse processo de apropriação, ao perderem seu contexto, tornam-se, muitas vezes, obscuras, indiscerníveis, pois subsistem como estruturas em colapso, que se fazem e se desfazem continuamente, a partir do olhar de um espectador que, talvez, não conheça a origem dos fragmentos dos filmes aos quais assiste e que precisa lidar, agora, com a multiplicidade de sentidos que se oferecem a ele.

No entanto, o deslocamento que se processa sobre o material apropriado pode fazer com que consideremos o filme de *found footage* um conjunto de citações? Se, em um texto acadêmico, a citação se revela pelas aspas, pelo tamanho da fonte ou pela referência de onde veio, em um texto literário, a necessidade de deixar clara a sua origem muitas vezes não é considerada. Basta pensar em boa parte da literatura escrita no século XX, para percebemos que os escritores, assim como os cineastas que criam *found footage*, não estão preocupados em renunciar o seu direito de autor em benefício

de Nestor Amaral. A inserção de uma nova trilha, assim como a remontagem de fragmentos de *A Leste de Bornéu*, cria um filme que nos oferece as reações da heroína, em um contexto onde sua voz não é mais ouvida. De acordo com Adams Sitney, “desde que ele [o cineasta] não mostra com quem ela está falando ou diante do que ela está reagindo, seus medos e ansiedades parecem ser uma resposta ao mistério que a colagem da edição faz do filme” (SITNEY, 2002, p. 330).

de um outro. Por isso, com base nessa comparação entre cinema e literatura, a maneira como a citação é trabalhada no texto encontra paralelos com a prática de montagem realizada nos *found footages*. Em seu livro *O trabalho de citação*, Antoine Compagnon, ao relacionar a citação ao ato de recortar e colar, nos remete, indiretamente, à maneira como os cineastas experimentais se apropriam de trechos de filmes para compor suas obras de *found footage*:

Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objeto extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. Conheceríamos em outra parte, em qualquer outro campo da atividade humana, uma reconciliação semelhante, em uma única e mesma palavra, dos incompatíveis fundamentais que são a disjunção e a conjunção, a mutilação e o enxerto, o menos e o mais, o exportado e o importado, o recorte e a colagem? Há uma dialética toda-poderosa da citação, uma das vigorosas mecânicas do deslocamento, ainda mais forte que a cirurgia. (COMPAGNON, 1996, p. 33)

Se a citação, na escrita, se dá como extirpação e enxerto, no cinema de *found footage*, tais ações são parte também de seu processo de constituição, uma vez que a montagem nada mais é do que o contínuo processo de recortar e colar². Ao lidar com unidades dispersas, o cineasta experimental as combina, de maneira a reescrever não com o objetivo de criar, na concepção de Compagnon, “um todo contínuo e coerente” (COMPAGNON, 1996, p. 38), mas “um arranjo que não compõe, mas justapõe” (BLANCHOT, 2010, p. 43). Retirados de seu contexto, os fragmentos “podem permane-

2 William C. Wees, em seu livro *Recycled Imagens*, define o *found footage*, a partir das experiências modernistas com a prática de recortar e colar, como um cinema de *collage*: “é preciso reconhecer que “o mundo real” para os cineastas de *found footage* é a mídia de massa com seu suprimento infinito de imagens à espera de serem arrancadas de seu contexto e reinseridas em filmes de *collage*, nos quais serão reconhecidas como fragmentos que ainda carregam as marcas de sua realidade midiática” (WEES, 1993, p. 46).

cer dentro de um tipo de palimpsesto de filme criado pelas rasuras e acréscimos do cineasta” (WEES, 1993, p. 26), de tal forma que se tornam expressões de uma arte de dilaceramentos, cujos restos, ao serem justapostos, questionam as suas origens assim como a estrutura que, agora, os mantém.

É necessário observar, no entanto, que os fragmentos que constituem um *found footage* nem sempre se comportam como enxertos, pois, em uma obra constituída basicamente de pedaços de filmes, aquilo que se diferencia do restante torna-se material indiferenciado, no momento em que outras partes também o são. Por mais que seja tentador criar parâmetros nos quais todos os filmes criados por apropriação se encaixem, não há uma regra que possa sintetizar a estética realizada por meio dessa técnica, pois cada cineasta a utiliza de maneira arbitrária, livre de convenções. Na obra do cineasta austríaco Martin Arnold³, por exemplo, observamos que os fragmentos extirpados não se inserem como corpo estranho na estrutura de uma obra ou se combinam com outros fragmentos de origens diversas para compor uma unidade. Diferente de seu compatriota Peter Tscherkassky, que utiliza, em alguns de seus filmes, material heterogêneo para a sua elaboração, como é o caso de *Coming Attractions* (2010) e *The Exquisite Corpse* (2015), o trabalho de Martin Arnold se aproxima do cinema experimental americano representado por cineastas como Bruce Conner e Ken Jacobs, cujos filmes, com algumas exceções, se amparam em fragmentos de uma mesma fonte. Nesse sentido, a estratégia de repetir segmentos de um único filme, utilizada por Martin Arnold em *Pièce Touchée* (Martin Arnold, 1989) e *Passage à l'acte* (Martin Arnold, 1993), já pode ser percebida em obras como *Marilyn times five* (1968), e nos primeiros minutos de *Report* (1967), ambos de Bruce Conner, ou em quase toda a obra de Ken Jacobs.

3 Quase todos os filmes de Martin Arnold encontram-se disponíveis para visualização no site do próprio cineasta: <<https://www.martinarnold.info/films/>>

De acordo com Philippe-Alain Michaud, “a história do cinema, ao longo de suas sucessivas atualizações, torna-se a história introspectiva de seu próprio reexame, e se constitui como totalidade fechada, feita da soma de todas as suas repetições, parciais ou literais” (MICHAUD, 2014, p. 196). No *found footage*, a repetição, também pensada como análise e dissecação da constituição do aparato cinematográfico, não se dá na simples reexposição de filmes já existentes, mas ocorre na própria desarticulação do material apropriado, como percebemos em *Marilyn times five* (1973), no qual Bruce Conner, conforme Stan Brakhage, “repete, acelera e interrompe uma tomada em um lugar diferente a cada momento – um pouco antes ou um pouco depois, ou em uma seção diferente da cena” (BRAKHAGE, 1989, p. 135). Nesse filme, Bruce Conner se utiliza de um *girlie movie*⁴, no qual assistimos a uma sócia da atriz Marilyn Monroe⁵ posando de *topless* para a câmera com uma garrafa de Coca-Cola e uma maçã. Conner manipula o filme original, cuja duração é de 6 minutos e 30 segundos, para criar um de 13 minutos e 9 segundos, por meio de repetições “para aumentar e frustrar o desejo do espectador de ver, primeiro, se ela é de fato Monroe no filme e, segundo, mais de seu corpo” (TURVEY, 2010, p. 70). Ao fragmentar e ao intercalar o *strip-tease*, diversas vezes, com a tela em preto, enquanto ouvimos, por cinco vezes, Marilyn Monroe can-

4 Bruce Conner forneceu uma descrição concisa desse gênero marginal: “Esses filmes representavam uma figura feminina atuando em um filme para um público masculino basicamente solitário. Os filmes apresentavam nudez, mas não eram pornográficos no sentido legal da palavra. Os filmes não mostravam órgãos sexuais ou atividade sexual. Eram relações excitantes (e bastante patéticas) entre uma imagem projetada de uma figura feminina irreal - projetada em luz e sombra, ainda mais distanciada pelo fato de o filme ser preto-e-branco - com um público isolado. Esses filmes não eram exibidos em teatros públicos, exceto em algumas casas de cinema de grandes cidades que poderiam exibir shows burlescos e filmes estrangeiros com nudez e outros ‘materiais escandalosos’” (CONNER, 2001, p. 188).

5 Trata-se, na verdade, da atriz Arline Hunter, no filme *Apple Knockers and the Coke* (1948).

tar *I'm through with love*, Conner torna a imagem sexualizada de Marilyn Monroe inacessível, pois as intervenções do cineasta desmembram o corpo, à medida que interrompem seus gestos e poses, e sua representação se converte em sobras, restos de uma memória dilacerada que insiste em permanecer viva, como “construção de contradições dentro de contradições – ou talvez devêssemos dizer contravenções dentro de contravenções” (BRAKHAGE, 1989, p. 143). Os lapsos de tempo que interrompem a exposição do corpo nu se sustentam nessas contradições, pois o que se dá a ver subsiste em um estado de perda, a partir do qual o olhar se constrói para se desfazer, no momento em que a canção de Marilyn Monroe despe o que não está ali, ou seja, o verdadeiro corpo da atriz.

