

## *Found Footage* e a memória humana em *Bodysong* e *Life in a day*

Mafalda Castelo-Branco\*

**Resumo:** Partindo da forma como os realizadores de *Bodysong* e *Life in a day* estabeleceram associações entre diversos *found footage*, criando uma linha de pensamento e uma história, dando vida e significado a imagens que, de outra forma, estariam arquivadas ou esquecidas, o presente artigo efetua o enquadramento, descrição e interpretação da temática documentário-ensaio nesses mesmos filmes.

Palavras-chave: documentário-ensaio; *found footage*; *archival footage*; memória; *Bodysong*; *Life in a day*.

**Resumen:** Partiendo del modo en que los realizadores han creado asociaciones entre diversos metrajes encontrados o *found footage*, dando forma a una línea de pensamiento o una historia y dando vida y significado a imágenes que, de otra forma, estarían archivadas u olvidadas, el presente artículo efectúa el encuadramiento, descripción e interpretación de la temática documental-ensayo en las películas *Bodysong* y *Life in a day*.

Palabras clave: documental-ensayo; metraje encontrado; metraje de archivo; memoria; *Bodysong*; *Life in a day*.

**Abstract:** Taking into account the way filmmakers established associations between several *found footage*, creating a line of thought and a story, giving life and meaning to images that, otherwise, would be archived or forgotten, the present article provides a framework, description and interpretation of the documentary-essay regarding the films *Bodysong* and *Life in a day*.

Keywords: documentary-essay, *found footage*; *archival footage*; memory; *Bodysong*; *Life in a day*.

**Résumé :** À partir de la manière dont les cinéastes ont créé des associations entre plusieurs images trouvées, en créant une ligne de pensée, une histoire et en donnant vie et sens aux images qui seraient autrement archivées ou oubliées, cet article procure la mise en valeur, la description et l'interprétation du thème de l'essai documentaire dans les films *Bodysong* et *Life in a day*.

Mots-clés : documentaire essai ; images trouvées ; images d'archives ; mémoire ; *Bodysong* ; *Life in a day*.

---

\* Doutoranda. Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Doutoramento em Media Artes. 6200-001 Covilhã, Portugal.  
E-mail: mafaldacastelobranco@gmail.com

Submissão do artigo: 20 de março de 2018. Notificação de aceitação: 18 de julho de 2018.

## 1. Sobre documentário-ensaio

Hoje em dia, existem muitas reflexões em relação à definição de documentário, principalmente por haver cada vez mais realizadores a quebrar as regras do gênero. Na minha perspectiva, o documentário contém um vínculo direto com a realidade, explorando-a e transmitindo-a de maneiras diferentes das grandes produções, de forma poética e filosófica, destacando-se o seu papel sobre e para a memória. Se virmos os primórdios da história documental, John Grierson, o primeiro realizador a aplicar o termo “documentário”, considerava que o cidadão comum não estava preparado para discutir e opinar sobre questões complexas da sociedade moderna. Considerava, por isso, que o cinema tinha imenso potencial para ajudar na formação do carácter dos jovens cidadãos, tendo assim um papel social e pedagógico. Grierson, quando escreveu acerca do seu filme *Moana* (1926), afirmou que o mesmo, por ser “um relato visual da vida quotidiana dos jovens polinésios, tem valor documental” (M. C. Machado & Katrib, 2015), e assumiu, mais tarde, que este tipo de filme é um tratamento criativo da realidade. Tendo em conta estas afirmações, podemos dizer que o próprio documentário não apresenta apenas a realidade, mas contribui para refletir sobre ela. Ao longo dos anos, vários realizadores que exploraram um lado mais profundo da linguagem do documentário, explorando a realidade, de forma criativa e sem regras. Pegando nas palavras de Arlindo Machado:

O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (Machado, 2006: 10).