Em um de seus filmes mais conhecidos, *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), Ken Jacobs também se apropria de uma obra pré-existente e, assim como Bruce Conner, a manipula com o objetivo de criar outro filme. Em sua intervenção, Ken Jacobs desmembra, recorta, amplia e encolhe *frames* de *Tom, Tom, The Piper's Son* (G. W. “Billy” Bitzer, 1905), ao projetar a obra diretamente na tela e ao refilmá-la. Enquanto *Tom, Tom, The Piper's Son* possui dez minutos de duração, o de Ken Jacobs chega aos 115 minutos, constituindo-se, assim, de quatro partes, a primeira, o *Tom, Tom, The Piper's Son* original (10 minutos), a segunda, a refilmagem do filme (90 minutos), na qual ocorrem as manipulações por parte do cineasta, a terceira, uma repetição do filme original (10 minutos) e a quarta, um epílogo de 2 minutos, no qual é mostrado um *frame* ampliado do filme *Tom, Tom* piscando sobre a tela. As imagens que tremeluzem, em *Tom, Tom*, revelam-se, assim, como uma subversão do conceito de cinema, uma vez que a imagem em movimento é questionada, no instante em que o cineasta imobiliza determinados *frames* do filme original, para ampliá-los ou controlar nosso olhar sobre eles, criando, entre intervalos e incertezas, recuperação e perda, imagens dentro da própria imagem. A descontinuidade provocada pela mon-

tagem não se limita apenas a essas estratégias, pois, em vários momentos, o cineasta cria deslocamentos verticais do filme, de modo que o que vemos são conjuntos borrados de listras em preto e branco, que, inesperadamente, ao pararem de se mover, deixam que uma ou outra imagem se torne visível, por frações de segundo. Nesses instantes de quase abstração, é como se ocorresse uma inversão dentro do próprio mecanismo do cinema. Aquilo que se define como reconhecível, a ilusão de movimento proporcionada pelos quadros que compõem a película, na cadência de 24 quadros por segundo, desintegra-se em borrões, quando alçado à condição de matéria, objeto manipulado pelas mãos do artista.

As manipulações que Bruce Conner e Ken Jacobs fazem sobre o material apropriado têm em comum o fato de serem exercidas sobre uma única fonte e de fragmentarem o filme original, criando obras nas quais o tempo é distendido, pois a estrutura fílmica não se ampara mais em um eixo diegético, mas na disjunção entre os *frames*, que amplia as cadeias de significação por meio da interrupção e da repetição. Os filmes de Martin Arnold, à semelhança dos de Conner e Jacobs, se originam da apropriação de fragmentos de uma obra específica, como é o caso, por exemplo, de *Pièce Touchée* e *Passage à l'acte*, elaborados, respectivamente, a partir de 18 segundos de *The human jungle* (Joseph M. Newman, 1954) e 33 segundos de *To kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962)⁶. Mas, diferente de Bruce Conner, que lida com um material desprezado pela indústria cinematográfica, como filmes B, compilação de noticiários, curtas sobre acidentes de carro e filmes eróticos, ou de Ken Jacobs, que se utiliza de obras do primeiro cinema e filmes descartados⁷,

6 Os poucos *frames* que Martin Arnold utiliza para criar essas obras são submetidos a um processo de repetição, a partir do qual o trecho escolhido se move em reverso e para diante. O cineasta conseguiu esse controle sobre a película por meio de uma impressora óptica, desenvolvida por ele mesmo, que lhe possibilitou fotografar 148.000 imagens para compor um filme de 15 minutos, como é o caso de *Pièce Touchée*.

7 O filme, em questão, é *Perfect film* (1986). O filme consiste de tomadas não

Martin Arnold se apropria de filmes hollywoodianos e de desenhos animados pertencentes à Disney ou à Warner. Como, para o cineasta, “o cinema de Hollywood é um cinema de exclusão, negação e repressão” (ARNOLD, 1994, p. 11), em sua apropriação de filmes produzidos por grandes estúdios, ele objetiva revelar de que forma, “por trás do mundo intacto representado, outro mundo não-intacto está escondido” (ARNOLD, 1994, p. 11). O resultado desse desejo de revelar o que está escondido pode ser percebido em *Pièce Touchée*, no qual uma situação inúmeras vezes repetida em filmes americanos, o marido beijando sua esposa, ao chegar do trabalho, se desarticula de tal forma que os mínimos gestos dos atores se tornam ambíguos, deformados, abertos às inúmeras interpretações. Cada gesto dos atores se torna uma espécie de convulsão na imagem, de tal maneira que o que se estabelece, assim, são repetições cujos excessos fazem o instante se tornar perpétuo, sem saída. O sentido do título, *Pièce Touchée*, (peça tocada, um termo do xadrez que sinaliza que uma peça, ao ser tocada por qualquer motivo, deve ser jogada), ironicamente, não se cumpre, pois o filme não só termina sem que

aproveitadas, cenas não editadas da cobertura jornalística do assassinato de Malcolm X. Vemos e ouvimos várias entrevistas de uma testemunha ocular do tiroteio; entrevistas com espectadores no Harlem; uma declaração de um policial de Nova York; imagens silenciosas do Audobon Ballroom, onde ocorreu o assassinato, e seus arredores; *close-ups* de buracos de bala no chão; e brevemente uma imagem do próprio Malcolm discutindo as recentes ameaças à sua vida. Nas palavras de Tom Gunning: “*Perfect Film* é literalmente um filme encontrado. Jacobs, andando por uma loja de segunda mão na Canal Street, encontrou a filmagem (assim como o filme que ele reeditou no *The Doctor *s Dream*) em uma caixa de rolos de filmes usados. Os rolos de metal estavam à venda por alguns dólares, com os filmes agarrados precariamente a eles, jogados, ali, de graça. Jacobs deu um nome ao material e fez uma cópia, aumentando o tamanho de uma seção. Com a exceção dessa manipulação, o filme permanece como ele o encontrou. O paradoxo reside no fato de que, no entanto, *Perfect Film* permanece como um filme essencial de Jacobs, e que ganha sua dimensão máxima quando visto no contexto de todo o seu trabalho. *Perfect Film* – um filme que Jacobs não filmou, editou ou ‘dirigiu’, mas apenas encontrou” (GUNNING, 1989, p. 5). Por isso, talvez não cause estranhamento que Phillippe-Alain Michaud, em um capítulo de seu livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, dedicado ao estudo de *found footage*, nomeie os cineastas adeptos dessa técnica de trapeiros.

o marido consiga beijar a esposa como, a partir desse microdrama, somos aprisionados nas engrenagens de uma montagem que articula as imagens como realidades fugidias, fragmentos de um cinema decomposto por seu próprio movimento.

Nos primeiros quatro minutos de *Pièce Touchée*, podemos observar o predomínio da repetição no detalhe de um dedo se mexendo. No entanto, a repetição não se restringe a detalhes, pois, ao longo do restante do filme, Arnold alterna um mesmo conjunto de *frames*, espelhando uns nos outros, de tal modo que o simples gesto de fechar a porta, realizado pelo marido, ao adquirir um movimento circular, permite que duas sequências de imagens quase se mesquem. Embora esses *frames* não se constituam como pós-imagens, devido ao pouco tempo em que as retinas foram expostas a eles, a repetição incessante, nesse filme, ao agregar simultaneamente imagens espelhadas e de ponta-cabeça, os reduz, por algumas frações de segundos, a fragmentos, a formas abstratas, que bem poderiam pertencer a um caleidoscópio.