O realizador consegue mostrar, de uma forma mais profunda, a sua visão, a sua reflexão e chegar ainda mais longe: conseguindo que o próprio espectador seja a continuação do seu documentário-ensaio, ao fazer com que este continue a sua reflexão, questionando-se sobre aquilo que está a ver. Fazendo-o olhar para o mundo de outra maneira, pegando no real e levando-o para o campo abstrato. Algo que tem muito interesse, neste sentido, é o facto de que a forma como o espectador vai receber este filme vai ser diferente, tendo em conta a sua experiência extratextual. É ele que vai dar e/ou construir um sentido para aquilo que viu e continuar o diálogo iniciado pelo realizador. Tal como Marília de Siqueira afirma:

Trabalhando o real e o imaginário, esses filmes interrompem temporariamente o presente que passa para fabricar um olhar que nos conduz de volta para

o mundo. Eles nos devolvem uma realidade inacabada, que se altera pelos gestos de quem a toca. (Siqueira, 2006: 10-11).

O documentário-ensaio é assim uma forma de percebermos aquilo que o realizador pensa acerca de determinado assunto, pegando em imagens e mostrando-nos o seu pensamento. Conseguimos compreender e tentamos interpretar a sua maneira de ver e dar um significado àquilo que nos foi mostrado. Sibley Anne Moran (2015) sublinha, na sua tese de Doutoramento, que um documentário-ensaio não cria novas formas de experimentação, realismo ou narrativa, apenas “repensa” as já existentes como se fosse um diálogo de ideias. É como se o realizador “escrevesse audiovisualmente” aquilo que quer transmitir, através da montagem de som e imagens, assim como da própria seleção dos mesmos. Essa subjetividade e a forma como usa aquilo que tem ao seu dispor, evidencia um carácter fragmentário e confere a cada documentário-ensaio um carácter único e intemporal. Acima de tudo, os ensaios acabam por entrar no campo experimental: o realizador pode deixar-se ir pelo acaso, sem problemas de errar, construindo algo poético que entrelaça o pensamento e a poesia, o histórico e o ficcional, o coletivo e o pessoal (Siqueira, 2006).

## 2. Imagens Ruínas

Em muitos documentários-ensaio percebemos o uso de *found footage*. O realizador usa material que já foi filmado e utiliza-o para demonstrar a sua história ou para criar novos conceitos, fazendo associações novas com o próprio material encontrado. Aqui podemos perceber que existe uma pequena diferença entre *archival footage* e *found footage*. No entanto, ainda existe alguma confusão na terminologia:

(...) the proliferation of terminology for both the source material – including “archival footage”, “found footage”, “stock footage”, and “recycled footage” – and for the films into which these sources are incorporated – including “compilation film”, “found footage film”, “collage film”, and “appropriation” film as well as “montage”, “détournement”, “mash - up”, and “remix” – is itself a signal that we need a new way of talking about these objects. (Baron, 2014: 8).

Alguns teóricos tentaram reduzir os termos existentes. William C. Wees sugeriu a existência de três categorias, admitindo que um filme *found footage* pode estar inserido em uma ou várias: “compilation”, que não questiona a representação e que depende apenas da sua metodologia de criação e a própria recepção, sendo este o mais convencional; “collage”, que provoca uma visão crítica e criativa das representações cinematográficas, tendo um potencial mais disruptivo e questionador; e “appropriation”, onde as imagens apropriadas são

apresentadas com pouca preocupação com a sua especificidade histórica e não têm o ponto de vista crítico que as de “collage” têm (Moran, 2015), apenas para gerar um *pastiche* pós-moderno. Já a autora Jaimie Baron considera que todas as formas de trabalhar com *found footage* são apropriações, tentando reabilitar as definições de William C. Wees, transcendendo-as (Baron, 2014). Neste caso, vamos seguir a sugestão de Jaimie Baron. Parece existir uma grande complexidade ao tentar distinguir *archival footage* de *found footage*. *Archival footage*, na minha perspectiva, refere-se a um banco de imagens, onde estas ficam guardadas para poderem ser utilizadas futuramente. *Found footage* refere-se a material audiovisual que o realizador “retira” do seu propósito original, apropriando-se dele e mudando o seu significado. Este material não tem de vir necessariamente de um arquivo, mas pode ter diversas origens como *home movies*, coleções privadas ou até de investigações feitas em hospitais e clínicas.