Assim como as imagens do filme de Martin Arnold, as criadas pelo caleidoscópio são produzidas por meio da fragmentação e do espelhamento, pois, a cada giro do mecanismo, uma nova imagem é gerada pelos pedaços coloridos de vidro fixados em uma das extremidades do tubo⁸. A manipulação de imagens, em *Pièce Touchée*, se assemelha a isso que ocorre no caleidoscópio, uma vez que o tempo, por meio da montagem, surge como desarticulação entre os *frames*, no momento em que as relações entre eles se baseiam na desintegração do que é familiar, quando a instabilidade e a ruptura, a

8 De acordo com Jonathan Crary: “Os fundamentos estruturais do caleidoscópio são bipolares, e, paradoxalmente, o efeito característico de dissolução resplandecente é produzido por uma simples configuração refletora binária: consiste em dois espelhos planos que se estendem por todo o comprimento do tubo, inclinados em um ângulo de sessenta graus ou em qualquer ângulo que seja um submúltiplo de quatro ângulos retos. A rotação desse formato simétrico e invariável gera a aparência de decomposição e proliferação” (CRARY, 2012, p. 115).

partir de agora, passam a sustentar a relação dos personagens com o espaço que ocupam. Espaço não mais diegético, que se abre, como no caleidoscópio, dilacerado, e, ao mesmo tempo, reintegrado em uma nova estrutura prestes a se desintegrar sempre em outra. Percebemos, assim, que Martin Arnold elabora seus *found footages* a partir da dissolução das fronteiras entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica, em proximidade com os experimentos de Eadweard Muybridge, que, conforme Jonathan Crary,

com sua segmentação modular das imagens, desmonta a possibilidade de uma sintaxe “verdadeira”, e suas apresentações compostas configuram um campo atomizado que um observador não pode recompor sem rupturas. Contudo, essa aparente falta de homogeneidade e segmentação é na verdade uma abertura para uma ordem abstrata de continuidade e circuitos ininterruptos. (CRARY, 2012, p. 151)

A análise de Crary sobre a obra de Muybridge, se relativizada, pode ser aplicada aos filmes de Martin Arnold, pois, neles, não percebemos a exigência de um espectador privilegiado, mas, sim, um observador cuja existência foge dos parâmetros legitimados pela indústria cinematográfica. Libertos das obrigações da decupagem clássica, os filmes de Martin Arnold buscam propositalmente a descontinuidade provocada pela montagem, ao apresentar uma estrutura labiríntica, na qual a proliferação de imagens, derivada de poucos segundos de uma obra já existente, cria relações temporais que extrapolam as noções de início, meio e fim. Diante desse tipo de cinema, o espectador se converte em observador, no momento em que é não mais envolvido pelos aspectos narrativos do filme, mas é confrontado com o trabalho racional da montagem.

Nesse sentido, as imagens que Martin Arnold manipula em seus filmes afirmam tanto a sua materialidade quanto o cinema como máquina de transgressão, pois a duração, com qual o cineasta expõe e repete cada *frame*, se assemelha ao que ocorre no taumatóscopio ou no fenacístoscópio. No entanto, a condição ilusória e alucinatória das imagens, que ocorre, nesses aparelhos, deixa de existir

nos filmes de Martin Arnold, uma vez que elas são colocadas em uma perspectiva crítica, ao serem fragmentadas, analisadas e reinseridas em um tempo articulado pela interrupção e descontinuidade. A dissecação e a articulação de momentos banais e insignificantes de filmes americanos tornam-se, portanto, parte de uma estratégia de releitura do cinema como um todo, no momento em que Martin Arnold, por meio de seus filmes, lança um olhar crítico sobre as convenções e códigos institucionalizados que dominam a linguagem cinematográfica, apropriando-se deles e subvertendo-os.

Dessa maneira, a fragmentação e a repetição, nos filmes de Martin Arnold, podem ser interpretadas à luz do informe, verbete formulado por Georges Bataille para o dicionário crítico da revista *Documents*, em 1929, como um arranjo complexo de violentas forças irruptivas direcionadas à instabilidade, pois “o informe está sempre na forma, mas nunca é absorvido por essa forma” (NOYS, 2000, p. 35). Esse paradoxo é a condição da existência do informe e é por isso que ele se deixa revelar como um processo, mas não como um conceito. Como disruptura móvel, imagem subversiva, o informe, segundo Benjamin Noys, “nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas” (NOYS, 2000, p. 35). Esse caráter instável do informe se deve ao fato de que ele, na condição de verbete, “serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha a sua forma” (BATAILLE, 1970, p. 217), pois o que ele designa “é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme” (BATAILLE, 1970, p. 217). Nesses trechos, assim como em todo o texto dirigido ao informe, Bataille não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. No entanto, ao afirmar que o informe “se espalha por todos os lugares” (BATAILLE, 1970, p. 217) e “o universo se assemelha a nada”⁹ (BATAILLE, 1970, p. 217), ele conclui que

9 Talvez, essa evocação ao universo que se assemelha a nada se justifique pelas

“somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe” (BATAILLE, 1970, p. 217). O informe conjugaria, alegoricamente, o comportamento desterritorialista da aranha e a configuração abstrata do cuspe, portanto, mobilidade e abstração, mas sem se fechar em uma síntese, pois em vez de afirmar a conciliação dos contrários, como ocorre na dialética, ele frustra a reconciliação ao se sustentar indefinidamente em um movimento de oscilação e divisão assimétrica. Por isso, no instante em que o informe desclassifica as coisas e afirma suas estruturas a partir da incerteza, da indefinição de seus limites em relação ao espaço e ao tempo que ocupam, ele passa a se constituir em um ataque aos sistemas idealistas, acadêmicos e taxinômicos.

Assim, o informe como o que excede, o que não se deixa apriornar, ao resistir à teorização, colapsa não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra, pois, pensado como um colapso sem fim, se aproxima, dessa maneira, da noção de desastre. Na obra de Martin Arnold, ele se insere como colapso dos corpos e da estrutura cinematográfica que os mantém. Ao optar por um cinema de interrupções, Martin Arnold faz com que a fragmentação e a repetição provoquem desastres, ao desarticularem tanto a relação que é estabelecida por meio da montagem entre os *frames* quanto a própria noção de um corpo íntegro, cujos membros mantêm-se,

descobertas da astrofísica, na época em que Bataille redigia seu texto, uma vez que o universo em expansão se presta como imagem que carrega essa operação do informe, pois tem a sua própria forma, mas ao mesmo tempo se espalha, indefinidamente, como uma aranha ou um cuspe. Nesse sentido, podemos citar o fato de o cosmólogo russo Alexander Friedmann apresentar, em 1922, um modelo no qual o universo evoluiria a partir de um estado inicial de altíssima densidade, a singularidade, o de Georges Lemaître, em 1927, publicar, em um periódico científico belga (*Annales de la Société Scientifique de Bruxelles*), um artigo escrito em francês, no qual apresenta um modelo de universo relativista, em expansão, e o de Edwin Hubble publicar, em 1929, seu artigo “A relation between distance and radial velocity among extra-galactic nebulae”, no qual trata do afastamento progressivo das galáxias em relação umas às outras.

hierarquicamente, subordinados uns aos outros.

Seus filmes, nesse sentido, se configuram como poemas pulverizados, expressão que Maurice Blanchot aplica à obra de René Char. Embora não sejam poemas, os filmes de Martin Arnold têm em comum com a obra de René Char o fato de se constituírem como “arranjo ao nível da desordem” (BLANCHOT, 2010, p. 43), no momento em que abrem “uma outra maneira de acabamento, àquele que está em jogo de espera, no questionamento ou em alguma afirmação irreduzível à unidade” (BLANCHOT, 2010, p. 42). Essa recusa à unidade acaba por se sustentar entre dois limites, a imaginação de algo que estava inteiro e o devir da interrupção, ruptura sem origem. Como Martin Arnold utiliza-se da apropriação para criar seus filmes, suas imagens se situam nesses limites, entre os quais o informe se deixa ver. O fragmento, na concepção de Maurice Blanchot, permite que o relacionemos ao informe, no instante em que ambos subsistem como instabilidade, ao “deixar de fora uns dos outros os termos que vêm em relação, respeitando e preservando essa exterioridade e essa distância como o princípio – sempre destituído – de toda significação” (BLANCHOT 2010, p. 43). Esse “deixar de fora [...] os termos que vêm em relação” se constituem, dessa forma, como cisão, uma vez que corpo e cenário, levados ao colapso, se articulam como excesso, equívoco, até se tornarem fragmentos, a partir dos quais a imagem se converte em desastre.

Semelhante à fragmentação do discurso literário, que possibilita sobrepor, entrecruzar e interromper, ao mesmo tempo, textos de origens diversas, a estratégia de Martin Arnold para lidar com a descontinuidade da montagem cinematográfica foi conjugar fragmentação e repetição como parte de um mesmo processo que tem no não desenvolvimento, no fracasso das ações, sua matriz configuradora. Um dos recursos cinematográficos do qual o cineasta austríaco se vale para criar situações incompletas, que fogem aos paradigmas estipulados pelas narrativas hollywoodianas, é o *looping*. Ele

é comum no cinema experimental, pois, ao quebrar com a estrutura narrativa, abre a possibilidade de os cineastas explorarem os aspectos físicos da película a partir da montagem como uma forma de ostentar a descontinuidade entre as imagens justapostas. Como vimos, o *looping* já aparece nos filmes de Bruce Conner¹⁰, nos quais determinados trechos de obras apropriadas são repetidos exaustivamente, de maneira que, de acordo com Maurice Blanchot, “a repetição é a insistência de uma interrogação que interroga em diversos níveis sem por isso se afirmar em termos de questão” (BLANCHOT, 2010, p. 90). A repetição que se processa nos filmes de Martin Arnold surge, de maneira similar ao que ocorre com os filmes de Bruce Conner, como um questionamento da própria decupagem clássica, do filme como um conjunto de *frames* que deve ser consumido em um único olhar. Como bem observa Erika Balsom, “os filmes de Arnold lembram o espectador da descontinuidade dos quadros individuais que fundamenta todo o cinema e as maneiras pelas quais o prazer espectral convencional está inextricavelmente ligado ao desejo de movimento e continuidade” (BALSOM, 2011, p. 271). Ao prestar atenção no *frame*, o espectador também é levado a perceber como o corpo sucumbe a esse princípio da repetição, no instante em que seus gestos são fragmentados e reestruturados a partir de movimentos inconclusos, que proliferam seus sentidos e impedem que possam ter uma única interpretação.

Na série de apropriações que o cineasta realiza sobre desenhos animados produzidos pelos estúdios Disney e pela Warner Brothers, os corpos de personagens como Mickey, Pato Donald, Pateta, Patolino e Tom têm suas partes digitalmente apagadas e rearticuladas sobre um fundo negro, como podemos ver em *Shadow cuts* (2010), *Soft palate* (2010), *Haunted house* (2011), *Self control* (2011), *Whistle stop* (2014), *Black holes* (2015) e *Elsewhere* (2016). Defor-

10 Para o cineasta americano, o filme ideal seria aquele “que continuasse sendo reproduzido para sempre” (CONNER, 2012, 383).

mados por aquilo que lhes falta de tal maneira que, às vezes, restam apenas cenários ocupados por seres que não existem, como é o caso de *Deanimated* (2002), em que as identidades se tornam oscilantes, monstruosas, pois o que resta dos corpos repete gestos informes ao serem levados a um estado crítico, a partir do qual a conjunção e a divergência estabelecem a descontinuidade como um processo de desestruturação do cinema.

A incompletude, o fim que nunca é alcançado, passa a existir como *looping* a partir das próprias possibilidades geradas pelo processo de montagem, dentre as quais está a repetição. Nesse sentido, a fragmentação encontra na repetição, ao mesmo tempo, sua sustentação e sua negação, pois os fragmentos gerados não se retêm, mas se contraem em expansão, desfazendo e se reconstituindo à medida que se repetem:

Confirma-se, em e por incerteza, que nem todo fragmento está relacionado ao fragmentário. O fragmentário – o “poder” do desastre que ninguém experimentou, e a intensidade desastrosa, incomensurável de prazer, de alegria – é marcado, isto é, todas as suas marcas distintivas são apagadas, e o fragmento seria essa marca, sempre ameaçada por algum sucesso ou outro. Não pode haver um fragmento bem-sucedido, satisfatório ou que indique o fim pelo fim, a cessação do erro, e esse seria o caso se não fosse por outra razão que todo fragmento, embora único, se repete, e é desfeito pela repetição. (BLANCHOT, 1980, p. 72)

É possível perceber que os filmes de Martin Arnold se afirmam a partir do erro, no momento em que se sustentam como desordem, ao se configurarem entre o determinado e o indeterminado, a origem e a negação dessa origem. Daí que, em sua obra, o erro é buscado como excesso, de forma que “cada elemento se converte em seu contrário incessantemente” (BATAILLE, 1971, p. 219). O transitório faz com que cada *frame* se torne um instante indeterminado, ao ser colocado em um movimento em contínua reviravolta. Nada se dá como definitivo, mas permanece aberto pelo “pensamento [que] vive a aniquilação que o constitui como uma vertiginosa e infinita queda, e assim não tem somente a catástrofe como seu

objeto, sua estrutura é a catástrofe, ela se absorve no nada que a suporta e ao mesmo tempo deixa escapar” (BATAILLE, 1970, p. 94). Poderíamos, a partir dessa citação de Bataille, ver os filmes de Martin Arnold como obras cujas estruturas são articuladas pela catástrofe, uma vez que o excesso, seja de movimento ou de imobilidade, é o que possibilita que a imagem entre em colapso, ao colocar em crise o *frame* que a sustenta. Temos, assim, uma opacidade e uma transparência tanto dos objetos quanto dos corpos, que permitem que os *frames* se mesquem, se arruinem, pois, repetidos, eles se dilaceram à medida que o excesso os prolifera como erros e desastres.

Esse processo de levar o cinema a se constituir como excesso e se opor à organização dos movimentos, à “subordinação de todos os caminhos parciais, todos os movimentos estéreis e divergentes, à unidade de um corpo orgânico” (LYOTARD, 1986, p. 355), possui relações com o que Jean-François Lyotard define como acinema, uma escrita de movimentos que se situa entre “a extrema imobilização e a extrema mobilização” (LYOTARD, 1986, p. 356). O cinema, ao contrário do acinema, é, para Lyotard, “um corpo orgânico de movimentos cinematográficos” (LYOTARD, 1986, p. 355), que se constitui à medida que busca selecionar movimentos e corpos, para, ao classificá-los, eliminá-los. De acordo com Lyotard:

Se o erro é eliminado, observamos que é por causa de sua incongruência, e para proteger a ordem do todo (filmagem e/ou sequência e/ou filme), deve-se proibir a intensidade que ele carrega. E a ordem do todo tem seu único objetivo no funcionamento do cinema: que haja ordem nos movimentos, que os movimentos sejam feitos em ordem, que eles façam ordem. Escrever com movimentos – a cinematografia – é assim concebido e praticado como uma incessante organização de movimentos seguindo as regras da representação para a localização espacial, as da narração para as instâncias da linguagem e as das formas musicais para a trilha sonora. A chamada impressão de realidade é uma verdadeira opressão de ordens. (LYOTARD, 1986, p. 350)

O cinema praticado por Martin Arnold, ao contrário do ci-

nema hollywoodiano, não elimina o erro, ao contrário, ostenta-o como incongruência, desordem, pois não “surge do esforço para eliminar movimentos aberrantes, gastos inúteis, diferenças de consumo puro” (LYOTARD, 1986, p. 351). A constituição de seus filmes se dá como corpo desorganizado, estéril, um arranjo que perde o que transporta, uma vez que o cineasta não elimina a repetição, com a intenção de construir uma “diegese que encerre a síntese dos movimentos na ordem temporal” (LYOTARD, 1986, p. 352). Ao ser definido como excesso e irrepresentável, o que é descartado pela indústria cinematográfica torna-se, para Martin Arnold, a matriz de todos os seus filmes, de maneira que eles se estabelecem a partir dos dois polos que Lyotard usa para definir o que é o acinema: “Esses dois polos são imobilidade e movimento excessivo. Ao deixar-se atrair por essas antípodas, o cinema deixa, insensivelmente, de ser uma força ordenadora; produz verdadeiras inutilidades, simulacros, intensidades epifânicas, em vez de produtivos/objetos consumíveis” (LYOTARD, 1986, p. 351).

Como processo que se ampara na desordem, o acinema se assemelha ao informe, pois, ao se constituir em excesso e gastos, opõe-se à organização e à classificação sistemáticas dos movimentos praticadas pelo cinema. Dessa forma, se o cinema tradicional se ampara na ordem e estabilidade dos movimentos, no caráter homogêneo que estes podem proporcionar, eliminando aquilo que possa afetar o reconhecimento da imagem e conjugando suas referências de identificação com o que é familiar¹¹, os filmes de Martin Arnold mantêm em crise essas relações ao apagar literalmente os corpos das cenas.