Para realizar o seu filme de reapropriação, o cineasta mobiliza não apenas a sua perícia artística e técnica, mas ainda a sua expertise crítica e teórica. Para escolher e editar imagens filmadas por outros, em outros tempos e outros espaços, o cineasta agencia o seu repertório de informações culturais e sua competência de acesso aos arquivos (...) cientes de que a 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 re-imaginar a memória coletiva. Como fonte e fruto de conhecimento e informação, o *found footage* é chave pedagógica para um método, matéria aplicada ao estudo em diversas esferas. (Rosa & Filho, 2016: 186-187).

O material encontrado pelo realizador ganha assim uma nova identidade, mudando o seu sentido e o contexto original. Para Jaimie Baron, existirão sempre três temporalidades a funcionar nos *appropriation films*: o “then” do *archival footage*, o “now” da produção dos *appropriation films* e o “now” que se aplica aquando a visualização do filme (Baron, 2014). Podemos considerar então que os vídeos encontrados, sem serem editados pelo realizador, são ruínas. Remanescências daquilo que foram, quando eram apenas representações diretas da realidade.

For Catherine Russell, found footage filmmaking is fundamentally “an aesthetic of ruins.” Its “intertextuality” can also be seen as an allegory of history, a montage of memory traces by which the filmmaker engages with the past through recall, retrieval, and recycling. Works that experiment with the documentary status of the archival images evoke alternative and dialectical forms of temporality and history. She states, “Recycling found images implies a profound sense of the already-seen, the already-happened, creating a spectator position that is necessarily historical”. (Moran, 2015: 197).

As ruínas, vistas como desperdício, são reutilizadas e têm um novo valor. Irónico como, passado a produção e a visualização do filme de apropriação, este passa a ser, novamente, um filme arquivado. Talvez guardado para, mais tarde, ser apropriado novamente, entrando assim num ciclo contínuo entre o arquivo e o uso. Podemos mesmo dizer que as imagens não têm apenas um significado e podem ser reenquadradas noutros sentidos, ganhando sempre novas interpretações.

### 3. *Body song*, a história do corpo

Simon Pummell, ao criar *Body song* em 2003, numa montagem de *found footage* de diversas origens a nível mundial, dos últimos 100 anos, tentou recriar a história da vida humana. Dividiu o documentário-ensaio em seis grandes arcos – nascimento, crescimento, sexo, violência, morte e sonhos. Na entrevista colocada ao realizador, incluída no DVD, Pummell afirma que uma das questões que se colocou, inicialmente, teve a ver com o facto das pessoas estarem tão acostumadas a verem diversas imagens retiradas de filmes, como reagiriam com novas imagens, que não conhecessem? Queria, por isso criar um novo olhar, um olhar revigorante. Ao longo do documentário-ensaio, Pummell levamos numa viagem onde podemos sentir-nos felizes por sermos humanos, mas ao mesmo tempo revoltados por saber que somos capazes de cometer certas atrocidades. Apercebemo-nos que isso faz mesmo parte da nossa história e essas imagens existem, foram gravadas e não deve ser o realizador culpado por as incluir no ensaio, mas sim nós por as termos criado. Numa altura em que a individualidade cresce, percebemos que temos um caminho comum. Somos diferentes, mas tão iguais. Apesar de serem vídeos antigos, estes acabam por ser recentes. Isto é, ainda hoje temos reações parecidas com as de há muitos anos atrás. Aprendemos a andar da mesma maneira, nascemos, crescemos, vivemos... Mesmo sem as evoluções tecnológicas que hoje existem, tudo permanece da mesma maneira: apesar das raças e culturas serem diferentes, todos queremos ser notados, aceites dentro do meio em que vivemos e todos queremos saber qual o significado da vida. Da nossa vida.

*Body song* conseguiu reparar material de arquivo e dar uma nova vida a fitas antigas de Super-8, *home movies*, vídeos amadores, reportagens televisivas, centros de investigação e hospitais. Vai buscar também filmes antigos do século XIX como *The kiss*, onde o integra com o restante *found footage* dando-lhe um novo significado. Simon Pummell e o editor Daniel Goddard editam o documentário-ensaio de uma forma pessoal e sem preconceitos.

Pummell and editor Daniel Goddard splice images together with machine-gun editing that challenges the viewer to pay attention and make associations. In

the place of dialogue or commentary, Radiohead's Jonny Greenwood offers a mysteries-of-the-universe musical comment that sometimes soothes and sometimes stimulates. (Young, 2003: 1).