11 De acordo com Ismail Xavier: “lembramos que as alternativas de ação diante da montagem ocorrem esquematicamente em dois níveis articulados: (1) o da escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, que envolve o tipo de relação entre os fenômenos representados nestas imagens; esta escolha traz consequências que poderão ser trabalhadas num nível (2), o da opção entre buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade. Dependendo das opções realizadas diante destas alternativas, o “efeito de janela” e a fé no mundo da tela como um duplo

Nesse sentido, o cinema praticado por Martin Arnold, ao mesmo tempo, se aproxima e se afasta do de seu compatriota Peter Tscherkassky. Nos filmes de Tscherkassky observamos, de acordo com Tom Gunning, “um conflito em escala que cria ainda mais a impressão de um espaço feito de colagens dentro do qual imagens espaciais contraditórias foram unidas” (GUNNING, 1983, p. 358). Em seu filme *Instructions for a Light and Sound Machine*, construído basicamente de apropriações da obra de Sergio Leone, *Três homens em conflito* (Sergio Leone, 1966), esse excesso acontece no momento em que o cineasta trata a superfície da película cinematográfica como um repositório de várias reimpressões, por meio da “intercalação de várias camadas de *found footage* por cima de um filme ainda não revelado e, então, revelando-as todas de uma só vez” (TSCHERKASSKY, 2012, p. 125). O que surge, diante de nós, são imagens multiplicadas, invertidas, conjugadas com outras que não conseguimos reconhecer, devido à rapidez com que os *frames* são intercalados e ao espaço que se divide em zonas visíveis e zonas escuras em constante transformação. Dessa forma, a ilusão gerada pelas imagens em movimento do cinema é substituída pela plasticidade de espaços que se confundem, de seres que se interpenetram e se dissolvem como matéria corroída pela luz. Algumas vezes a imagem corre no quadro verticalmente, exibindo as perfurações laterais do que seria uma película, ou, então, são dilaceradas e reunidas, compondo um conjunto de imagens heterogêneas, como se nossos olhos as recortassem e as tivéssemos em nossas mãos. Tscherkassky busca, propositalmente, sua proliferação de imagens ao instaurar e enfatizar a ruptura do visível como fragmentos sobrepostos, multiplicados, interpenetrados e simultâneos. Em Martin Arnold, por sua vez, não ocorrem essas sobreposições, pois o cineasta não se utiliza,

do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação de montagem” (XAVIER, 2005, p. 24-25).

como faz Peter Tscherkassky, de películas, mas de tecnologia digital para montar seus filmes e opta por, em vez de agregar camadas de imagens, eliminar partes da imagem, em uma espécie de trucagem¹² inversa.

As possibilidades exploradas por meio da tecnologia digital nas séries de intervenções que Martin Arnold realiza sobre os desenhos animados e no filme *Deanimated* (2002), apropriação do filme *Invisible ghost* (Joseph H. Lewis, 1941), ocorrem pela subtração de elementos que compõem a imagem. Em *Deanimated*, essa subtração se dá pelo apagamento não apenas de algumas partes dos corpos, mas pelo total desaparecimento de alguns personagens no filme, no instante em que o cineasta os elimina digitalmente da película. Dessa forma, surgem espaços vazios e personagens cujas expressões, alguns inclusive com as bocas apagadas, se dirigem a nada, pois, “na falta de elementos-chave de seus corpos – órgãos e vozes – eles são um conjunto inútil de órgãos sem corpos” (LIPPIT, 2002, p. 32). De acordo Martin Arnold:

Pensemos na estrutura de campo/contracampo: “ela” fala e olha para um “ele” fora de campo, corte, nós olhamos para o “ele” que estava antes no fora de campo e ele responde. E assim se segue e se repete. Então, o que eu queria ver em *Deanimated* era o que aconteceria em uma sequência de planos, ou até mesmo em um filme inteiro, quando se retirassem as figuras humanas da imagem. Porque então todas as durações e as estruturas de campo/contracampo, os tamanhos de quadro e os enquadramentos ficariam sem sentido e totalmente arbitrários. Eu só queria ver o bem planejado sistema do cinema clássico

- 12 A trucagem é uma técnica que acontece, em laboratório, por meio de um mecanismo, do qual deriva o nome do processo: a truca. De acordo com Robert L. Carringer: “A truca consiste num aparelho no qual são alinhados uma câmera e um projetor, um frente ao outro, que funcionam em perfeita sincronia. O filme revelado, ao girar no projetor, é exposto correndo, simultaneamente, na câmera. Expondo duas vezes o copião da câmera, torna-se possível realizar fusões e superposições. Variando a luz no projetor, podem-se criar *fares*. Efeitos compostos no copião da câmera podem ser obtidos, passando-se separadamente os componentes da imagem fotografada através do projetor”. (CARRINGER, 1997, p. 130).

hollywoodiano desconstruído. (ARNOLD, 2014, p. 6)

Com a obliteração do sujeito, Martin Arnold explora os espaços vazios como elementos constitutivos de um cinema amparado no *nonsense*, uma vez que a relação entre os personagens não se sustenta mais em uma narrativa, em um eixo sobre o qual se possa manter a continuidade entre o que se vê e o que se ouve. Como bem observa Akira Mizuta Lippit, “a invisibilidade que permeia *Deanimated* é marcada pela desordem” (LIPPIT, 2002, p. 32). Essa desordem possibilita, assim, quebrar com as engrenagens do discurso cinematográfico, de tal maneira que o *nonsense* surge de movimentos gratuitos da câmera, que, ao enquadrar espaços vazios, revela uma tensão não resolvida entre a continuidade e a descontinuidade, um excesso de visualidade que se conjuga pela subtração. Nesse sentido, a imagem cinematográfica se revela, em sua totalidade, como um ponto cego, no momento em que absorve a atenção, ao ultrapassar a própria visualidade que a mantém¹³. A visão é condicionada por aquilo que a torna tanto possível quanto incompleta. Enxerga-se, mas não se vê o que está ali, pois o que se apagou foi o conhecimento que sustentava essa realidade. Sem os movimentos que unifiquem e justifiquem a realidade engendrada pela câmera, o visível é dilacerado por aquilo que lhe permite a existência: a instância na qual se entrecruza o olhar do personagem com o da câmera, o percebido e o imperceptível, como Gilles Deleuze analisa no texto dedicado a *Film* (Samuel Beckett e Alan Schneider, 1965). Assim, o ponto cego estabelece a subversão da imagem, no sentido de que ele se torna “uma rede de ondas intermináveis que se renovam em todas as direções” (BATAILLE, 1970, p. 441), ao se opor à concepção idealizada do espaço e ao se oferecer como lugar de extravio, onde a perda se

13 Para Lyotard, “A imagem é representacional porque reconhecível, porque se dirige para a memória do olho, para referências fixas ou de identificação, referências conhecidas, mas no sentido de “bem conhecido”, isto é, familiar e estabelecido. Essas referências são a identidade que mede o retorno e o retorno dos movimentos” (LYOTARD, 1986, p. 353).

afirma como catástrofe, onde o olhar se contesta em não-saber. Colapsada, sem as identidades que a habitavam, a imagem, convertida em ponto cego, permite à visão se realizar nos colapsos, nas intermitências do visto e não visto, do que escapa ao entendimento e se confirma na instabilidade com que o cinema é tratado.

Em um cinema criado pela ausência dos corpos, a predominância de espaços vazios impede que o espectador, convertido agora em observador, possa ter um lugar privilegiado, tranquilo, já que sua existência é subordinada a ações que não são mais correspondidas e, portanto, frustram suas expectativas, de maneira que “a atenção produz sua própria dissolução” (CRARY, 2013, p. 135). Essa dissolução da atenção pode ser observada em *Pièce touchée* (1989), *Passage a l'acte* (1993) e *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), nos quais há um predomínio daquilo que poderíamos nomear como estética do vai e vem, já que a repetição empregada nesses filmes se dá sobre a maneira como os fragmentos são modulados em unidades de tempo interdependentes. Em *Deanimated* (2002), o apagamento dos personagens faz com que o tempo e o espaço diegéticos se dissolvam também nos movimentos fluidos e sem sentido da câmera. Dessa forma, os poucos personagens que subsistem comportam-se como seres destituídos de ligações emocionais destinadas ao espectador, já que suas expressões são esvaziadas, no momento em que seus interlocutores se desintegram nas engrenagens da máquina cinematográfica. Por meio da apropriação do filme *Invisible ghost*, tais engrenagens, transformadas em *softwares*, têm, agora, a função não só de criar realidades, como vemos em inúmeros *blockbusters* criados por CGI¹⁴, mas também de apagá-las.

Na série de apropriações de desenhos animados, constituída, até o momento, pelos filmes *Shadow cuts* (2010), *Soft palate* (2010), *Haunted house* (2011), *Self control* (2011), *Whistle stop* (2014),

14 CGI é uma sigla em inglês para o termo *Computer Graphic Imagery*, ou seja, imagens geradas por computador, também conhecidas como computação gráfica.