Se voltarmos às origens do cinema, Eisenstein foi um dos pioneiros no que diz respeito à criação de um cinema, em que a combinação e a sucessão dos planos é o que dá sentido ao filme. A junção de fragmentos é o que faz a diferença do realizador. É o realizador que constrói o seu próprio sentido e produz relações que não estão implícitas na filmagem.

Esta montagem como produção do sentido é construída através do modelo de conflito entre os fragmentos estabelecendo uma contradição entre os planos ou ainda dentro do mesmo plano: “O fragmento A, derivado de elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara. Ou: A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspetos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo a que a sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa imagem deste tema preciso”. (Eisenstein: 2002a, 51 in Carvalho, 2008: 53).

Em *Bodysong*, podemos perceber esta procura de sentido: no uso do *slow-motion*, na justaposição de filmes uns sob os outros e na criação de mosaicos com diversos filmes. Desta forma geram um verdadeiro sentido de propósito, como se o filme nos tentasse mostrar aquilo que está por detrás desses filmes (Matthews, 2003), indo ao encontro daquilo que Eisenstein e Vertov defendiam: o documentário é algo criativo que pode incluir poesia, filosofia e beleza, e isso só é possível com uma imaginação artística.

A sucessão de imagens implica uma interpretação por parte do documentarista mediante a escolha de técnicas de montagem. (...) A sucessão das imagens e sons tem como linha orientadora o ponto de vista adotado e encontra na criatividade do documentarista o seu principal motor. É ao selecionar e combinar as imagens e sons registados in loco que o documentarista se expressa. Ao proceder assim, apresenta-nos um ponto de vista sobre determinado assunto. (...) os melhores documentários serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo com o conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro. (Penafria, 2001: 5).

Quando somos confrontados com estas imagens de locais e corpos humanos, somos “atingidos” com um efeito epistemológico, como também com um efeito emocional na revelação de uma disparidade temporal. Não só atribuímos a estes documentos o passado “real”, mas também temos um sentimento

de perda. (...) O passado é irreparável, mesmo que os seus traços sejam bem visíveis.<sup>1</sup> (Baron, 2014: 21-22).

Este género de filmes é acompanhado por uma sensação de estranheza, como se estivéssemos acompanhados por fantasmas. As pessoas presentes no documentário já existiram. Os vídeos criados ficaram arquivados para alguém, um dia, ver o passado dessa pessoa. Alguém que já não tenha nada a ver com aquela imagem, com aquelas recordações. No entanto, foram eles que permitiram que agora vivéssemos. Foram eles, também, que nos transmitiram toda a experiência que agora temos. Tal como Christa Blümlinger escreveu:

O desejo de preservar alguma coisa do presente constitui uma espécie de imperativo temporal que leva à antecipação de um futuro olhar e à construção de uma memória cultural. (Blümlinger, 2015: 141).

É interessante a maneira como nós ficamos apegados a estes vídeos, quando estes, em termos pessoais, não nos dizem nada. Não conhecemos as pessoas que surgem, apenas reconhecemos algumas das ações que se passam. Mas, no entanto, “vemo-nos” nas experiências que estas pessoas tiveram, pois temos experiências em comum. O que nos faz colocar a questão: o que acontecerá às imagens que temos das nossas vidas? Serão usadas algum dia? Ou cairão no esquecimento?

#### 4. *Life in a Day*. Novos olhares e novas questões

*Life in a day* é um documentário-ensaio, filmado todo ele num só dia – 24 de Julho de 2010. Realizado por Kevin Macdonald, com a produção executiva de Ridley Scott, Scott Free UK e do YouTube. Ao contrário do filme *Body Song*, realizado por Simon Pummell, *Life in a day* (Macdonald & Clisby, 2011) é composto apenas por filmagens criadas por utilizadores de todo o mundo. O realizador, Kevin Macdonald, numa entrevista dada ao “Hollywood Reporter” afirma que:

(...) it’s all found footage in a sense. It’s certainly all footage not shot by me. It’s closer to editing an archive in some ways and yet people from all over the world have sent it in. (...) The interest is it feels like we’re using the internet in an interesting way and our lives are now and have become so entangled with the web that I wanted to explore just what that may mean for film. It was interesting to find what this new technology can achieve working alongside a more traditional medium [such as film]. (Kemp, 2011:2).