Charon (2013), *Hydra* (2013), *NIX* (2013), *Black holes* (2015) e *Elsewhere* (2016), a desintegração e o apagamento dos corpos não são totais, mas parciais. Os corpos antropomórficos de personagens como Mickey e Patolino são decompostos em uma espécie de “obscenidade fragmentária”, expressão de Dennis Hollier, ao analisar como Georges Bataille trabalha o discurso anatômico na revista *Documents*: “O dicionário crítico, em *Documents*, através de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico” (HOLLIER, 1989, p. 79). Nesse sentido, os artigos publicados na revista *Documents* podem ser interpretados como dissecações e ferramentas de dissecação. Conforme Dennis Hollier:

O todo é desarticulado pelo artigo, provocando insubordinação na parte, que então se recusa a respeitar as relações hierárquicas que o definem pela sua integração no sistema orgânico como todo. Ele afirma a parte em sua obscenidade fragmentada em vez de apagá-lo pela sua integração na finalidade de uma bela e viva totalidade. O dicionário é um discurso que faz o órgão repentinamente emergir como um objeto parcial, irrecuperável para fins de construção de uma imagem do corpo inteiro. (HOLLIER, 1989, p. 78)

Assim como os órgãos e os membros que, isolados do corpo, clamam pela extração orgânica para ganhar vida própria, os fragmentos de corpos das apropriações de Martin Arnold erigem-se isolados, ao mesmo tempo, como ferramentas e sobras de dissecação. É o que podemos observar no filme *Haunted house* (2011), no qual o corpo do que supomos ser o gato Tom e o cenário onde ele está, no caso o que parece ser uma casa, são parcialmente apagados, para terem suas partes como que jogadas a esmo sobre um fundo negro. Os fragmentos de Tom e da casa se apresentam de maneira insubordinada, ora isolados ora interagindo uns com os outros, em alguns momentos, até são sobrepostos. O aspecto fantasmagórico que o título sugere, a “casa assombrada”, advém da

relação estranha que é estabelecida entre a música, os efeitos sonoros e o que sobrou do corpo apagado de Tom, pois escutamos os gritos do gato, vemos os movimentos de suas mãos, pés, cauda, língua, orelhas e olhos, mas não temos acesso ao que eles reagem. Tal insubordinação, com a qual são tratados o corpo e o cenário, faz com que, por exemplo, as onomatopeias produzidas pelo gato Tom sejam integradas à casa, como se esta estivesse também gritando, ou, por meio de uma rápida alternância de fragmentos, a janela pareça ter língua e orelhas. Cada fragmento se integra aos demais e, ao mesmo tempo, como sobra de uma dissecação que é, mantém-se anárquico, em convulsão, ao lhe ser negada qualquer possibilidade de fim, de reintegração ao que antes pertencia. Não há antes, pois a estrutura em *looping*, na qual Martin Arnold insere os fragmentos, poderia continuar *ad infinitum*, como uma espécie de tortura perpétua à qual é submetido o personagem.

É interessante notar que a maneira como Martin Arnold lida com os corpos antropomorfizados dos animais de desenhos animados possui semelhança com a obra de um artista como Hans Bellmer. Ambos, seja Bellmer com suas bonecas e gravuras, seja Arnold com suas apropriações, se servem do corpo como algo insubordinado, permutável, pois novos significados podem ser extraídos à semelhança do que ocorre com as palavras de um poema anagramático, cuja estrutura torna-se reversível, múltipla e indeterminada, uma vez que as mesmas letras que compõem um verso se convertem nos demais: “para ter uma visão distinta e precisa, podemos dizer: o corpo é comparável a uma sentença que nos convidaria a desarticulá-lo, para recompor, por meio de uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (BELLMER, 2008, p. 48). Desarticular o corpo como se escrevesse um anagrama é torná-lo labiríntico, no sentido de que seu dilaceramento cria “um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para

sair ou entrar” (HOLLIER, 1989, p. 61). As imagens, geradas pelo cinema ou pelas palavras, tornam-se, assim, obliteradas, rasuradas, impedindo o caminho, o fluir como forma de escapar do emaranhado de sentidos, das múltiplas saídas e entradas que se desdobram dos vazios e das vísceras do corpo. Os sentidos que surgem do poema ou do filme não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro. Vistos também como corpos orgânicos, tanto o filme quanto o poema se apresentam como fraturas expostas, no momento em que têm suas estruturas dilaceradas, colocadas em descontinuidade com relação às suas origens e à sua história.

Devemos observar, assim, que a possibilidade de dissecar desenhos animados, praticada por Martin Arnold, está relacionada à maneira como a especialização do trabalho, na indústria voltada para esse tipo de produção, se desenvolveu a partir da concepção da célula de animação. De acordo com Kristin Thompson:

A animação por célula consiste em separar partes de um desenho em diferentes camadas para eliminar a necessidade de redesenhar toda a composição para cada fase de movimento. Por volta da década de 1920, Raoul Barré desenvolveu o método para a separação real das partes da imagem com o seu sistema “slash”, segundo o qual, um desenho de um personagem pode ser cortado e traçado em células separadas. Assim, ao se usar o sistema de barra, o fundo pode estar no papel no nível mais baixo, os troncos dos personagens em uma folha de celuloide claro e os movimentos da boca, dos braços e de outras partes em uma célula mais alta. Para a fala e os gestos, apenas a célula mais alta precisa ser redesenhada, enquanto o fundo e a célula mais baixa são simplesmente refotografados. (THOMPSON, 1980, p. 107)

Se, durante a exibição, todo esse processo talvez não seja percebido pelo espectador, já que ele tem diante de si uma obra desenvolvida para apagar “as propriedades disruptivas da animação” (THOMPSON, 1980, p. 108), a técnica de Martin Arnold explicita exatamente o caráter fragmentário que a constitui. Ao selecionar

e expor as partes das animações que lhe interessam, o cineasta permite que possamos perceber a ilusão que, anteriormente, as sustentavam, assim como afirmar a incoerência que, a partir de agora, as domina. Ao analisarmos a obra de Martin Arnold, observamos que a maneira como as formas antropomórficas são manipuladas em seus filmes nos remetem ao conceito de fragmento, explorado tanto pelos românticos alemães quanto por pensadores contemporâneos, como é o caso de Maurice Blanchot. De certa forma, o dilaceramento de espaços e tempos, praticado pelo cineasta austríaco, está ligado a uma tradição, que concebe o fragmento não apenas como fratura, mas como parte de um processo¹⁵, a partir do qual uma série de mudanças ocorre. Não é à toa, portanto, que um dos livros sobre Martin Arnold, em que se reúnem artigos sobre suas intervenções, se chama *Gross anatomies*, que poderíamos traduzir como autópsia, já que a apropriação, que o cineasta realiza sobre os *frames* selecionados de desenhos animados, se dá como uma espécie de dissecação desse material, uma vez que ele é dilacerado, revirado, à semelhança do que acontece com o cadáver sob as mãos do médico legista. Mas diferente do médico legista, que abandona o corpo assim que a autópsia chega ao fim, Martin Arnold continua o processo ao dar uma nova vida aos restos que seu olhar selecionou. A partir de repetições incessantes, o *looping*, o cineasta abre os corpos de criaturas antropomórficas e, ao descontextualizá-las, expõe “o ato de ver com os próprios olhos”, que seria a tradução do termo grego autópsia para o português, como ação que se realiza entre e sobre os *frames*. Ao oferecer, por meio da autópsia, a desarticulação e a decomposição como operações de resistência ao olhar condicionado pelo cinema hollywoodiano, ele afirma um processo de rupturas não só sobre a

15 Alexander Regier diferencia fratura e fragmentação da seguinte forma: “A fratura descreve uma quebra localizada em um nível estrutural. Não é um processo e não abrange um elemento temporal nesse sentido. [...]. A fragmentação, diferentemente da fratura, é um processo. Mesmo que possa ser final, é definida por uma série de mudanças. É o desdobramento de uma ruptura que acontece não apenas uma vez, mas várias vezes” (REGIER, 2010, p. 7).

imagem, mas também sobre os corpos, que, de certa forma, já está presente na própria dinâmica dos desenhos animados, nos quais assistimos a corpos elásticos e desmembrados em espaços incoerentes. De acordo com James Leo Cahill:

Os desenhos animados de Arnold se alimentam da profunda ambivalência gerada pela animação, enraizada nas sombras incertas lançadas sobre o sujeito humano por objetos e membros que parecem se mover por conta própria ou por ordem de alguma energia exterior. (CAHILL, 2015, p. 8)¹⁶

Por isso, em vez de espaços tranquilos, estáveis, suas *Gross anatomies*, se podemos chamar assim suas apropriações de desenhos animados, se constituem em estruturas prestes a desabar, um cinema que entra em colapso, ao mostrar, a partir das convulsões do que resta dos corpos e da película, a história de seu reverso e sua impermanência. Não é à toa, portanto, que, sobre o fundo negro, haja apenas corpos segmentados, constituídos de rupturas e discontinuidades, subtraídos pelo espaço que ocupam, pois, se em *Deanimated* os corpos desaparecem no cenário, nessas animações, são os cenários que desaparecem e juntas com eles partes daqueles que o ocupavam.

Enquanto a técnica de apagamento digital é empregada em *Deanimated* para dissecar a própria estrutura fílmica que constitui o cinema hollywoodiano, baseada na relação que se estabelece entre atores, cenários e câmera, ou seja, a *mise-en-scène*, nas apropriações de desenhos animados a ilusão de movimento é decomposta. Se

16 De acordo com Tom Gunning: “O termo ‘atrações’ vem, é claro, do jovem Sergei Mikhailovich Eisenstein e sua tentativa de encontrar um novo modelo e modo de análise para o cinema. Em sua busca pela ‘unidade de impressão’ da arte teatral, os alicerces de uma análise que iria enfraquecer o teatro representativo realístico, Eisenstein se deparou com o termo ‘atração’. Uma atração submete agressivamente o espectador ao ‘impacto sensual ou psicológico’. De acordo com Eisenstein, o teatro deveria consistir em uma montagem de tais atrações, ao criar uma ‘relação com o espectador completamente diferente da sua assimilação na ‘imitação ilusória’. Escolhi esse termo, em parte, para enfatizar a relação do espectador que essa prática de vanguarda tardia compartilha com o primeiro cinema: do confronto exibicionista em vez da assimilação diegética” (GUNNING, 2006, p. 384).

nas animações tradicionais as repetições dos movimentos dos personagens têm como meta a continuidade das ações dirigidas para um fim, nas apropriações de Martin Arnold, elas deixam de ter essa função para fazerem com que os corpos se tornem desarticulados, conjuntos de fragmentos, em um circuito interminável de movimentos sem sentido.

No instante em que Martin Arnold provoca excessos sem saída, proliferação de gestos e movimentos que se sustentam sobre o nada, a fragmentação e a repetição podem ser analisadas como desdobramentos do informe, já que ele, como um ato performativo, nos possibilita entrever estruturas instáveis e movediças, abertas por um movimento de fluxo e refluxo, de ordem e desastre. Essas estruturas, em vez de serem apaziguadoras, solicitam a atenção e frustram as expectativas, revelam-se e obliteram-se continuamente. Por isso, seja nos *found footages* de filmes hollywoodianos ou nas apropriações de animações de estúdios, Martin Arnold realiza uma obra que se estabelece como conjunção e divergência, pois tanto o trabalho de interrupção dos *frames* quanto a dissecação praticada sobre os corpos acontecem a partir da fragmentação e da repetição como processos de uma forma que se desfaz à medida que se desenvolve. Diante da multiplicação de espaços reversíveis, a partir dos quais o olhar se inscreve em um processo cujo fim nunca pode ser alcançado, atenção e instabilidade servem, no cinema praticado por Martin Arnold, como acesso a uma lógica combinatória na qual as imagens individuais se convertem, ao mesmo tempo, em unidades autônomas e interdependentes. O olhar do espectador lançado sobre o filme se dilui na desestruturação que as imagens sofrem, no momento em que elas são repetidas, colocadas em ordem reversa, de cabeça para baixo, com corpos apagados ou fragmentados.

Dessa forma, quando Martin Arnold desconstrói os mecanismos do cinema tradicional e elabora suas apropriações a partir de poucos segundos de filmes produzidos por Hollywood, ele faz isso

com o objetivo de instaurar a repetição e a fragmentação imagéticas como formas de transgredir os códigos estabelecidos pela indústria cinematográfica. No entanto, como acentua Erika Balsom, “destacando o espectro fantasmagórico da morte e da descontinuidade que assombra todo o cinema, Arnold não está envolvido de forma alguma na destruição do prazer visual. Em vez disso, seus filmes aumentam a consciência dos termos de nosso prazer, até acentuando-o: eles são acessíveis, agradáveis e até engraçados” (BALSOM, 2001, p. 271).

Nesse sentido, os filmes de Martin Arnold talvez possam ser interpretados à luz das características que dão forma ao cinema de atração, termo que Tom Gunning utilizou para os filmes pertencentes ao primeiro cinema¹⁷, produzidos até 1906-07, que objetivavam “mostrar a sua visibilidade, dispostos a romper com o mundo fechado da ficção pela oportunidade de solicitar a atenção do espectador” (GUNNING, 2006, p. 382). A subversão que Martin Arnold provoca em seus filmes se assemelha à desse cinema exibicionista, uma vez que, como ele, busca “a quebra da ilusão realística do cinema” (GUNNING, 2006, p. 382), ao se centrar não na narrativa, mas nos aspectos que podem, de alguma maneira, despertar a atenção visual do espectador. Se, no cinema de atração, o alvo é sempre a plateia, como ocorre no filme *Le coucher de la mariée* (Albert Kirchner, 1904), no qual uma mulher, ao se despir para o marido, dirige-se, na verdade, para a câmera e o espectador, com piscadelas e sorrisos, nos filmes de Martin Arnold, paralelos com obras similares a essa não soam destoantes, já que o cineasta, ao se deter nos gestos e enfatizá-los por meio da repetição, faz com que o espectador de

17 Podemos, inclusive, fazer paralelos entre o filme *Mad Max: a estrada da fúria* e um filme como *Personal* (1904, modelo para vários filmes de perseguição) já que “os filmes de perseguição mostram como, por volta do final desse período (basicamente de 1903-1906), uma síntese de atrações e narrativa já estava em andamento” (GUNNING, 2006, 386). Em *Mad Max: a estrada da fúria*, tal imbricação é visível, no momento em que à narrativa pautada na perseguição se funde o espetáculo.

alguma forma seja incitado a se voltar para o que se projeta a sua frente. Nesse sentido, mesmo que o cineasta, ao se interessar pela materialidade do meio, se detenha no *frame* como ponto de desarticulação da diegese, o material com o qual trabalha traz em si aspectos ligados ao cinema de atração. De acordo com Tom Gunning, “é importante que a heterogeneidade radical que eu encontro no primeiro cinema não seja concebida como um verdadeiro programa de oposição, irreconciliável com o crescimento do cinema narrativo” (GUNNING, 2006, p. 387). Os desdobramentos do cinema de atrações podem ser percebidos, assim, tanto no cinema *noir*, por exemplo, *A dama do lago* (Robert Montgomery, 1946), quanto no cinema de espetáculo, no qual se encontra, não raras vezes, a coexistência de um cinema narrativo e um cinema de visibilidade exhibitionista nos moldes do primeiro cinema, como ocorre no filme *Mad Max: a estrada da fúria* (George Miller, 2015)¹⁸.

Embora o cinema praticado por Martin Arnold, a princípio, rompa com a narrativa, se nos detivermos com atenção em alguns de seus filmes, perceberemos que ela ainda subsiste em outra condição. Se o primeiro cinema é marcado, em um determinado momento, pela heterogeneidade, a coexistência de sistemas que apontam para “duas direções, para uma abordagem direta ao espectador [...] e para uma continuidade de narrativa linear” (GUNNING, 2006, p. 387), tal imbricação está contida nos filmes de Martin Arnold como mais uma oscilação do informe. Nesse sentido, um filme como *Pièce Touchée*, ao romper com a estrutura narrativa da obra original, se aproxima das características do cinema de atrações, pois, ao mesmo tempo que assistimos a imagens que se denunciam como partes de uma estrutura

18 Podemos, inclusive, fazer paralelos entre o filme *Mad Max: a estrada da fúria* e um filme como *Personal* (1904, modelo para vários filmes de perseguição) já que “os filmes de perseguição mostram como, por volta do final desse período (basicamente de 1903-1906), uma síntese de atrações e narrativa já estava em andamento” (GUNNING, 2006, 386). Em *Mad Max: a estrada da fúria*, tal imbricação é visível, no momento em que à narrativa pautada na perseguição se funde o espetáculo.

ilusionista, acompanhamos uma narrativa provisória, distinta da original, que sempre se desfaz à medida que se constrói, e cujo enredo se ampara em uma ação inconclusa, a do marido que nunca conseguirá beijar a esposa. Tal ambivalência não se limita à apropriação de filmes clássicos, pois na apropriação dos desenhos animados, o apagamento de partes dos personagens não impede de serem reconhecidos e recuperados, mesmo que parcialmente, pela memória do espectador.