1. Tradução livre da autora: *When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the “real” past, but also with the feeling of loss. (...) The past is irretrievable even as its traces are visible.*

Com o advento do vídeo analógico e, mais tarde, das câmaras digitais, foi possível registrar momentos que, antes, não seriam possíveis de guardar de forma simples, nas nossas casas. Cada vez mais, a cada dia que passa, existem mais vídeos privados. Contraditoriamente, estes filmes “privados” estão a tornar-se públicos ao longo do tempo, acompanhando o aumento de plataformas on-line onde se podem partilhar esses filmes.

Apesar das diferentes origens, de pessoas de todo o mundo, o realizador conseguiu criar um filme como um todo, contando a história do que se passa num dia, pelo mundo fora.

That’s maybe what gives me the most pleasure about making documentaries,” Macdonald continues. “We can revel in the chaos of it and look for order, patterns. All of our experiences in life – when we walk down the street and have children and all these things we do – is kind of chaotic and random. But we are always trying to give meaning to it. (Levy, 2011: 2).

Aqui voltamos à definição de documentário-ensaio, e também àquilo que Eisenstein e Vertov defendiam: a procura de um sentido, através da junção de filmes fragmentados, dando um novo significado e fazendo com que o espectador continue a reflexão do realizador.

No passado, os filmes *home made* eram considerados algo autêntico, pois eram para serem vistos e apreciados por pessoas conhecidas, dentro do círculo familiar e de amigos. Com o advento do Facebook e do YouTube, os nossos filmes “privados” facilmente se tornam públicos, o que pode fazer com que as nossas filmagens já não sejam tão autênticas como o eram há uns anos atrás, já que, quando estas estão a ser criadas, a pessoa, à partida, saberá se serão colocadas on-line e, por isso, vistas por outras pessoas que não o nosso círculo familiar. E isso é algo que muda completamente o modo de estar da pessoa à frente da câmara, perdendo, talvez, um pouco da autenticidade. Jaimie Baron questiona se o uso destes documentos privados contribui para a história, por produzirem um sentido de significado para um público mais alargado, ou se produzem apenas uma sensação de “passado” e um possível olhar voyeurista na vida privada de outras pessoas? (Baron, 2014: 82)

Ao assistirmos o filme *Life in a day*, percebemos que o realizador procurou manter um pouco dessa autenticidade, tentando criar um género de uma cápsula de tempo, registando o que se tinha passado naquele dia:

“More than anything, I wanted to get honesty”, Macdonald says. “I wanted to get people to give me a little insight into their lives and that could be, on the surface, seemingly banal. It could be their journey to work in the morning. Obviously, maybe one of those journeys is banal, but a hundred of them intercut showing all the different commuters, all the different pedestrians, all the different modes of transport, from bicycles to foot to trains to chauffeur driven cars ... suddenly becomes really fascinating. (Levy, 2011: 2).



Tal como *Bodysong*, *Life in a day* procura mostrar as similaridades que existem entre os humanos. Embora todos diferentes, há algo que nos une, apesar das dissemelhanças culturais... Tem um tom mais positivo que o ensaio *Bodysong*, já que não existe um contraste tão grande de situações positivas e negativas, mostrando que, muitas vezes, as pequenas coisas que experimentamos, sejam elas pequenas alegrias ou dores, fazem parte de ser humano. Uma afirmação da vida de uma forma verdadeira e agradável. Neste sentido, o realizador acha que a internet é uma ótima metáfora de união:

“I think that the internet is a great metaphor for and a creator of connectedness,” offers Macdonald. “The film is doing something that wouldn’t have been possible pre-internet, specifically pre-YouTube. The idea that you can ask thousands, tens of thousands, maybe hundreds of thousands of people all to contribute to a project and all to communicate about it and learn about it at the same time belongs essentially to this age that we live in. *Life in a Day* couldn’t have existed 100 years ago, 20 years ago, even 6 years ago”. (Levy, 2011: 2).