Como o gato na experiência de Schrödinger, o cinema de Martin Arnold se situa em um estado no qual coexistem a morte e a vida, a memória e a obliteração, pois os corpos e os cenários, ainda que estejam despedaçados ou parcialmente apagados, sobrevivem na superfície da imagem como estruturas inevitáveis que se põem a ver, por meio da memória, entre incertezas e interpretações. Se os filmes de Martin Arnold desnorream o espectador, por um lado oferecem a ele o riso ou o espanto como formas de lidar com o que escapa de seu entendimento. No entanto, esse entre-lugar, aberto pela apropriação na forma de paródia, se articula como riso rasgando a própria matéria de que são feitos seus filmes. Nesse sentido, o cinema de Martin Arnold não deixa de se colocar em questão, ao se revelar como parte de uma memória que se refaz a todo instante, já que busca no passado a decomposição de seu presente.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Martin; CONTANT, Carole; THOUVENELL, Éric. Princípios de acaso e diversão: uma conversa com Martin Arnold. In: *LAICA*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 1-15, dez. 2014.
- ARNOLD, Martin; MACDONALD, Scott. “Sp... Sp... Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold, *Film Quarterly*, v. 48, n. 1, p. 2-11, autumn. 1994.
- BALSOM, Erika. The Films of Peter Tscherkassky, Martin Arnold and Gustav Deutsch. In: DASSANOWSKY, Robert von; SPECK, C. Oliver (ORGS.). *New Austrian Film*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2011.

- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1971.
- BEAUVAIS, Yann. Filmes de arquivo. Tradução de Helen Alexandrevha Pseluiko. In: *Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, ano 1, n. 1, set. 2004. [Publicado originalmente em: 1895 – *Archives: Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, n. 41. Paris: AFRHC-FCAFF, p. 57-70, outubro 2003].
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- BRAKHAGE, Stan. *Film at wit's end: eight avant-garde filmmakers*. New York: McPherson & Company, 1989.
- CAHILL, James Leo. "Martin Arnold's Gross Anatomies". In: JANDA, Martin (ORG.). *Gross Anatomies*. Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2015.
- CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane: o making of*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CONNER, Bruce. Carta a Bruce Jenkins, 6 de dezembro de 1998. In: BOSWELL, Peter; JENKINS, Bruce; ROTHFUSS, Joan (ORGS.). *2000 BC: The Bruce Conner Story, Part II*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001.
- CONNER, Bruce. Interview with Mia Culpa. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (Orgs.) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Oakland: University of California Press, 2012.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- GUNNING, Tom. An Unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to american avant-garde film. In: FELL, John L. (ORG.). *Film before Griffith*. Los Angeles: University of California Press, 1983.
- GUNNING, Tom. Films that tell time: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. In: SCHWARTZ, David (ORG.). *Films that tell time: a Ken Jacobs retrospective*. New York: American Museum of the Moving Image, 1989.
- GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.
- LIPPIT, Akira Mizuta. “---MA / ---MA”. In: ARNOLD, Martin. *Deanimated*. Vienna/New York: Springer Verlag, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. “L’Acinema”. Trad. Jean-François Lyotard. In: ROSEN, Philip (Org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: a critical introduction*. London/ Sterling: Pluto Press, 2000.
- REGIER, Alexander. *Fracture and fragmentation in British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- SITNEY, P. Adams Sitney. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2002.
- TCHERKASSKY, Peter. How and why? In: GÓMEZ, Sandra; CRUZ Maximiliano (ORGS.). *Desde el cuarto oscuro: el cine manufacturado de Peter Tscherkassky*. Ciudad de México: Alumnos47, 2012.

- THOMPSON, Kristin. Implications of Cel Animation Technique. In: HEATH, Stephen; LAURETIS, Theresa (ORGS.). *The Cinematic Apparatus*. New York: Macmillan, 1980.
- TURVEY, Malcom. Bruce Conner and the Power of Repetition. In: *Bruce Conner. The 70's*. Viena: Ursula Blickle Stiftung, 2010.
- VERRONE, William E. B. 2012. *The avant-garde feature film: a critical history*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- WEES, C. William. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

FILMOGRAFIA

- A DAMA do Lago (*Lady in the Lake*). Direção de Robert Montgomery. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1946. (1h 45min), longa-metragem, preto e branco, som, 35 mm.
- A LESTE de Bornéu (*East of Borneo*). Direção de George Melford. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. (1h 17min), longa-metragem, preto e branco, som, 35 mm.
- ALONE. Life Wastes Andy Hardy. Direção de Martin Arnold. Áustria: Sixpack Film, 1998. (15min), curta-metragem, preto e branco, som, formato variável.
- BLACK Holes. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2015. (5:20 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- CHARON. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2013. (8 min loop), curta-metragem, cores, mudo, formato variável.
- COMING Attractions. Direção de Peter Tscherkassky. Áustria: P.O.E.T. Pictures, 2010. (25 min), curta-metragem, preto e branco, som.
- DEANIMATED. Direção de Martin Arnold. Áustria: Amour Fou Filmproduktion, 2002. (60min), longa-metragem, preto e branco, som, formato variável.
- ELSEWHERE. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2016. (3min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- FILM. Direção de Samuel Beckett, Alan Schneider. Estados Unidos: Evergreen, 1965. (20min), curta-metragem, preto e branco, mudo, 35mm.

- HAUNTED house. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2011. (2:40 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- HYDRA. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2013. (10 min loop), curta-metragem, cores, mudo, formato variável.
- INSTRUCTIONS for a Light and Sound Machine. Direção de Peter Tscherkassky. Áustria: P.O.E.T. Pictures, 2005. (17 min), curta-metragem, preto e branco, som, formato variável.
- LE COUCHER de la mariée. Direção: Albert Kirchner. França: Pathé Frères, 1904. (7 min), curta-metragem, preto e branco, mudo, 35 mm.
- MAD MAX: Estrada da Fúria (*Mad Max: Fury Road*). Direção: George Miller. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2015. (2h), longa-metragem, colorido, som, 35 mm.
- MARILYN Times Five. Direção de Bruce Conner. Estados Unidos: 1973. (14 min), curta-metragem, preto e branco, som, 16 mm.
- NIX. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2013. (5 min loop), curta-metragem, cores, mudo, formato variável.
- NO DOMÍNIO do Vício (*The human jungle*). Direção de Joseph M. Newman. Estados Unidos: Allied Artists Pictures, 1954. (1h 22min), longa-metragem, preto e branco, som, 35 mm.
- O FANTASMA Invisível (*Invisible Ghost*). Direção de Joseph H. Lewis. Estados Unidos: Banner Productions, 1941. (1h 4min), longa-metragem, preto e branco, som, 35 mm.
- O SOL é para todos (*To Kill a Mockingbird*). Direção de Robert Mulligan. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1962. (2h 9min), longa-metragem, preto e branco, som, 35 mm.
- PASSAGE à l'acte. Direção de Martin Arnold. Áustria: Sixpack Film, 1993. (12 min), curta-metragem, preto e branco, som, formato variável.
- PERFECT film. Direção de Ken Jacobs. Estados Unidos: 1986. (22 min), curta-metragem, preto e branco, som.
- PERSONAL. Wallace McCutcheon. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph, 1904. (6 min), curta-metragem, preto e branco, mudo.

- PIÈCE touchée. Direção de Martin Arnold. Áustria: Sixpack Film, 1989. (16 min), curta-metragem, preto e branco, som, formato variável.
- ROSE Hobart. Direção de Joseph Cornell. Estados Unidos: 1936. (19 min), curta-metragem, preto e branco, mudo, 35 mm.
- SELF control. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2011. (2 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- SHADOW cuts. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2010. (4:10 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- SOFT palate. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2010. (3:10 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- THE APPLE-KNOCKERS and the Coke. Estados Unidos: 1948. (8 min), curta-metragem, preto e branco, mudo.
- The Exquisite Corpus*. Direção de Peter Tscherkassky. Áustria P.O.E.T. Pictures, 2015. (18 min), curta-metragem, preto e branco, som, formato variável.
- TOM, Tom, the Piper's Son. Direção de G. W. "Billy" Bitzer. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph, 1905. (8 min), curta-metragem, preto e branco, mudo, 35 mm.
- TOM, Tom, the Piper's Son. Direção de Ken Jacobs. Estados Unidos, 1969. (1h 15min), longa-metragem, preto e branco, mudo, 35 mm.
- TOOTH eruption. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2013. (5:20 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.
- TRÊS HOMENS em Conflito (*Il buono, il brutto, il cattivo*). Direção de Sergio Leone. Itália: Produzioni Europee Associate (PEA), 1966. (2h 41min), longa-metragem, colorido, som, 35 mm.
- WHISTLE stop. Direção de Martin Arnold. Áustria: 2014. (3:20 min loop), curta-metragem, cores, som, formato variável.