*Life in a day* e *Bodysong*, na minha perspetiva, são documentários-ensaio que oferecem um meio para pensarmos e interrogarmos as próprias imagens. Acima de tudo faz-nos questionar acerca daquilo que está a ser preservado e do que está a ser passado de geração em geração. Se as filmagens não fossem usadas nestes filmes, o que seriam delas? Muitas não estão arquivadas, apenas guardadas à espera que sejam encontradas para, um dia, alguém lhes atribuir um significado. E principalmente, hoje em dia, com tantas imagens a serem carregadas para a internet a cada minuto, será que poderemos considerar a internet como um arquivo? Jaimie Baron faz-nos pensar sobre isso, quando, no seu livro, nos diz que chamar a internet de arquivo é, talvez, estender o termo “arquivo” talvez um pouco longe demais, obscurecendo outras distinções importantes e tornando, assim, o termo sem significado, perguntando, por isso, que se cada coleção de informação é um arquivo, então o que é que não é um arquivo? (Baron, 2014: 140).

## Conclusões

Os realizadores de *found footage*, ao subverterem a estrutura narrativa, ao manipularem a “história oficial” e ao questionarem os elementos controladores do mundo exterior, estão a desafiar os fundamentos da linguagem fílmica, prejudicando, a nível conceptual, a estabilidade e a linearidade. Estes artistas procuram a “estética de ruínas”, tal como Catherine Russel chamou, onde as imagens são unidas, compiladas, alterando as especificidades do tempo e de lugar.

Como diz William Gibson “time moves in one direction, memory another” (Gibson, 2012: 49). Ao longo do tempo fomos construindo formas para contrariar o esquecimento, tentando manter uma memória global e/ou comum o mais intacta possível, através da criação/manutenção de artefactos. Tanto *Bodysong*, como *Life in a day*, acabam por ser uma resposta a esta procura de permanência da memória, de uma forma pura. Utilizando “ruínas”, fragmentos e momentos. Uma montagem do real, do arquivo positivo e negativo, encantador e atroz que, de outra forma, estaria perdido e esquecido. O documentário-ensaio permite-nos refletir, aprender e crescer, através da linha de pensamento apresentada pelos realizadores.

### Referências bibliográficas

- Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. (First). Routledge.
- Blümlinger, C. (2015). *O atrativo de planos encontrados*. Belo Horizonte.
- Carvalho, A. (2008). *Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Gibson, W. (2012). *Distrust that Particular Flavor*. G.P. Putnam's Sons.
- Kemp, S. (2011). “Life in a Day” Director Kevin Macdonald on Working With Ridley Scott and Wading Through 81,000 Submissions for His Film (Berlin). Retrieved January 24, 2018, from [www.hollywoodreporter.com/news/life-a-day-director-kevin-98328](http://www.hollywoodreporter.com/news/life-a-day-director-kevin-98328)
- Levy, E. (2011). *Life in a Day: Interview with Kevin Macdonald*. Retrieved January 29, 2018, from <http://emanuellevy.com/interviews/life-in-a-day-interview-with-kevin-macdonald/>
- Machado, A. (2006). *O Filme-Ensaio*. Retrieved from [www.intermidias.com](http://www.intermidias.com)
- Machado, M. C. & Katrib, C. M. I. (2015). *História & Documentário: artes de fazer, narrativas fílmicas e linguagens imagéticas*.
- Matthews, A. (2003). *Bodysong Simon Pummell*. Retrieved January 22, 2018, from [www.culturewars.org.uk/2003-03/bodysong.htm](http://www.culturewars.org.uk/2003-03/bodysong.htm)
- Moran, S. A. L. (2015). *From Waste to Worth. Recycling Moving Images as a Means for Historical Inquiry*. Universidad Carlos III de Madrid.
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior.
- Rosa, C. A. J. de & Filho, C. M. de C. (2016). Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de youtube. *Ágora*, 26(53), 171-192.

Siqueira, M. R. de. (2006). *O Ensaio e as travessias do cinema documentário*.  
Universidade Federal de Minas Gerais.

Young, D. (2003). *Body song*. Retrieved January 22, 2018, from <http://variety.com/2003/film/reviews/body-song-1200543323/>

### **Filmografia**

*Body song* (2003), de Simon Pummel.

*Life in a day* (2011), de Kevin Macdonald.